

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

2013

Martina Zajíčková

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Reflexe secesního umění v Čechách

Martina Zajíčková

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Reflexe secesního umění v Čechách

Martina Zajíčková

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Jarmila Doubravová, CSc.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, duben 2013

.....

Poděkování:

Děkuji Prof. PhDr. Jarmile Doubravové, CSc. za odbornou pomoc a připomínky při sepisování diplomové práce.

OBSAH

1 ÚVOD	1
2 SECESNÍ SLOH	3
2.1 Periodizace	3
2.2 Názvy.....	4
2.3 Podněty vzniku	5
2.4 Charakteristické znaky	7
2.4.1 Inspirační zdroje	10
2.5 Národnostní varianty slohu.....	12
2.5.1 Anglie.....	12
2.5.2 Španělsko	14
2.5.3 Belgie.....	14
2.5.4 Francie.....	15
2.5.5 Německo.....	16
2.5.6 Rakousko.....	17
2.5.7 Amerika.....	18
3 SECESE V ČECHÁCH	19
3.1 Zrod české secese	19
3.1.1 Praha jako centrum secesního umění	19
3.1.2 Přijímání secese v českých zemích.....	21
3.2 Projevy české secese v uměleckých oblastech	25
3.2.1 Architektura.....	25
3.2.2 Obecní dům	30
3.2.3 Malířství	36

3.2.3.1 Skupina Osma.....	38
3.2.4 Grafika	39
3.2.5 Alfons Mucha	41
3.2.5.1 Slovanská epopej.....	43
3.2.6 Sochařství	52
3.2.7 Umělecké řemeslo	55
3.2.8 Hudba	57
4 SECESE TEHDY A DNES.....	60
4.1 Rehabilitace secese	60
4.1.1 České prostředí	62
5 ZÁVĚR	66
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	68
7 RESUMÉ	71
8 PŘÍLOHY.....	72
8.1 Seznam příloh.....	72

1 ÚVOD

Předkládaná práce se zabývá problematikou secesního umění na pozadí českého kulturního života přelomu 19. a 20. století. Předmětem zájmu této práce je přiblížit vývoj secesního slohu, analyzovat proces jeho vzniku, vyvrcholení, úpadku a znovuoživení, uspořádat a popsat sloh v mezinárodním měřítku a posléze se zaměřit v bližším pohledu na umělecké projevy secese v českém prostředí.

Téma práce, které jsem si zvolila, vychází z mého dlouhodobého zájmu o secesní sloh a ze snahy o uplatnění a vzájemného propojení vědomostí a nabytých poznatků.

Diplomová práce je rozdělena do tří základních kapitol. Náplní první kapitoly je podat celistvý pohled na dobový komplex secesního slohu, pojednat o okolnostech vzniku, charakterizovat ideovou základnu, poukázat na typické znaky a projevy podle lokality vlivu. Druhá část práce se zabývá secesí v Čechách, přibližuje dobový kontext a podmínky nástupu secese, soustředí se na umělecké projevy v architektuře, malířství, grafice, sochařství, hudbě a uměleckém řemeslu; dále se podrobněji zaměřuje na Obecní dům, jeho premiéry a na tvorbu Alfonse Muchy a jeho monumentální cyklus obrazů *Slovanská epopej*. Třetí část práce analyzuje postupný vzmach secesního slohu od jeho úpadku po jeho postupnou rehabilitaci.

Literatura obecného charakteru k tomuto tématu je velice bohatá. Tematicke secese v mezinárodním kontextu se věnuje práce s názvem *Secese* od Bohumíra a Marcely Mrázových, zachycující problematiku slohu v celé šíři, od počátku a předchůdců až po individuální projevy jednotlivých národů. Vývojem a principy secesního slohu se zabývá také kniha *Secese* od Williama Hardyho či *Secese* od Gabriely Fahr-Beckerové. Mezi nejvýznamnější publikace věnované českému secesnímu umění se řadí knihy profesora Petra Wittlicha, které nabízejí ucelený

pohled na problematiku české secese, příkladem jsou knihy *Česká secese* či *Secesní Praha*. Neméně přínosné jsou *Dějiny výtvarné kultury* od Bohumíra Mráze a *Dějiny výtvarného umění* od Marie Černé. Pro dobové souvislosti české kulturní atmosféry jsem čerpala z knih *Praha 1900* od Tomáše Vlčka a *Volné směry* od Romana Prahla.

Umělecké tvorbě Alfonse Muchy je věnováno mnoho publikací, v kontextu Muchova životního vývoje jsem vycházela především z knihy *Alfons Mucha* od Jany Brabcové a v kontextu malířova uměleckého vývoje z knihy *Alfons Mucha: Slovanská epopej* od Lenky Bydžovské a Karla Srpa. Z literatury věnující se Obecnímu domu jsem nejvíce čerpala z publikací, které byly vydávány k významným výročím této stavby, příkladem je kniha *Průvodce Obecním domem* od Františka Laudáta. Zdrojem informací k českému užitému umění mi byly publikace *Užití umění secese* ve sbírkách západočeských muzeí od Jana Mergla a kniha *Secese, meziválečné užité umění* ve sbírkách Moravské galerie v Brně od Aleny Urbanové a Ireny Armutidisové. Secesními projevy v české hudbě se zabíral Rudolf Pečman ve své studii *Josef Suk a hudební secese*, také Jarmila Doubravová se věnuje secesním rysům v díle Josefa Suka, ve studii *Secesní rysy díla Josefa Suka*, která vyšla ve sborníku *Česká hudba světu-svět české hudbě*.

Při vypracování jsem vycházela z uvedené literatury, dále z katalogů výstav a také ze zpráv v tisku. Dále jsem v rámci zpracování práce navštívila reprezentativní stavby české secese, Muchovo muzeum Praha v Kounickém paláci, Regionální muzeum v Chrudimi, výstavu děl Alfonse Muchy v Domě U Bílého jednorozce, výstavu pláten Slovanské epopeje ve Veletržním paláci v Praze a rodnou světnici Josefa Suka v Křečovicích.

2 SECESNÍ SLOH

Když se řekne secese, vynoří se nám před očima obrazy ornamentů a popínavých rostlin, lilií a exotických květin, labutí na vlnách a žen s rozevlátými vlasy, ale také zdobený nábytek a domovní fasády zdobené květinami a geometrickými vzory, ale secese byla cosi víc. Byl to jeden z univerzálních mezinárodních slohů, který vtiskl obdobné umělecké znaky všem projevům moderního života, od architektury, přes malířství, sochařství, grafiku, hudbu, literaturu, divadlo až po všechny druhy užitého umění. Secese vytvořila módu a životní styl na konci 19. a začátku 20. století.¹

2.1 Periodizace

Secesní sloh se vyžil v poměrně krátkém období. Secese vznikla v posledních osmdesátých letech 19. století a její tvůrčí vrchol spadá do devadesátých let 19. a prvních let 20. století (1890-1905). V osmdesátých letech 19. století se setkáváme s projevy rané secese, přičemž je charakteristické, že nový sloh vystupuje nejdříve jako ornament v architektuře a knižní grafice. Na konci osmdesátých let pronikají secesní rysy do malby a grafiky, na začátku devadesátých let se uplatnily v Belgii. Od té doby se sloh šířil po celé Evropě a v některých zemích Ameriky. Významným bodem byla Světová výstava v Paříži v roce 1900, na níž se secese triumfovala jako móda začínajícího století.² Po roce 1905 poklesla na odvozenou součást komerčního designu a brzy byla nahrazena novým estetickým cítěním, které více ladilo s novým stoletím, a byla vytlačována avantgardními a funkcionalistickými směry.³

¹ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 70.

² Tamtéž, 73.

³ GAWLIK, L. *Dějiny výtvarného umění/ II*, 2010. s. 19.

2.2 Názvy

Název secese (z lat. *secessio*, oddělení, odchod, odstup) vznikl zprvu jako označení protestního hnutí moderních umělců proti konzervativním autoritám akademií a jiných institucí a spolků. Prvním takovým hnutím byla mnichovská secese roku 1892 a po ní téhož roku secese berlínská. Pro Čechy má velký význam vídeňská secese, která se prosadila roku 1897 a jejímž iniciátorem byl malíř Gustav Klimt. Přesvědčivým manifestem architektury vídeňské secese se stal pavilon architekta Josefa Olbricha, postavený následujícího roku. Teprve zde se význam pojmu secese rozšířil z označení spolku distancujícího se od oficiálního umění také na styl a posléze sloh.⁴

Latinský název *secessio* v sobě v podstatě zahrnoval všechna označení nově se rodícího stylu nejen v umění, ale i ve všech dalších podobách kulturního života na přelomu 19. a 20. století, jež měly v jednotlivých zemích přes shodné rysy různá označení.⁵

V Anglii se označuje secesní styl *Modern Style* (označení se ujalo také ve Francii a Belgii), ale také *The New Art*, *The New Style*, *The Wavy Line*, *The Neo-floral Style*, *Style Liberty*. Ve Francii se ujal název *Art Nouveau* (označení se vžilo také v Anglii a Belgii), stejně jako *Style 1900* (podle Světové výstavy v Paříži roku 1900), *Styl Guimard* (dle projektanta pařížského metra Hectora Guimarda), *Style Métro*, *Style Mucha* (dle českého malíře Alfonse Muchy). V Belgii se objevuje označení *Movement belge*, *Ligne belge*, *Paling Stil*, *Le style de Vingst*, *Style Horta* (podle belgického architekta Victora Horta). V Německu je označována jako *Jugendstil*, *Studiosstil* (dle anglického časopisu *The Studio*), *Belgische Linie*, *Veldecher Styl*. V Itálii se setkáváme s označením *Stile nouille*

⁴ VITOCHOVÁ, M. *Praha a secese*, 1997, s. 2.

⁵ POCHE, E. a kolektiv. *Encyklopedie českého výtvarného umění*, 1975, s. 446.

(nudlový), *Stile Liberty*, ve Španělsku *Style Modernista* a v našem prostředí (tedy v tehdejší Rakousko-Uhersku) se vžil název *Sezession*, česky tedy *secese*.⁶

Některé dobové termíny pro tento styl osvětlují způsob, kterým byl rozšířen, a slouží ke zdůraznění jeho internacionalismu. Samotný termín *Art Nouveau* je odvozen od galerie *La Masion de l'Art Nouveau*, kterou roku 1895 založil v Paříži Siegfried Bing (1837-1905) s cílem obeznámit pařížskou veřejnost s novým evropským uměním a uměleckými řemesly. Italský *Stile Liberty* se odvolává na londýnský obchodní dům *Liberty*, vystavěný v secesním slohu, kde se prodávaly designy pokrokových britských řemeslníků.⁷

Toto spojení komerce a umění, je nejlépe vidět ve způsobu, jakým se styl šířil po významných mezinárodních veletrzích tehdejší doby. Zvláště významné akce v rozvoji secese byly Světové výstavy v Bruselu (1884-1893), ve Vídni (1898-1905), v Paříži (1889 a 1900) a v Turíně (1902).⁸

Hloubku zájmu veřejnosti o nový umělecký směr také odráželo množství časopisů a periodik věnovaných secesnímu umění v různých zemích: *The Studio*, *The Yellow Book*, *The Savoy*, *L'Art Moderne*, *Jugend*, *Pan*, *Art et Décoration*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Ver Sacrum*, *The Chap-book* a *Mir iskusstva*.⁹ Díky výstavám, obchodům, galeriím a časopisům se secesní styl rychle rozšířil po celé Evropě a Americe a podporoval a stimuloval zájem veřejnosti.

2.3 Podněty vzniku

Druhá polovina 19. století byla dobou, která zaznamenala obrovské změny ve společnosti. Šířila se industrializace, jejím výsledkem bylo tvoření velkého bohatství, které se koncentrovalo v nových průmyslových a obchodních městech. Metody masové výroby používané v továrnách, tvořily nejen úplně novou třídu

⁶ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 11-12.

⁷ FAHR-BECKER, G. *Secese*, 1998. s. 22.

⁸ DEMPSEY, A. *Umělecké styl, školy a hnutí*, 2002, s. 33.

⁹ PRAHL, R. *Volné směry*, 1993, s. 6.

dělníků, ale také širokou paletu zboží, dostupnějšího než předtím. Nastal pokrok v technice- vlaky, parní lodě, telegraf, automobil- zrychlila se komunikace. Svět se změnil, ale styly jeho zobrazení nezaznamenaly odpovídající proměnu.¹⁰

V designu předmětů každodenní potřeby, stejně jako v designu budov, docházelo k neustálému oživování starých stylů: gotického, renesančního, barokního nebo klasického. Avšak koncem 19. století si stále více lidí uvědomovalo nesmyslnost této módy. Nespokojenost mladých tvůrců s konzervativním opakováním a oprašováním starých slohů však nutně vedla k potřebě odtrhnout se od starých akademiků a skoncovat s dosud uznávanými tvůrčími pravidly. Začali hledat nové, originální prvky, snažili se vtisknout architektuře, nábytku, oděvům, účesům, obuvi, lampám, příborům, plakátům, prostě všemu, co zahrnuje pojem výtvarná kultura, punc neotřelosti a jedinečnosti.¹¹

Umělci se pokoušeli vytvořit zcela nový styl, jenž by lépe odpovídal moderní době, ustavit zcela nové zásady formování uměleckého díla. Vídeňský architekt Otto Wagner v roce 1859 napsal: „*Pouze současný život může být výchozím bodem pro naši uměleckou tvorbu. Vše ostatní je archeologie.*“¹²

Právě secese se stala koncem 19. století nejvýraznějším reprezentantem novátorských a revolučních tendencí v umění. Podařilo se jí vtisknout osobitý ráz všem uměleckým projevům moderního života, ovlivnit módu i životní styl.¹³

Východiskem takové reformy bylo obnovené pojetí přírody a touha po kráse každodenního života. A tak stoupenci secese propagovali život v souladu s přírodou a uměním. Umělci secese se však nesnažili o otrocké napodobování přírody, jak tomu bylo v předcházejících obdobích, nepracovali podle řeckého principu *mimesis*, nenavazovali na realistické krajinářství, ale za pomoci

¹⁰ GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, 1992, s. 437.

¹¹ Tamtéž.

¹² FAHR-BECKER, G. *Secese*, 1998. s. 17.

¹³ SAGNEROVÁ, K. *Jak je poznáme? Umění secese*, 2007, s. 10.

imaginace čerpali z přírody symboly. Oproti akademismu, historismu a eklektismu znamenala secese především snahu o osvobození se v umění i v životě.¹⁴

Dalším významným jevem v období secese je začínající masová kultura, vznik populárních umění a medií, které přinesly s pohyblivým obrazem filmu zcela nové vnímání života. V tomto smyslu chtělo i secesní umění prostoupit napříč všemi oblastmi života všech vrstev obyvatelstva a nově na ně působit. Přesto zůstaly jeho produkty pro vysoké nároky na kvalitu většinou širokým vrstvám nedostupné. Secese se stávala uměním bohaté vzdělané buržoazie. Předpokládala totiž nejen kultivovaný umělecký cit, ale rovněž značné finanční prostředky. Secesní umělci si libovali v nádheře a přepychu a život sám pojímali jako umělecké dílo.¹⁵

2.4 Charakteristické znaky

Jako u každého univerzálního slohu můžeme i u secese stanovit řadu výtvarných charakteristických znaků, společných pro všechny její umělecké projevy. Za hlavní znaky secese se nejčastěji považují ornamentálnost, lineárnost, plošnost, stylizace, záliba v neobvyklých lomených barvách a estetickém využití rozličných materiálů.¹⁶

Secese se vyznačuje především ornamentálností, přičemž ornament není pro secesi něčím přidaným, co jen doplňuje nebo zdobí, ale je samotnou podstatnou umění, tím co určuje celý sloh. Secesní ornament má významovou funkci, je nositelem symbolu a vyjadřuje secesní cítění.¹⁷

¹⁴ ŠIMON, P. *Konec (s)nové epochy*, 2012, s. 9.

¹⁵ SAGNEROVÁ, K. *Jak je poznáme? Umění secese*, 2007, s. 11.

¹⁶ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 70.

¹⁷ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 1.

S ornamentálností souvisí secesní záliba v lineárnosti a plošnosti. Secesní linie¹⁸ je vlnící se prodloužená křivka, kterou lze najít v každém designu tohoto slohu. Secese odmítala uspořádané rovné linie a pravé úhly a dávala přednost přirozenějším tvarům. Tato zakřivená plynulá linie s sebou nese pocit lehkosti, elegance a svobody.¹⁹

Secesní linearismus byl nepochybně odvozen z přírody, rozhodující roli však sehrála individualita umělce. Přírodní model byl vytržen ze svých původních souvislostí a zasazen formálně i duchovně do nového kontextu, právě tím se secese výrazně odlišuje od všech předcházejících období.²⁰

Důraz byl kladen na plošnost, tedy plochu, na které se mohl tento zájem o secesní linii rozvinout. Secese dává přednost téměř prázdným místnostem jen s několika obrazy s pár kusy asymetricky rozmístěného nábytku. Zdůrazňuje se tedy asymetrie, mizí rozdíl mezi nahoře a dole. Pevnost, trvalost, nehybnost, jakékoliv spojení s hmotností bylo se secesním stylem v rozporu. Nehmotnost se nejlépe využívala u lehkých materiálů. Kombinovaly se různé druhy materiálů, u kterých šlo především o optický dojem, kterým materiál působí. Látka, ze které dílo vzniká, se chápe, jako pouhá obecnější hmota se kterou lze volně nakládat.²¹

S rozmanitostí souvisí také secesní barva, která zdůrazňuje plochu. Secese vyhledávala neobvyklé barvy, do té doby nevídané barevné odstíny, typickými barvami jsou žlutá, fialová, modrá nebo zelená v rozmanitých odstínech.²²

Ústředním znakem secese je také stylizace. Tento v secesi vzniklý pojem znamená, že se nový sloh ve snaze překonat tradiční ornamentální historických slohů obrátil k přírodním motivům (listům, květům, zvířecímu a lidskému tělu) a upravil je podle svých zásad proporcionality a eurytmie. V podobě stylizace

¹⁸ Viz příloha č. 1.

¹⁹ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 1.

²⁰ FAHR-BECKER, G. *Secese*, 1998, s. 13.

²¹ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 70.

²² HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 1.

pronikla secese celým životem, stylizovala gesta a formy společenského života, oděv atd.²³

Secese vychází z organické přírody, především světa rostlin. Pro své zakřivené linie si secesní umělci vybírali květiny, stonky a listy. V oblibě pro svůj tvar byly přirozeně lilie, kosatce a orchideje. Pro stejný stylizační postup se hodil barevný a elegantní hmyz a ptáci -vážky, pávi, vlaštovky- nebo zvířata jako hadi a chrti. Tyto dekorativní možnosti byly také rozvíjené podle křivek ženského těla, typické jsou dlouhé rozpuštěné vlasy uspořádané do fantazijních kudrlin a vln.²⁴

Secese se snažila překonat ducha minulých slohů kouzlem života organického růstu. Bylo zapotřebí, aby architektura člověka chránila před hlukem velkoměst, před průmyslem a nejnovější technikou. Svět rostlin a zvířat se stal novým zdrojem sil potřebných pro regeneraci.²⁵

Charakteristickým prvkem secese byla také integrace umění, spojení všech druhů tvorby od architektury přes malířství a sochařství až po užité umění. Pro tento jev, který je označován termínem *Gesamtkunstwerk* (jednota umění) je stírání hranic mezi jednotlivými disciplínami umění. Vše muselo být součástí harmonického celku. Znamená to, že secese se radikálně odvrátila od tradičního hodnocení a dělení umění na vysoké a nízké, tj. na umění a umělecké řemeslo.²⁶ V tomto směru rehabilitovala secese řemeslo, považované v 19. století za umění pouze doplňkové. Předměty běžné denní potřeby nabývaly v secesi významu uměleckého díla.²⁷

²³ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 4.

²⁴ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 1.

²⁵ FAHR-BECKER, G. *Secese*, 1998, s. 12.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ SAGNEROVÁ, K. *Jak je poznáme? Umění secese*, 2007, s. 12-13.

2.4.1 Inspirační zdroje

U zrodu secesního stylu stála pestrost různých vlivů. Na vývoj secese měla významný vliv nová móda, *japonismus*, jak jej nazval přední umělecký kritik té doby Philippe Burty (1830-1890). Japonsko se po téměř dvousetleté izolaci začalo v polovině 19. století otevírat obchodníkům ze Západu a celá řada exotických uměleckých předmětů zaplavila Evropu, včetně vějířů, objektů zdobených emaily, grafik, váz a barevných dřevorezů.²⁸ Japonské umění se vyznačovalo prostými náměty a především asymetrickými formami a zvládnutými liniemi. Secese se inspirovala také hlubokou úctou Japonců k přírodě. Motivy jako třešňové květy, lekníny, kosatce a vážky se vyskytovaly často. Siegfried Bing v Paříži v letech 1888-1891 publikoval časopis *Le Japon Artistique*, který detailně zkoumal styly a techniky používané v japonské tvorbě.²⁹

Zájem 19. století o exotiku byl provázen i zájmem o jiné kultury, jako byla např. Jáva, jávské umění značně ovlivnilo secesi. Javánská batikovaná práce, forma tisku textilií pomocí vosku, byla přejímanou uměleckou formou secese.³⁰ Kromě Japonska a Jávy studovali secesní umělci také díla muslimského světa, která měla podobnou tendenci k abstrakci přirozených tvarů a tvorbě rytmických vzorů. Jako vedlejší exotické vlivy se především uplatňovalo umění z Persie, Turecka a severní Afriky.³¹

Secese se inspirovala i rokokem, které vzkvétalo ve Francii v 18. století za doby vlády Ludvíka XV. Rokoko si libovalo v přírodě a fantazii, což se projevilo v asymetrických a zakroucených liniích a v motivech stylizovaných rostlin, květin a hmyzu. Secesní tvůrci si mnoho z těchto námětů vypůjčili a zpracovali je novým způsobem.³² Dalšími inspiračními modely byly keltské a anglosaské

²⁸ OSBORNE, R. *Teorie umění*, 2008, s. 94.

²⁹ SAGNEROVÁ, K. *Jak je poznáme? Umění secese*, 2007, s. 12.

³⁰ Tamtéž.

³¹ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 9.

³² MILLEROVÁ, J. *Secese*. 2004, s. 13.

iluminace a gotická architektura či šperky. Stejně důležitým byl však i vliv vědy. Pod tlakem vědeckých objevů, zejména Darwinových, se už přírodní formy nejevily tak romanticky a únikově, ale spíše jako moderní a pokročilé.³³

Velký vliv na secesi měl symbolismus. Se symbolismem spojoval secesi důrazný odklon od popisného zobrazení jevů vnější skutečnosti a snaha o vytvoření uměleckého díla jako nové, autonomní skutečnosti. Oč méně byla respektována vnější skutečnost, o to více byly v secesi zdůrazňovány obrazové zákonitosti a evokativní hodnota jednotlivých výrazových prostředků. Umění má evokovat fantazijní pocity a zážitky, jakých by v reálném životě nebylo vůbec možné dosáhnout. Způsobem vyjadřování symbolů byla literatura, poezie, hudba, výtvarné i užité umění. Inspiraci hledali umělci ve smyslovosti, poetice a mystice.³⁴

Velice oblíbeným secesním motivem je symbol stromu, „*strom života*.“ Strom představuje symbol, znázorňující jednotu kultury s živoucím organismem. Tento symbol byl často používán, jako prvek uměleckého vyjádření a byl velmi aktuálním právě v prvních dvou desetiletích 20. století. Příkladem je využití motivu stromu například v díle Antoniho Gaudího, Gustava Klimta či Julia Zeyera.³⁵

Symbol stromu byl významným motivem také v tvorbě Václava Preissiga a Josefa Suka. Symbolu stromu se zaměřením na dílo Vojtěch Preissiga se věnuje kunsthistorik Tomáš Vlček, své poznatky shrnuje takto: „*Preissigovy proměny uměleckého způsobu vyjadřování zakládají na vztahu k přírodě a jejím procesům novým typ romantiky, vysoce vzdálený od tradiční formy, kde pocity imaginace z bezprostředního pozorování přírody přecházejí do okruhu „fantastického“: strom, toto polyfonní téma umění, se v Preissigově díle stalo komplikovaným a*

³³ DEMPSEY, A. *Umělecké styl, školy a hnutí*. 2002, s. 33.

³⁴ POCHE, E. a kolektiv. *Encyklopedie českého výtvarného umění*, 1975, s. 447.

³⁵ DOUBRAVOVÁ, J. *Secese, symbol stromu a hudba*. In: ESTETIKA, roč. XXIX, č. 3, 1992, s. 36-48.

*mnohovýznamovým fenoménem, v němž se setkaly nové elementy skutečnosti-přírody s elementem kultury.*³⁶ Jarmila Doubravová ve studii *Secese, symbol stromu a hudba* upozorňuje na to, že Sukovu symfonickou báseň *Zrání* můžeme označit za vyjádření symbolu stromu života. Zrání můžeme chápat jako sled lidského života. Jednotlivé části díla jsou v literatuře označovány jednotlivými obdobími života: mládí láska, hledání, smutek nad ztrátou blízkého člověka, tvořivá práce, nalezení jednoty člověka a přírody.³⁷

Symbol stromu se uplatnil také v básnické tvorbě Otakara Březiny, báseň *Moje matka* nebo v sochařském díle Františka Bílka, dřevořezba *Moje matka*, obě díla spojuje symbol stromu, jako kult plodnosti, kult matky.

2.5 Národnostní varianty slohu

Hlavními centry secese se stala celá řada francouzských, anglických, belgických, španělských, německých a rakouských měst, odkud se nový styl šířil prakticky po celé Evropě a pronikl i do Ameriky.

2.5.1 Anglie

Mezi první státy, v nichž se secese projevila, patřila Velká Británie. Ta byla průkopníkem průmyslového pokroku. V polovině 19. století došlo v této nejprůmyslovější zemi na světě k ideové reakci proti průmyslové revoluci, jejímž mluvčím se stal filozof John Ruskin (1819-1900), který řekl: „*Jen tvary z přírody odvozené mohou být krásné...*“³⁸ a hlásal návrat k řemeslné výrobě jako

³⁶ DOUBRAVOVÁ, J. *Vzájemné vztahy hudby a výtvarných umění*. In: PEČMAN, R. *Hudba a výtvarné umění*, 1978, s. 82.

³⁷ DOUBRAVOVÁ, J. *Secese, symbol stromu a hudba*. In: ESTETIKA, roč. XXIX, č. 3, 1992, s. 36-48.

³⁸ OSBORNE, R. *Teorie umění*, 2008, s. 75.

prostředku proti ošklivosti produkované průmyslem a návrat k nové formě spiritualismu.³⁹

Bezprostředně na něj navázal jeho žák William Morris (1834-1891), podle něhož měla řemeslná výroba předmětů denní potřeby člověku nejen ulehčit, ale i zpříjemnit a zestetizovat každodenní život. Roku 1883 se zrodilo hnutí *Arts and Crafts* (Umění a řemesla), jež výstavami propagovalo nový styl v architektuře a umění a které se spolu s dalšími prvky stalo inspirací secese. Stejnému cíli sloužila uměleckoprůmyslová muzea a školy. *South Kensington Museum* v Londýně bylo založeno s cílem soustředit nejvýznamnější díla uměleckého řemesla všech dob a národů, jež měla být příkladem pro vytváření nových děl, odpovídajících vkusu současnosti.⁴⁰

Postavami, které tvoří přechod mezi *Arts and Crafts* a secesí, jsou někteří příslušníci druhé generace *Arts and Crafts*: Charles Robert Ashbee (1836-1942), Charles Francis Annesley Voysey (1857-1941), Mackay Hugh Baillie Scott (1865-1945), Walter Crane (1845-1915) a Arthur Heygat Mackmurdo (1851-1942). Mackmurdovo opěradlo židle a titulní strana *Wren's City Churches*⁴¹ (1883) jsou prvními příklady prací s typickými secesními znaky.⁴²

Ve skotském Glasgow byla čelním představitelem secese tzv. Glasgowská čtyřka, kam řadíme Charlese Rennieho Mackintoshe (1868-1928), jeho ženu Margaret Macdonaldovou (1865-1933), její sestru Frances Macdonaldovou (1874-1921) s manželem Herbertem McNairem (1870-1945), kteří přímo ovlivnili vývoj pozdější, geometričtější verze secese. Čtyřka pracovala v řadě oborů, v malbě, grafice a knižní ilustraci, architektuře, navrhovala interiéry, nábytek, zpracovávala sklo. Dekorátér a architekt Mackintosch byl z této čtveřice

³⁹ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 107.

⁴⁰ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 5.

⁴¹ Viz příloha č. 2.

⁴² DEMPSEY, A. *Umělecké styl, školy a hnutí*, 2002, s. 35.

nejplodnější. Jeho pracovní metody i jeho lineární styl mříží a prodloužený vertikál mimořádně ovlivnily příslušníky vídeňské secese.⁴³

Tento vývojový proces, který sehrál tak důležitou roli ve Velké Británii měl rozsah i v jiných průmyslových centrech. Charakteristické formy secese se pak rychle tříbily v letech 1892 a 1898 v Německu (zejména v Mnichově a Berlíně), v Rakousku (především ve Vídni) i v dalších zemích Evropy, jako byla Francie, Belgie, Španělsko aj.⁴⁴

2.5.2 Španělsko

Ve Španělsku prožívala umělecký impuls Barcelona, kde žil jeden z největších architektů vůbec, Antoni Gaudí y Cornet (1852-1926). Prošel od historismu a akademismu přes ranou secesi k jejímu vrcholnému a pozdnímu období, dokázal zdánlivě nemožné, vytvořit zcela původní a osobité dílo, radikálně odlišné od všech slohových architektur minulých epoch a vtisknout mu slohový secesní charakter. Objevil překvapivé a nevídané tvary a jejich uspořádání v prostoru a nové konstruktivní a dekorativní architektonické motivy. Ve své tvorbě realizoval snad nejdokonaleji secesní ideu jednotného uměleckého díla, v němž se spojí v harmonický celek všechny druhy výtvarného umění. Mistrovské dílo představuje: *Palau Guell* v Barceloně, *Sagrada Familia*⁴⁵ (chrám Svaté rodiny), městské domy *Casa Batlló* a *Casa Milá*.⁴⁶

2.5.3 Belgie

Druhým městem po Barceloně, kde se projevila secese v ryzí slohové podobě, byl Brusel. V osmdesátých letech se tu vytvořila příznivá atmosféra pro

⁴³ DEMPSEY, A. *Umělecké styl, školy a hnutí*, 2002, s. 35.

⁴⁴ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 1.

⁴⁵ Viz příloha č. 3.

⁴⁶ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 40-44.

přijímání myšlenek umělecké moderny. Zakladatelem a zároveň nejvýznamnější tvůrčí osobností belgické secese byl architekt Victor Horta (1861-1947). Horta, přezdívaný „otec secesní architektury“, proslul tzv. *belgickou linií*, tedy výrazně protaženou křivkou, již můžeme například vidět na domě *Tasselových*⁴⁷ v Rue de Turin v Bruselu, na první secesní stavbě vůbec. Dům Tasselových a jeho schodiště patří k nejkrásnějším ukázkám secesního slohu. Vytvořil zde první jednotné umělecké dílo „*Gesamtkunstwerk*“, ze schodiště se stal umělecký celek, jenž v architektuře i ornamentu roste z jednoho vedoucího motivu a tím je motiv železné podpory s vybíhajícími svazky květin.⁴⁸

Další významnou osobou belgické secese byl umělec Henry van de Velde (1863-1957), nejvíce ho proslavily návrhy interiérů a plakáty, *Tropon* (1898) patří k nejlepším abstraktním plakátům secese vůbec.⁴⁹

2.5.4 Francie

Přínos francouzského umění k utváření secese spočíval především v malbě. Klíčové osobnosti francouzské secese jsou především malíři Paul Gauguin (1848-1903), Pierre Bonnard (1867-1947), Maurice Denis (1870-1943) a sochař August Rodin (1840-1917).⁵⁰

Secese měla ve Francii dvě centra: Nancy a Paříž. Produkce školy v Nancy byla typicky luxusní a nákladná se složitými strukturami a dekorem květinových a hmyzích motivů. Nancy je proslavená skleněnými vázami Émila Galleho (1846-1904), vedle něhož patřili k významným členům skupiny skláři, bratři Auguste (1853-1909) a Antonin (1864-1930) Daumové, nábytkáři Louis Majorelle (1859-1929) a dekoratér Victor Prouvé (1858-1943). Secese v Paříži našla velkého

⁴⁷ Viz příloha č. 4.

⁴⁸ DEMPSEY, A. *Umělecké styl, školy a hnutí*, 2002, s. 35.

⁴⁹ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 50.

⁵⁰ Tamtéž, s. 56-57.

architekta, Hectora Guimarda (1867-1942), jehož návrhy vchodů do metra⁵¹ a obytného komplexu Castel Béranger (1894-1897) představují dynamickou interpretaci secesních principů.⁵²

Ve Francii se projevila také nová umělecká forma, kterou byl plakát. Dva čelní výtvarníci v této oblasti Alfons Mucha (1860-1939) a Jules Chéret (1836-1932), byly zároveň průkopníky nového uměleckého stylu.⁵³

2.5.5 Německo

Německou secesi vyznačuje protiklad florálního a abstraktního směru. Předělem je rok 1900, před ním dominoval florální směr ovlivněný anglickou secesí, po něm směr abstraktní, vycházející z díla díl Henryho van de Velde.⁵⁴

Německá varianta secese byla všeobecně známá jako „*Jugendstil*“, a to díky významnému časopisu *Die Jugend*,⁵⁵ který vycházel v Mnichově mezi lety 1896-1914. V *Die Jugend* se objevily důležité ukázky nového stylu a jedním z jeho hlavních ilustrátorů byl hamburský umělec Otto Eckmann (1865-1902). Eckmann byl předním představitelem florální secese v Německu. Podobně jako ostatní propagátoři secese, vytvářel i návrhy nábytku, keramiku a plakáty. K nejvýznamnějším mnichovským umělcům patřil také Petr Behrens (1868-1940), jeden ze zakladatelů Vereinigte Werkstätten. K spoluzakladatelům mnichovských dílen patřil i architekt a knižní grafik Bernhard Pankot (1872-1943).⁵⁶

Přechod od florální secese k abstraktní fázi slohu tvoří dílo Richarda Riemerschmida (1868-1957). Nábytek již není ornamentálně zdoben, nýbrž se sám stává plastickým, v prostoru stojícím ornamentem. Souvislost s lidovým

⁵¹ Viz příloha č. 5.

⁵² DEMPSEY, A. *Umělecké styl, školy a hnutí*, 2002, s. 36.

⁵³ FARTHING, S. *Umění od počátku do současnosti*, 2012, s. 347.

⁵⁴ MRÁZOVI, B. - M. *Secese*, 1971, s. 58.

⁵⁵ Viz příloha č. 6.

⁵⁶ MRÁZOVI, B. - M. *Secese*, 1971, s. 58.

uměním a řemeslem, projevující se v Riemerschmidových návrzích na nábytek, je patrná také v německé secesní keramice, jejímiž vedoucími představiteli byli Max Laeger (1864-1952) a Johann Julius Scharvogel (1854-1938).⁵⁷

2.5.6 Rakousko

Centrem rakouského secesního umění byla Vídeň, secese zde nastoupila velmi pozdě. Jejími nositeli byl malý kroužek umělců, který tvořili kromě hlavního inspirátora nového umění, Gustava Klimta (1862-1918), architekti Otto Wagner (1841-1918) a jeho žáci Josef Hoffmann (1870-1955) a Josef Maria Olbrich (1867-1908). Celkový charakter vídeňské secese je dán převládajícím vlivem anglickým; především v architektuře a užitém umění se uplatnily návrhy hnutí *Arts and Crafts*.⁵⁸

Největším z vídeňských architektů konce 19. století byl Otto Wagner (1841-1918). Hlavní díla jeho secesního období představují pozdní fázi slohu, příkladem je budova úřadu v Donou-Kai z roku 1913. Jeho žáky byli Josef Hoffmann a Josef Olbrich. Nejslavnější stavba vídeňské secese je *Olbrichův dům*⁵⁹ (1898-1899). Vídeňská secese vyvrcholila v Hoffmanově *Stocletově paláci* v Bruselu⁶⁰ (1905-1911).⁶¹

Vídeňskou secesi reprezentuje nejosobitěji Gustav Klimt, jeden z největších secesních malířů vůbec. Secesní je Klimtova záliba v neobvyklých formátech, úzkých a dlouhých. Lidská postava se v jeho obrazech proměňuje v asymetrický ornament, jakoby vyrostlý z množství drobných ornamentů. Klimtova ornamentika je založena na geometrických formách, čtverci, kruhu a

⁵⁷ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 58-59.

⁵⁸ Tamtéž, s. 62.

⁵⁹ Viz příloha č. 7.

⁶⁰ Viz příloha č. 8.

⁶¹ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 64.

spirále. Pestré barvy a především zlato posiluje estetický dojem. Jeho nejznámější díla jsou *Polibek* (1908),⁶² *Judith* (1905), *Beethovenfies* (1902) aj.⁶³

2.5.7 Amerika

V USA byl hlavním popularizátorem secese Louis Comfort Tiffany (1848-1933). Jeho přepychové, bohatě kolorované skleněné předměty: lampy,⁶⁴ okna z litého skla, vázy atd., mu získaly popularitu v Evropě i Americe.⁶⁵ K dalším příslušníkům secesního hnutí v USA se řadil grafik William Bradley (1868-1962), sochař Elie Nadelman (1885-1946), sochař Gaston Lachaise (1882-1935) a sochař Paulanship (1885-1966).⁶⁶

I když budovy Louise Sullivana (Rothschildův dům v Chichagu (1881), Auditorium Building (1887-1889), obchodní dům Carson, Pirie, Scott and Co. v Chichagu (1899-1904) nejsou vlastně secesními, architekt sdílel se svými secesními kolegy lásku k detailu, přírodním motivům a ornamentu.⁶⁷

⁶² Viz příloha č. 9.

⁶³ KRAUSOVÁ, A. C., *Dějiny malířství*, 2008, s. 83.

⁶⁴ Viz příloha č. 10.

⁶⁵ FARTHING, S. *Umění od počátku do současnosti*, 2012, s. 36.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ MRÁZOVI, B. - M. *Secese*, 1971, s. 52.

3 SECESE V ČECHÁCH

3.1 Zrod české secese

Po zmateném těkání historizujících slohů 19. století vstoupila i k nám na přelomu 19. - 20. století secese. Velmi rychle se rozšířila v Čechách jako synonymum modernosti. V cestě k dosažení nového uměleckého stylu se muselo české umění vyrovnávat s celou řadou jevů dobové kultury.

3.1.1 Praha jako centrum secesního umění

Na přelomu 19. a 20. století také Praha, jako ostatní evropské metropole, prošla proměnou ve velkoměsto. Došlo ke zbourání městských hradem, tím se uvolnil prostor a kolem centrálních částí města rychle vznikala nová předměstí. Praha se opět stávala přirozeným středem života a reprezentací českého národa, který v té době dokončoval proces národního sebeuvědomění a hospodářské, politické a kulturní emancipace.⁶⁸

Od šedesátých let 19. století ovládli Češi pražskou radnici a v následujících desetiletích zaměřili k výstavbě nových reprezentačních budov a k rozsáhlé přestavbě částí města. V posledních desetiletích 19. století vznikaly na pravém břehu Vltavy reprezentativní stavby jako Národní muzeum nebo Rudolfinum, navržené architektem Josefem Zítkem. Na Václavském náměstí bylo vybudováno Národním muzeum pod vedením Josefa Schulze.⁶⁹

⁶⁸ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 11.

⁶⁹ Tamtéž.

Praha se v tomto období mění z města historického v město moderní. Roku 1893 byl vydán asanační zákon, asanace probíhala od poloviny devadesátých let až po dobu první světové války.⁷⁰

Rozvoj průmyslu a dopravy v Praze i kolem ní a s tím související růst počtu obyvatelstva měly za následek bouřlivou výstavbu jak v historickém obvodu města, tak i v pražských předměstích, která se v té době utvářela jako samostatná města a k hlavnímu městu byla připojena až v roce 1922. Příkladem takových předměstí, ze kterých se stávaly nové čtvrtě jsou: Karlín, Vinohrady, Smíchov, Nusle, Vršovice nebo Žižkov. V asanovaných částech historické Prahy vyrostly celé nové ulice a bloky domů. V Praze si české měšťanstvo stavělo honosné domy, často s obchodím přízemím, paláce i banky a rostoucí železniční doprava si vynutila zřízení nových nádraží.⁷¹

Přestavba Prahy vyvolala ostrý názorový střet nejen u veřejnosti, ale i mezi odborníky. Pražská asanace byla spojená s radikálními zásahy, které ovlivnily řešení technicko-urbanistických i stylových otázek nové pražské výstavby, což samozřejmě souviselo se zrychlujícím se životním tempem. Pražské památky byly připomínkou starobylého rázu města doby minulé, nebylo tedy lehké prosadit proces asanace Prahy, ale byl to proces neodvratitelný.⁷²

Odpor kulturní veřejnosti skutečně zachránil některé památky, například kostely, když se plán asanace rozšířil i na území Nového Města. V době asanace, kdy proti sobě vystoupily dva nesmiřitelné tábory modernistů a staromilců, se však také hledal určitý kompromis, který by umožňoval koexistence obou názorů.⁷³

⁷⁰ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 13.

⁷¹ VITOCHOVÁ, M.; KEJŘ, J.; VŠTEČKA, J. *Praha a secese*. 1997, s. 5.

⁷² VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 99.

⁷³ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 14.

V devadesátých letech se v Praze rychle rozšířilo novobaroko, přestože bylo ještě nedlouho předtím považováno za úpadkový sloh. Vyhovovalo totiž, že uvolňovalo možnost výtvarného uměleckého projevu architekta a tím bylo chápáno, jako něco moderního. Ve druhé polovině devadesátých let začalo, ale sílit volání po novém, moderním dekorativním stylu, jímž byla secese.⁷⁴

Praha se stala centrem českého secesního umění, pro svoji atmosféru byla vždy inspirující, přitahovala básníky, spisovatele či malíře, a o to intenzivnější to bylo koncem 19. století, kdy došlo k velkým změnám a událostem. Pro umělce, kteří hledali nové podoby a pojmenování moderního života, se Praha stala osudovým místem.⁷⁵

3.1.2 Příjímání secese v českých zemích

Život umělecké Prahy konce 19. století poznamenávaly delší dobu rozpory. Spory umělců zůstávaly dlouho v pozadí střetů společenských a především národnostních. Politické snahy Čechů, směřovaly vytrvale k federalizaci rakousko-uherské monarchie.⁷⁶

Tak jako jiné instituce, také hlavní spolky umělců byly a to už od 60. let 19. století odděleny podle národního principu. Český spolek Umělecká beseda stejně jako jeho německý protějšek Concordia vyhradil pro výtvarné umělce pouze jeden ze svých odborů, a výsledky tu pro výtvarníky pokulhávaly za četnými předsevzetími a plány. Na druhé straně výroční výstava umění, pořádaná v Domě umělců (dnešní Rudolfinum) tradičním a hospodářsky prospívajícím spolkem na podporu umění, *Krasoumná jednota*, opomíjela domácí umělce, tedy české, a preferovala umělce z Německa.⁷⁷

⁷⁴ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 15.

⁷⁵ Tamtéž, 24.

⁷⁶ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 52.

⁷⁷ PRAHL, R. *Volné směry*, 1993, s. 11.

Tato podoba frustrace umělců dala koncem devadesátých let „secesi“ v Praze zprvu poněkud odlišným způsobem než třeba ve Vídni nebo v Berlíně. „Secesi“ v Praze podpořilo jak přesycení dobovým kosmopolitním uměním z výroční výstavy, tak i neukončená národní emancipace. Ale to zároveň vyloučilo její cestu ke hledání přirozených spojenců v cizině. První argumenty českých secesionistů zněly v podstatě tím, co jiné „secese“ v rozvinutých uměleckých centrech odmítly, totiž tradičním požadavkem podpory domácího, lokálního umění a jeho ochrany před umění cizím. Tím bouřlivěji byla Praha s výsledky zahraničního moderního umění seznamována o něco později.⁷⁸

„Secese“ v Praze proběhla jako nespokojenost s tehdejší výstavní praxí. Ta se odehrávala formou výročních výstav tradičních uměleckých spolků, kde bez ohledu na uměleckou kvalitu se scházely nejrůznější a často zcela nesouměřitelné výtvarné projevy v množství, které bylo zvládnutelné jedině tím, že se obrazy věšely v několika řadách nad sebou, bez možnosti náležitého odstupu a bez ohledu na potřebu osvětlení. Pro české umělce byly výroční výstavy jedinou příležitostí, jak předložit své práce veřejnosti. InSTITUTE individuálních výstav byly tehdy téměř neznámé a rozvinuly se teprve se secesním hnutím.⁷⁹

Předznamenání nového vývoje české kultury konce 19. století naznačily již události osmdesátých let. Pro výtvarné umění nejdůležitější z nich byla reforma Akademie výtvarného umění v Praze roku 1887, která ukončila léta krize na této škole způsobené konzervativním vedením, pod nímž se otázky moderního umění nahrazovaly rutinou a jednostranně politicky zaměřenými národnostními ideologiemi. Roku 1887 byli na Akademii přijati noví profesoři: Julius Mařák (1832-1899), který se stal i novým rektorem Akademie a zahájil zde obnovená

⁷⁸ PRAHL, R. *Volné směry*, 1993, s. 11.

⁷⁹ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1985, s. 7.

studia krajinomalby, a Max Pirner (1854-1924), který byl pověřen vedením ateliéru figurální malby.⁸⁰

Reformu Akademie doprovázela celá řada změn školství, včetně zakládání dalších uměleckých škol. Nejvýznamnější bylo založení Uměleckoprůmyslové školy v Praze roku 1885. Po svém založení přijala dobově obvyklou zásadu slohového pluralismu, ve druhé polovině devadesátých let však rychle nabírala směr k secesi. Zapůsobil úkol prezentovat práci školy na Světové výstavě v Paříži roku 1900 a také iniciativa jednotlivých profesorů (Friedrich Ohmann, Celda Klouček atd.).⁸¹

S prvním skupinovým moderním programem v českém umění konce 19. století se na konci osmdesátých let pokusila vystoupit skupina literátů sborníkem *Vpád barbarů*, 1888. O něco dříve, roku 1887, založila skupina českých studentů mnichovské akademie Spolek výtvarných umělců Mánes. Kritika českého života té doby i celé moderní skutečnosti se stala určujícím vztahem nového rozvoje české kultury devadesátých let.⁸²

Na jaře roku 1898 otevřel v místnostech pražského Topičova salónu svou první výstavu Spolek výtvarných umělců Mánes, který se stal jádrem generačního seskupování. Na zahájení pronesl předseda spolku, sochař Stanislav Sucharda, kolektivní projev, ve kterém řekl, že výstava je „*rozhodné korporativní vystoupení naší mladé výtvarné generace, hlásící se k praporu moderního umění.*“⁸³

Klíčovou událostí v Čechách devadesátých let se stala *Jubilejní výstava* uspořádaná roku 1891 při příležitosti jubilea průmyslové výstavy konané v Praze roku 1791. Výstava se konala v areálu nového výstaviště v Bubenči, jehož atrakcí

⁸⁰ VLČEK, T. In: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, 1998, s. 26.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž.

⁸³ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1985, s. 7.

se stal *Průmyslový palác*⁸⁴ navržený architektem Bedřichem Munbergerem v oprostěném stylu tzv. inženýrské architektury. Mohutná přehlídka průmyslu a techniky, doplněná dalšími projevy kultury té doby, poskytla Praze euforický zážitek moderní civilizace. Výstava urychlila vývoj české kultury, ukázala možnosti nového uplatnění tvořivých schopností.⁸⁵

V roce 1895 se konala Národopisná výstava československá, uvedená originálním plakátem od Vojtěcha Hynaise a shromažďující ukázky lidového stavitelství, inspirující pak architekta Dušana Jurkoviče k zajímavým moderním variacím. Žádané národopisné téma se pak na čas rozšířilo i v malbě a v sochařství. Třetí velká výstava byla v Bubenči v roce 1898 jako Výstava architektury a inženýrství, v souvislosti s narůstajícími nároky na novou výstavbu Prahy. Polemiky kolem výstavy povzbudily vůli k modernímu projevu.⁸⁶

Revoluční obroda českého umění, která byla zahájena v první polovině devadesátých let 19. století v poezii Josefem Svatoplukem Macharem, Otakarem Březinou a Antonínem Sovou, v literární kritice Františkem Xaverem Šaldou, v estetice Otakarem Hostinským, dospěla v polovině devadesátých let k iniciativám, které znamenaly utváření nové institucionální základy moderní české kultury.⁸⁷

Bylo to vydání *Manifestu české moderny* (1895), který podepsali především básníci a kritik F. X. Šalda, v němž prohlašovali obecné požadavky na nové umění, na svobodu kritiky, rozvoj tvůrčí individuality. Téhož roku začala v Praze vycházet *Moderní revue*, kolem níž se sdružili dekadentní básníci a symbolisté, literární časopis přinášející aktuality ze současného zahraničního umění. Výtvarné periodikum spolku Mánes *Volné směry*, vydávané od roku 1896,

⁸⁴ Viz příloha č. 11.

⁸⁵ VLČEK, T. In: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, 1998, s. 26.

⁸⁶ Tamtéž, s. 27.

⁸⁷ Tamtéž.

přinášelo nové informace o dění v Evropě a na svých stránkách začalo otevřeně propagovat nový dekorativní styl.⁸⁸

Roku 1896 vydal Stanislav Kostka Neumann (1875-1947) *Almanach secese*, požádal o příspěvek všechny básníky „z tábora moderního, ať stáli na kterékoli straně, ať stáli vedle něho, jen když nestáli proti němu.“⁸⁹ Secesní ideál umění i života proklamoval v Čechách F. X. Šalda, roku 1903 řekl, že „základ a kořen všech umění je ornamentální a symbolický a účelem jejich jest pracovati na ozdobě života, pracovati na celku a sloužiti celku: styl jako nejvyšší kulturní hodnota, jednota umění a života, stává se předmětem našeho doufání.“⁹⁰

Těmito událostmi se spustila lavina, v jejímž pohybu, zahrnujícím všechny oblasti kultury, se formovaly základy českého moderního umění 20. století.

3.2 Projevy české secese v uměleckých oblastech

Zároveň s básníky, kteří reagovali na secesní umění, působili v Čechách sochaři, malíři, grafici a architekti, pro něž se stala secese nejvladnějším uměleckým prostředkem. Secese našla na přelomu století v Čechách silnou odezvu, výrazně zasáhla především českou metropoli, i když např. architektonické památky vznikaly i v dalších částech naší země.⁹¹

3.2.1 Architektura

Rozvoj české secesní architektury byl zprvu vyvolán programem velkoplošné asanace pražského městského jádra, která prakticky probíhala od roku 1895. Ve vzrušených diskusích kolem této události se tříbily i nejasné představy o moderní architektuře. Pro novou zástavbu byl preferován novobarok,

⁸⁸ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 15.

⁸⁹ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 65.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1982, s. 12.

který v devadesátých letech 19. století vystřídal novorenesanci v Čechách. Jeho prvním projektantem byl vídeňský architekt Friedrich Ohmann (1858-1927), jenž v letech 1889-1998 učil architekturu na pražské Uměleckoprůmyslové škole, než se stal profesorem na vídeňské Akademii. První pražskou stavbou novobaroka byl interiér *Varieté v Karlíně* (1893-1898, dnes hudební divadlo Karlín). Ohmann postavil v Praze také novobarokní palác *Valterův* (1894-1895). Nejmonumentálnější stavbu novobaroka na malostranském břehu Vltavy v Praze realizoval Václav Roštlapil (1856-1930), budovu *Strakovy akademie* (1893-1895), navrhl také budovu *Akademie výtvarných umění v Praze* (1898-1903). Novobarokní motivy spojoval s novorenesančními Antonín Balšánek (1865-1921) v projektu plzeňského divadla (1899-1902).⁹²

Proti přežívajícímu historismu v architektuře sílil odpor, který nacházel nové podněty v lidové architektuře. S ní se dostává do architektury motiv přírody. Ať už to byly romantické typy lesních chalup či selských usedlostí, jak je bylo vidět na pražských výstavách, či v architektonické folklórní ornamentice spojené s rostlinnými formami. V lidové architektuře se inspirovali architekti Jan Koula (1855-1919) při stavbě vlastního domu v Praze-Bubenčii (1896) a Dušan Jurkovič (1868-1947) v projektech Pusteven na Radhošti (1897-1899) a lázeňských domů v Luhačovicích (od roku 1902). Jurkovičovy stavby byly provedeny ve dřevu a kameni a jejich malebnost umocňuje živá barevnost a dekorativní detail. Luhačovické stavby ukazují umělcovu snahu o vytvoření svérázného secesního tvarosloví, podnícenou příkladem anglického hnutí Art and Crafts.⁹³

Secese jako první důsledný antihistorický sloh přišla do Prahy z Vídně a jejím průkopníkem se stal opět architekt Friedrich Ohmann, který objevil nenásilný přechod od architektonického historicismu, přes architekturu

⁹² MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 80-81.

⁹³ Tamtéž.

novobarokní k architektuře secesní. Svědčí o tom návrh secesní *České průmyslové banky* (1897-1898) a v ní umístěné kavárny *Corso*, jedno z míst společenského života na Příkopech. Tato v třicátých letech 20. století zbouraná stavba nesla první prvky secesního stylu v Praze.⁹⁴

Nejvýraznější podobu české a pražské architektury přelomu století dal, žák vídeňského Otto Wagnera, Jan Kotěra (1871-1923). Jeho dům tzv. *Peterkův*,⁹⁵ na Václavském náměstí z let 1889-1900 je první secesní stavbou pojatou v jednotném stylu. Uplatnil zde daleko logičtější členění fasády, než znala dobová místní architektura. Dekor byl rozveden v rostlinné secesní formě a přitom podtrhoval tektonické řešení stavby, jejíž průčelí spočívalo na čtyřech pilířích. Jemné, a přitom velkorysé plastické projetí fasády se stalo pro Kotěrovu architekturu charakteristické. Kotěra postavil v novém stylu i vlastní *vilu na Vinohradech* (1908), *Národní dům a divadlo v Prostějově* (1905-1907), *Okresní dům v Hradci* (1902-1904), *Průmyslové a historické muzeum v Hradci Králové* (1906-1912).⁹⁶

Umělec František Bílek (1872-1941) si nechal postavit roku 1911 vilu na Hradčanech,⁹⁷ v níž pod jedním ideovým jmenovatelem soustředil všechny druhy výtvarného umění, a tím je symbol „*obilného pole*“ prostupující celou stavbou, od půdorysu a po dveře, kování, řezby a nábytek. Tímto souhrnným uměleckým dílem (Gesamtkunstwerk) se Bílek pokusil realizovat svou myšlenku, architekturu, jež by byla zároveň galerií a chrámem.⁹⁸

Osvald Polívka (1859-1931), architekt monumentálních a reprezentativních budov, patří mezi nejvýraznější osobnosti české architektury. Vytvořil budovu *Pražské městské spořitelny* (1892-1894), na níž pracoval

⁹⁴ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 109.

⁹⁵ Viz příloha č. 12.

⁹⁶ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 109.

⁹⁷ Viz příloha č. 13.

⁹⁸ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 82.

s Antonínem Wiehlem a *Zemskou banku* (1894-1896) v ulici Na Příkopě. Dále je autorem *Pražské městské pojišťovny* (1899-1900) na Staroměstském náměstí. Nejvýraznější Polívkovy realizace v Praze jsou: *Obchodní dům U Nováků* (1902-1903) ve Vodičkově ulici s obrazem na průčelí od Jana Preislera, *Pojišťovna Praha* na Národní třídě a vedlejší dům *Topičova nakladatelství* (1905-1907) a spolu s Antonínem Balšánkem pracoval na budově *Obecního domu* (1905-1911).⁹⁹

Secesní styl se uplatnil i na výzdobě hotelů, jak to dodnes dokládá např. hotel *Evropa*¹⁰⁰ na Václavském náměstí, postavený roku 1905 podle návrhů Ohmannových žáků Aloise Dryáka (1872-1932) a Bedřicha Bendelmayera (1872-1932).¹⁰¹ Fasáda s keramickou vegetací a s bohatým kováním symbolické dekorace tu byla doplněna dřevem, vnášející do přírodních motivů prvky folklórní. Od vstupu do interiéru kavárenské haly v přízemí o několika rovinách podlahy bylo celé zařízení hotelu vybaveno v kombinacích dřeva a bronzu.¹⁰²

Budova hotelu *Evropa* naznačila možnosti dalších, daleko rozsáhlejších staveb, které vznikly před první světovou válkou. Pro ně už nebyl přírodní námět dostatečným prvkem výzdoby, ale systém dekorace ovládl celou stavbu ve vyhraněné stylové podobě. Byly to zejména dvě významné stavby: palác *Lucerna*, dokončený roku 1912 podle návrhu Václava Havla, a palác *Koruna* od architekta Antonína Pfeiffera z let 1911-1914.¹⁰³

Příkladem architektury obdobné ideové závaznosti bylo na konci století i nádraží. V letech 1901-1909 bylo vybudováno *nádraží císaře Františka Josefa*,¹⁰⁴ jehož tvůrcem se stal Josef Fanta (1856-1954). Fantova stavba dnešního

⁹⁹ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 109-110.

¹⁰⁰ Viz příloha č. 14.

¹⁰¹ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 82-83.

¹⁰² VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 110.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Viz příloha č. 15.

pražského hlavního nádraží je nejrozsáhlejší secesní budovou v Praze a patrně i budovou s nejobsáhlejším ikonografickým programem. Na její výzdobě se podílela řada umělců, mezi nimi sochař Stanislav Sucharda, Čeněk Vosmík, Václav Jansa a řada dalších.¹⁰⁵

Spojuje se tu několik typů secesního tvarosloví, od figurálních prvků přes rostlinné ornamenty geometrické formy. Fanta využil i různých materiálů, kamene, štuky, cihly, kovu, skla a také různých stavebních typů. Jako zbytky katedrální architektury jsou pojaty ochozy křídel nádražní stavby, jako zbytek klasické centrály působí průčelím přetáá vstupní hala, jako prvky romantických národních pomníků se tyčí věže v průčelí. Ještě bohatší je ikonografická výzdoba stavby, v níž se setkávají národní a městské znaky s alegorickými výrazy, folklórní postavy s postavami klasické i křesťanské mytologie, stylizované dobové prvky soudobé malby a plastiky s dávnými symbolickými typy, a to vše pod gesty sousoší géniů na hodinové věži a skleněných sférických kupolích průčelních věží. Nádražní budova nemohla nalézt v době rozhraní epoch vhodnější vyjádření. Z jejích krásných průjezdních hal přecházel člověk do budovy plné obrazů hájů a květin do labyrintu historie a současnosti.¹⁰⁶

Ideové pojetí architektury se uplatnilo i v návrzích a realizaci *pražské radnice*. Nová pražská radnice, postavená v letech 1905-1908 podle návrhu Osvalda Polívky, nemá bohatou vnitřní výzdobu, ale její vnější podoba, na níž se podíleli sochaři Stanislav Sucharda, Josef Mařatka a Ladislav Šaloun, je opět příznačným pražským uměleckým dílem z doby před první světovou válkou. Alegorický repertoár ideálů představovaný zde náměty skromnosti, ušlechtilosti, síly a vytrvalosti a doprovázený alegoriemi účetnictví a revize, byl spojen

¹⁰⁵ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 110.

¹⁰⁶ Tamtéž.

s pražskou tematikou v Šalounových nárožních plastikách Železného muže a židovského rabína Löwa ben Bezalela.¹⁰⁷

3.2.2 Obecní dům

Charakteristickou stavební dominantou pražské secese se stal Obecní dům,¹⁰⁸ určený ke všeobecné národní reprezentaci.

Už samotné situování stavby v urbanistickém plánu Prahy bylo významné. Na zvoleném stavebním místě stával ve středověku Králův dvůr, kde v 15. století sídlila řada českých králů. Později zde byl kostel sv. Vojtěcha a vojenská kadetní škola. V těsném sousedství této parcely stojí od konce 15. století tzv. Prašná braná jako slavnostní vstup do Starého Města.¹⁰⁹

Podnět ke stavbě Obecního domu vzešel od české Měšťanské besedy. Tento nejstarší pražský osvětový spolek, s tradicí sahající před rok 1848, požádal v roce 1901 pražskou městskou radu, aby umožnila vytvoření nových velkých shromažďovacích prostor pro její členy. Rada využila příležitosti, že se uvolnila parcela bývalého Králova dvora, a velkorysým způsobem vyhlásila v roce 1903 veřejnou soutěž na novostavbu Obecního domu, které se mohli zúčastnit pouze čeští architekti. Komise složená z architektů Zítka, Schulze, Wiehla, Gregora, Tereby a Pacovského nevybrala z dvaceti návrhů ani jeden. Protože však tato soutěž nepřinesla očekávaný výsledek, rozhodla se městská rada zadat vypracování stavebních plánů přímo architektům Antonínu Balšánkovi a Osvaldu Polívkovi.¹¹⁰

Po složitých jednáních o obsahu budovy byl koncem roku 1904 konečně schválen definitivní program a 21. srpna 1905 byla stavba zahájena a od konce

¹⁰⁷ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 110-111.

¹⁰⁸ Viz příloha č. 16.

¹⁰⁹ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 19.

¹¹⁰ JIRÁSEK, V. *Obecní dům hlavního města Prahy*, 2001, s. 8.

roku 1911 byla budova postupně uváděna do provozu. Její slavností otevření se pak konalo 22. listopadu 1912. Veřejnosti začal Obecní dům definitivně sloužit od 5. ledna 1912.¹¹¹

Architektonické řešení celého objektu na stavební parcele lichoběžného tvaru patří k velice ceněným pražským dispozicím.¹¹² Architektonicky je Obecní dům zajímavý jednak řešením půdorysu, kde se podařilo spojit značně různorodé požadavky programu v souvislý celek kolem monumentálního prostoru koncertní Smetanovy síně, jednak tím, že průčelí stavby je zajímavou stylovou variantou oblíbeného motivu nových pražských veřejných budov, centrálního pavilonu s kopulí a bočními křídly.¹¹³

Obecní dům vytváří kompoziční a slohový celek, který zřejmě nemá ve světě obdoby. Jedině v této budově najdeme vedle sebe secesi, kubismus, art deco, secesi s prvky inspirovanými empírem, starověkým Řeckem či orientálními motivy.¹¹⁴ Architekti vtiskli motivům, které jsou vlastně v základě barokní, přírodní charakter a vegetativní formy, které tak významně inspirovaly secesi. Ještě zřetelnější je tato tendence v bohaté výzdobě stavby. Zejména štukatura a práce z kovu, na nádherné markýze hlavního vchodu, ale také v interiérech na slavnostních schodištích i na dalších místech, mají ve svých vegetabilních formách všechny znaky nového dekorativního stylu.¹¹⁵

K secesní podobě Obecního domu přispěla všechna známá umělecká řemesla, práce zámečnické, řezbářské, truhlářské, čalounické, pozlacovačské, kovářské, kamenické, keramické, práce s mramory, sklářské práce s broušenými skly a zrcadly, vitrážemi s barevnými skly, ale také práce s textilem. Díky různorodosti řemesel docházelo k harmonickým kombinacím materiálů a barev,

¹¹¹ JIRÁSEK, V. *Obecní dům hlavního města Prahy*, 2001, s. 8.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 19.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 81.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 19.

tak typických pro nový secesní styl. Uplatňovala se keramika jako užitý prvek i umělecká výzdoba.¹¹⁶

Na výzdobě stavby se vedle početné skupiny uměleckých řemeslníků podíleli i významní čeští umělci. Středem Obecního domu je koncertní Smetanova síň, vyzdobená nástrojnými plastikami Karla Nováka, alegoriemi Smetanových děl, Českých tanců a Vyšehradu, od Ladislava Šalouna a nástěnnými alegorickými malbami symbolizujícími hudbu, poezii a drama od Karla Špillara. Tento malíř vyhrál také konkurs na mozaiku vstupního průčelí s námětem Apoteóza Prahy. Zajímavě zalomená hlavní fasáda je z hlediska stylu dokumentem typické secese s tradičními renesančně-barokními prvky. V reprezentačních místnostech slavnostního prvního patra se uplatnili následující umělci: Max Švabinský skupinovými portréty českých spisovatelů, hudebníků a umělců v Riegrově sále, Jan Preisler (1872-1918) velkými dekorativními panó na téma Zlatého věku v Palackého sále, František Ženíšek romantickými kompozicemi v sále Grégrově, Alfons Mucha secesní výzdobou v Primátorském sále. Ze sochařů Obecního domu se nejvíce uplatnili: Ladislav Šaloun, Karel Novák, Josef Mařatka, František Úprka, Josef Václav Myslbek a Čeněk Vosmík.¹¹⁷

Jen málokterá budova v Evropě se může pochlubit takovou bohatostí interiérů, jaké má Obecní dům. Architekti chtěli mít v Obecním domě od každého něco. V přízemí se nachází reprezentační, secesně stylovaná Francouzská restaurace s obrazy Josefa Weniga a skvostná secesní kavárna. Pod Francouzskou restaurací v suterénu je umístěna folklorně laděná Plzeňská restaurace, dekorovaná Jakubem Obrovským (1882-1949), a pod kavárnou vinárna. V suterénu pod vstupním vestibulem Obecního domu je mezi vinárnou a

¹¹⁶ KREUZZIEGER, M. *Obecní dům v Praze : Historie a rekonstrukce*, 1997, s. 87-88.

¹¹⁷ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 19-20.

Plzeňskou restaurací Americký bar. Podoba interiérů je podřízena funkčnímu zařízení každého prostoru.¹¹⁸

Společenské a kulturní akce se uskutečňují v devatenácti sálech a saloncích prvního patra. Největším prostorem budovy je Smetanova síň,¹¹⁹ jejíž ústřední dominantu tvoří pódium s varhanami. V jejích středu je kruhový bronzový reliéf s portrétem Bedřicha Smetany. Po levé straně Smetanovy síně je salonek dirigenta a cukrárna, na tu navazují Slovácký salonek a Salonek Boženy Němcové. Vedlejší Orientální salonek uzavírá levou jižní stranu prvního patra. Odtud se lze dostat přes schodiště do klubovny u Prašné brány nebo do Grégrova sálu, který spolu s dalšími sály tvoří východní stranu budovy. Následuje Palackého sál, Primátorský sál, na něj pak navazují sály Riegrův a Sladkovského.¹²⁰

Nejpůsobivější, ale také nejvíce ve své době diskutovaná byla výzdoba centrálního Primátorského sálu, kterou vytvořil slavný Alfons Mucha po svém návratu do vlasti v roce 1910. V létě roku 1909 dostal Mucha nabídku od architekta Osvalda Polívky, aby navrhl výzdobu Obecního domu. Mucha zde vycítil vhodnou příležitost znovu se uvést do české společnosti a nabídl se, že práci provede pouze za cenu nákladů. Namísto vděku se dostavila bouře nevole. Pražští umělci rozpoutali protestní kampaň. Téměř ve všech novinách byly urážlivé články, že se Mucha pokusil obejít konkurz a získat výnosnou zakázku pro sebe. Mucha nakonec provedl výzdobu pouze jedné místnosti Obecního domu, Primátorského salonku.¹²¹ Salonek navrhl Alfons Mucha v jednotném secesním stylu od nábytku, dekoru na závěsech přes svítidla až po kliky u dveří. Secesní jsou také malby v klenbě a nadpražích, malby s výjevy ze slovanské

¹¹⁸ LAUDÁT, F. *Průvodce Obecním domem*, 2005, s. 58.

¹¹⁹ Viz příloha č. 17.

¹²⁰ LAUDÁT, F. *Průvodce Obecním domem*, 2005, s. 22.

¹²¹ LIPP R. F. In: *Alfons Mucha*, 2000, s. 17.

mytologie. Oranžovo-černo-modrá barevná dominanta dává tomuto prostoru pocit slavnostní vážnosti.¹²²

Z výzdoby Primátorského salonku jsou nejpozoruhodnější dva celky:¹²³ jednak výzdoba stropu, kde je z figurálních motivů vytvořen ornamentální kruh s průhledem na nebe zastíněné křídly letícího orla a závěs utkaný podle malířova návrhu s vyšívanými pávy. Nástropní malba ztvárňuje slovanskou vzájemnost. Výjevy nade dveřmi a v klenbách zobrazují na historických postavách slovanské ctnosti.¹²⁴

Kromě uvedených sálů a salonků disponuje Obecní dům i mnoha dalšími prostorami, jsou to především jídelny, které se nachází v prvním patře na severní straně, v mezipatře pak dva kluby, Český a Pánský, o patro výš Hollarův sál, na který po obou stranách navazují výstavní sály, na střeše nad Smetanovou síní apartmá dirigenta, ve zvýšeném přízemí centrální šatna a kulečnickové a karetní herny i nové prostory pro Kulturní a informační středisko, zřízené pod centrální šatnou.¹²⁵

Budova se ve své době mohla také pochlubit řadou zejména technických novinek, které rozhodně nebyly standardní ani v nejvyspělejších městech světa. Technicky byla budova vybavena ústředním topením a větráním, rozvodem užitkové a pitné vody, odsávačem prachu, chlazením sklepů, zásobníkem ledu, elektrickými i hydraulickými zdvižemi, parní prádelnou a sušárnou, umývárnu lahví, trafostanicí, akumulátorovou stanicí, potrubní poštou a sítí domácích telefonů.¹²⁶

¹²² SEDLÁKOVÁ, R. *Pražské interiéry*, 2001, s. 53.

¹²³ Viz příloha č. 18.

¹²⁴ LIPP R. F. In: Alfons Mucha, 2000, s. 17.

¹²⁵ LAUDÁT, F. *Průvodce Obecním domem*, 2005, s. 50.

¹²⁶ Tamtéž, s. 8.

Teprve následující desetiletí provozování Obecního domu ukázala, jak dobře byl stavební program budovy koncipován. Víceúčelové sály a salonky, výstavní plochy i restaurační provozy vytvářejí podmínky pro konání různých typů společenských a kulturních akcí. Obecní dům se také stal místem klíčových politických jednání a uměleckých počinů. Mezi nejvýznamnější politické akty patří Tříkrálová deklarace z 6. ledna 1918 a Národní přísaha z 13. dubna 1918. V podvečer 28. října 1918 přijal Národní výbor v Grégrově sále zákon o zřízení Československého státu a poté byla z Primátorského salónku vyhlášena státní samostatnost. Výrazným přínosem pro českou kulturu mezi světovými válkami byly umělecké výstavy pořádané ve výstavních sálech Obecního domu. Na jaře 1923 zde byla uspořádána výstava *Francouzského umění 19. a 20. století*.¹²⁷

Klíčové místo zaujal Obecní dům ve sféře hudební. Ve Smetanově síni se pořádají atraktivnější koncerty vážné hudby. V letech 1911-1945 byla Smetanova síň působištěm České filharmonie a v průběhu dalších desetiletí se stala svědkem vystoupení významných interpretů, jakými byli: zpěvačky Ema Destinová a Jarmila Novotná či dirigenti Oskar Nedbal a Václav Talich aj. Po nástupu totalitního režimu si Smetanova síň podržela svůj charakter zejména díky projektům Pražského jara. I když byla preferována vystoupení sovětských interpretů, nebylo to rozhodně na škodu, vždyť houslista David Oistrach, klavírista Svjatoslav Richter či dirigent Jevgenij Mravinskij patří mezi světové hudební legendy.¹²⁸

V letech 1994-1997 prošel Obecní dům technicky i finančně velmi náročnou komplexní rekonstrukcí, při níž byla interiérům navracena původní podoba. Po svém znovuotevření se Obecní dům stal opět významným

¹²⁷ LAUDÁT, F. *Průvodce Obecním domem*, 2005, s. 8.

¹²⁸ Tamtéž, s. 7-8.

reprezentativním centrem společenského a kulturního života hlavního města České republiky.¹²⁹

3.2.3 Malířství

Jádrem českého malířství přelomu 19. - 20. století se stala secesní generace českých malířů, jíž se také říká generace devadesátých let, protože nastoupila do uměleckého života v posledním desetiletí 19. století, tak bohatém na talenty.¹³⁰ Především této skupině umělců, jejichž organizačním centrem se stal Spolek výtvarných umělců Mánes, české moderní umění 20. století vděčí za svou základnu a orientaci. Teprve osobnosti této generace daly místním předpokladům perspektivu moderní doby. Odvážili se samostatně myslet a prostředky umění a své tvůrčí myšlenky rozvinout a obhájit mezi tendencemi našeho i evropského umění. Tato generace již reagovala na moderní skutečnosti a udržovala si tvůrčí odstup od pasivního přejímání dobových kulturních motivů.¹³¹

Nástup secese začíná v devadesátých letech generací, do jejíhož čela se dostali Antonín Slavíček (1870-1910) a Jan Preisler (1872-1918).

Jan Preisler byl malíř jemné barevnosti, v symbolické rovině řešil problémy lásky, nevěry, mládí, smutku, melancholie, ale i vztahu člověka a přírody. Jeho *Obraz z většího cyklu*¹³² z roku 1902 je považován pro své spojení snu a skutečnosti i pro své malířské kvality za první skutečně moderní obraz v českém malířství. Z nejvýznamnějších jeho děl jsou obrazy: *Jaro*, *Pohádka*, *Černé jezero* v několika variantách, *Milenci*. Jako jeden z nemnoha se věnoval i návrhům monumentální výzdoby interiérů: kostel v Přešticích, hotel Grand v Hradci Králové, Zemská banka v Praze, Palackého salón v Obecním domě,

¹²⁹ LAUDÁT, F. *Průvodce Obecním domem*, 2005, s. 8.

¹³⁰ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 99.

¹³¹ VLČEK, T. In: *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, 1998, s. 28.

¹³² Viz příloha č. 19.

Národní dům a divadlo v Prostějově.¹³³ Secesní cítění se projevilo i v Preislerových ilustracích básní Julia Zeyera a Otakara Březiny.¹³⁴

Hlavní vůdčí silou české moderní krajinomalby byl Antonín Slavíček. Pro období stylové krajinomalby (*Břízová nálada*, 1897)¹³⁵ našel Slavíček při letních pobytech v Hostišově, Kameničkách, Kraskově, Oldřichovci a Německé Rybné svůj typický projev, kterým založil kánon moderní české krajinomalby (*U nás v Kameničkách*, 1904). Slavíček vynikl i jako malíř pražských scenérií ve velkých panoramatických obrazech (*Praha od Ládví, Praha z Letné*, 1889).¹³⁶ Typickým secesním krajinářem byl Antonín Hudeček (1872-1914), který dovedl spojit poetický obsah s moderním pojetím obrazu (*Večerní ticho*, 1900).¹³⁷

Krajináři objevili důležité téma figury v krajině, které pomohlo i mladým figuralistům vytvářet velké programové obrazy, jimiž mohli reprezentovat moderní úsilí. Maxmilián Švabinský (1873-1962) v obraze *Splynutí duší* (1895-1896) vyjádřil toto téma idealisticky a personifikoval pomocí něho rodnou zemi v *Chudém kraji* (1900). Švabinský vynikl také jako portrétista (*Podobizna Ely Vejrychové*, 1897). Výsledným obrazem symbolicko-secesního období jeho tvorby je *Chudý kraj* (1900),¹³⁸ avšak secesní atmosféru obsahují i jeho barevné kresby k *Máchovu Máji* (1900), kresba *Rodinova inspirace* (1902) a kolorovaná kresba *Kamélie* (1903).¹³⁹

Významným malířem byl František Kupka (1871-1957); malíř studující různé filozofické směry, začínal jako ostrý kritik společnosti ilustracemi v anarchistických časopisech. Brzy však začal malovat symbolické kompozice jako *Cesta ticha* (1900), *Vzdor-Černý idol*, *Radosti-Balada* (1901-1902) nebo

¹³³ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 145.

¹³⁴ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 102.

¹³⁵ Viz příloha č. 20.

¹³⁶ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 102.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Viz příloha č. 21.

¹³⁹ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 105.

Počátek života. Do dějin světového malířství se zapsal především jako jeden z první a nejvýznamnějších průkopníků abstraktní malby. Už v roce 1909 vytvořil obraz *Klávesy piana*, v němž se osvobodil od zobrazení reality. Jeho vývoj pokračoval v letech 1911-1912 *Červenými a modrými disky*, zachycujícími rotační pohyb, k slavnému obrazu *Dvoubarevná fuga–Amorfa*¹⁴⁰ (1912) ad.¹⁴¹

O tom, že abstrakce byla logickým důsledkem secesního ornamentálního, svědčí i vývoj Vojtěcha Preissiga (1873-1844), vynikajícího secesního grafika, který po návratu z USA ve třicátých letech realizoval pozoruhodnou sérii abstraktních obrazů (*Zrození Země*, 1936).¹⁴²

3.2.3.1 Skupina Osma

Secese ovlivnila celou řadu další umělců, např. Miloše Jiráňka (1875-1911), který v obrazech *Čtenářka* a *Na balkóně* řešil problém proměn bílé barvy či Jakuba Schikanedra (1855-1924) v jeho obrazech nočních zamlžených pražských zákoutí nebo Jana Zrzavého (1890-1977) v nostalgických náladách obrazů s leonardovskou krajinou, jako jsou *Údolí smutku* a *Veselé poutnice*. Ovlivnila, ale i malíře avantgardní skupiny Osma.¹⁴³

Osma vznikla v roce 1907 z nespokojených studentů Akademie a v jejím čele stáli Emil Filla a Bohumil Kubišta. Patřili do ní ještě Vincenc Beneš, Otakar Kubín, Antonín Procházka, Max Hor, Friedrich Feigl a Willi Nowak. Tito umělci byli silně ovlivněni jednak van Goghem a Cézannem, ale hlavně pražskou výstavou norského expresionisty Edvarda Muncha v roce 1905, v jehož díle jsou patrné stopy symbolismu i plošné a lineární stylizace secesní. Pro Osmu je

¹⁴⁰ Viz příloha č. 22.

¹⁴¹ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 145.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 145.

typické silné duchovní ladění, zahořklý životní pocit, expresivní metoda a barva.¹⁴⁴

Emil Filla (1882-1953) byl umělec velmi vzdělaný, přemýšlivý teoretik a inspirativní dekoratér. Dokázal české umění orientovat k současným světovým proudům. Na první výstavě *Osmý* v roce 1907 vystavil obraz *Čtenář Dostojevského*, který se stal expresivním a symbolickým vyjádřením generační skepse a úzkosti. V roce 1908 vystavil *Červené eso*.¹⁴⁵

Bohumil Kubišta (1884-1918) se dostával k osobitému projevu pozvolna, ale od počátku systematicky hledal v umění řád a soustavně se vzdělával filozoficky i ve vědních oborech souvisejících s optikou, naukou o barvách i hledáním exaktních zákonitostí geometrické výstavby obrazu a tvaru. Z let 1906-1909 pocházejí jeho krajinné malby (*Vršovice*, *Cementárna v Podolí*, *Zátiší s lampou*). Po druhé výstavě v roce 1908, která způsobila ve veřejnosti skandál, se umělci brzy rozešli, ale význam *Osmý* pro české moderní malířství je zakladatelský.¹⁴⁶

3.2.4 Grafika

Secesní lineárnosti a plošnosti nejlépe svým charakterem odpovídala grafika, volná i užitá, zejména ilustrace a plakáty. Ty také pomáhaly popularizovat a rozšiřovat secesní ornamentiku.¹⁴⁷

Ve znamení secese nastoupila generace českých grafiků: Vojtěch Preissig (1873-1944), Tavík František Šimon (1877-1942), Viktor Stretti (1875-1957), Maxmilián Švabinský (1873-1962) a Alfons Mucha (1860-1939).

¹⁴⁴ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 145.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 146.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 141.

Průkopnicemi české moderní grafiky se také staly dvě malířky, Helene Emingerová (1858-1943) a Zdena Braunerová (1858-1934), obě se věnovaly volné grafice v prvním desetiletí 20. století, Emingerová portrétu a sociálnímu žánru, Braunerová staropražským motivům.¹⁴⁸

Vynikajícím grafikem byl Vojtěch Preissig, jeden z tvůrců moderní krásné české knihy. V roce 1903 ilustroval Karafiátovy Broučky, v nichž ilustrace, dekorativní linky i písmo tvoří jeden celek. Jednou z našich nejkrásnějších knih vůbec jsou jím ilustrované a upravené Bezručovy *Slezské písně* z roku 1909. Je tu již předznamenán jeho zájem o abstraktní tvorbu, kterou se začal zabývat od dvacátých let i v malbě. Preissigova volná grafika má zduchovnělý obsah (*Meditace, Modřáček*), v užité tvorbě inklinoval ke geometrizaci (návrhy na tapety, plakáty).¹⁴⁹

Tavík František Šimon byl český grafik, mistr leptu. Doménou jeho grafiky (technika barevného leptu) se staly městské pohledy a zákoutí, oživované pouličními žánry (*Bruslení na Vltavě, 1917*). Roku 1917 se stal jedním ze zakladatelů českého spolku grafiků Hollar a by jeho prvním předsedou. Roku 1928 byl jmenován profesorem grafické speciálky pražské Akademie.¹⁵⁰ Romantické motivy Prahy si konce 19. století oblíbil ve své grafické tvorbě také Viktor Stretti, žák Ženíška, pravidelně navštěvoval Paříž a Londýn, kde nacházel motivy pro své grafické listy.¹⁵¹

Proslulým a od začátku úspěšným grafikem byl Maxmilian Švabinský, který zanechal galerii brilantních portrétů významných osobností s jemným

¹⁴⁸ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 105.

¹⁴⁹ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 144-145.

¹⁵⁰ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 106.

¹⁵¹ Tamtéž.

psychologickým odstíněním (*Maurice Maeterlinck, Jan Kotěra, Jan Neruda, F. X. Šalda* aj.).¹⁵²

Švabinský byl stejně jako grafici František Koblíha a Jan Konůpek, malíř Jan Zrzavý, sochař Jaroslav Horejc a někteří další členové skupiny Sursum, založené v roce 1911 v Brně, která se stala spojnicí mezi symbolismem a surrealismem. Skupina nenašla, ale ani u uměnímilovné veřejnosti Prahy ohlas odpovídající jejímu významu, je však dokladem staré pravdy, že vkus -zájem o umělecké hodnoty- se časem mění. Nyní na ni oceňujeme její imaginativnost a duchovně laděný symbolismus, s nímž zpracovává závažná témata.¹⁵³

3.2.5 Alfons Mucha

Čechy daly Paříži největšího dekorátéra a malíře, geniálního Alfonse Muchu (1860-1939), jednoho ze zakladatelů pařížské secese, jehož sláva stoupala a klesala ve shodě s vývojovou křivkou secesního slohu.

Alfons Mucha se narodil v Ivančicích na jižní Moravě v chudé rodině. Jako chrámový zpěvák na Petrově v Brně navštěvoval gymnázium, kde jeho spolužákem byl Leoš Janáček. V roce 1877 neúspěšně skládal přijímací zkoušky na pražskou Akademii. V letech 1879-1881 působil jako pomocník v malírnách divadelních dekorací firmy Kautski-Brioschi-Burkhardt ve Vídni. V letech 1882-1884 pracoval pro hraběte Khuena-Bellasioho a v letech 1884-1888 za finanční podpory hraběte studoval na mnichovské Akademii historickou malbu a poté do roku 1889 v Paříži na Akademii Julian a Colarossi. Když mu hrabě přestal vyplácet finanční podporu, živil se ilustracemi časopisů a knih.¹⁵⁴

¹⁵² MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 106.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 105.

Legendární osudová chvíle nastala pro Muchu na přelomu let 1894 a 1895, kdy navrhl svůj první plakát, na drama Gismonda,¹⁵⁵ pro obdivovanou pařížskou divadelní hvězdu Sarah Bernhardtovou (1844-1923). Tímto plakátem zahájil sérii svým osobitých secesních divadelních plakátů (*Dáma s kaméliemi*, 1896; *Lorenzaccio*, 1896; *La Samaritaine*, 1897; *Medea*, 1898; *Tosca*, 1899; *Hamlet*, 1899).¹⁵⁶

Alfons Mucha si v tomto směru vypracoval *le style Mucha*, mající své nezaměnitelné rysy. Středem tohoto stylu je Muchova žena, zobrazována v nádherném kostýmu s charakteristickým gestem v polokruhovém pozadí za hlavou, ozdobné secesní písmo. Typická je plošnost a ornamentální dekorativnost.¹⁵⁷

Ve stejném stylu navrhoval Mucha i plakáty pro obchodní značky (na cigaretový papír Job, likér Trappistine nebo šampaňské Ruinart) i plakáty na umělecké výstavy (*Salon des Cent*, 1896). Svou dekorativní invenci uplatňoval v nástěnných kalendářích, jídelních lístkách, reklamních vinětách aj. Vytvářel dekorativní panó a litografické cykly, ve kterých se objevují variace Muchova typu ženy s dlouhými vlasy (*Čtyři roční počasí*, *Květiny*, *Čtvero umění*, *Denní doby*).¹⁵⁸

Druhá polovina devadesátých let 19. století představuje vrcholné období Muchovy tvorby, kdy kromě užité grafiky navrhoval i stříbrné nádoby a příbory, nábytek, architekturu a vynikající šperky.¹⁵⁹ Všude uplatňoval svůj dekorativní talent, nevyčerpatelnou invenci a lehkost tvoření, které mu umožnily vyrůst v secesního dekorátéra. Jeho díla tohoto období jsou vzorovou ukázkou secesního

¹⁵⁵ Viz příloha č. 23.

¹⁵⁶ WITTLICH P. In: *Alfons Mucha*, 2000, s. 8.

¹⁵⁷ Tamtéž, 11.

¹⁵⁸ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarného kultury*, 2000, s. 100.

¹⁵⁹ Viz příloha č. 24.

slohu.¹⁶⁰ Roku 1902 vydal *Documents décoratifs* jako vzorník secesních návrhů na předměty užitého umění.¹⁶¹

3.2.5.1 Slovanská epopej

Desetiletí Muchova slohu vytvořilo umělcovu vnitřní touhu a upevnilo jeho rozhodnutí věnovat ve druhé polovině svého života veškerou vlastní sílu národu. Tak začala další fáze Muchova díla, kterou vyplnil rozsáhlý cyklus obrazů, jež se měly stát monumentální oslavou Slovanstva.¹⁶² Mucha sám k tomu řekl: „*Již roku 1900, v Paříži, předsevzal jsem si zasvětit druhou polovinu svého života práci, jež by pomáhala budovati a utužovati u nás cit národního uvědomění.*“¹⁶³

V roce 1904 odešel Mucha do Spojených států, kde zamýšlel malováním portrétů získat prostředky pro svou další práci. Osudovým okamžikem pro Muchův projekt bylo setkání Charlesem Richardem Cranem, který se stal cyklu Slovanské epopeje mecenášem. Byl to americký milionář, rusofil a slovanofil. Zajímal se také o arabské země a Čínu, cestoval, ovlivňoval americkou domácí i zahraniční politiku a přátelil se s T. G. Masarykem.¹⁶⁴

V listopadu roku 1909 ho Mucha požádal, aby financoval jeho projekt.¹⁶⁵ Vyložil mu svůj plán, mluvil už konkrétně o Slovanské epopeji a věděl, že se bude skládat z dvaceti pláten, které mají symbolizovat dějiny Slovanstva od pravěku až po současnost.¹⁶⁶ Crane projevil zájem a na Štědrý den 1909 obdržel Mucha telegram, ve kterém stálo: „*Přijímám Vaše návrhy. Zdar Dílu.*“¹⁶⁷

¹⁶⁰ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarného kultury*, 2000, s. 100.

¹⁶¹ LIPP R. F. In: *Alfons Mucha*, 2000, s. 13.

¹⁶² MALIVA, J. *Muchova Slovanská epopej*, 1969, s. 3.

¹⁶³ MUCHA, A. *Slovanská epopej : historie slovanstva v obrazech*, 1928, s. 8.

¹⁶⁴ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1996, s. 65.

¹⁶⁵ HERAIN, K. *Alfonse Muchy Cyklus Slovanstvo*, 1919 In: BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011 s. 276.

¹⁶⁶ MUCHA, J. *Alfons Mucha*, 1999, s. 300.

¹⁶⁷ VYSKOČIL, Q. *Muchova Slovanská Epopej*. In: BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 288.

Po návratu do Čech, počátkem roku 1910, se Mucha usadil na colledo-mansfeldském zámku ve Zbirohu v západních Čechách.¹⁶⁸ Vlastní práce na prvních plátnech Epopeje začala již roku 1911, když dokončil nástěnné malby v Obecním domě. Studoval historickou, folkloristickou, archeologickou literaturu a konzultoval svůj záměr s odborníky. K jeho zdrojům patřili historici od Františka Palackého, Ernesta Denise, Jana Peislera po Jaroslava Bidla, folklorista Čeněk Zíbrt, archeolog J. L. Píč. Mimo to se také radil s jihoslovanskými historiky a se svými přáteli z mládí, kterými byli např. bratři Mrštíkové.¹⁶⁹

Nakreslil tisíce detailních studií oděvů, zbraní, skupin i jednotlivých postav pro své dílo. Také podnikl řadu studijních cest po slovanských zemích. Roku 1913 cestoval přes Varšavu do Ruska, před válkou i po válce navštívil opakovaně Balkán, Bulharsko, Cařihrad a pravoslavné kláštery na Mont Athos.¹⁷⁰

Ve Zbirohu si zařídil nový ateliér, kde od zbirožského zámečníka pana Kozlera měl připravené rámy, které byly na kolejnicích a daly se tak přesunovat od obrazu k obrazu, bylo v nich možné listovat jako v knize. Mucha si naplánoval vytvořit dvacet obrazů o ploše 8 x 6 metrů. Tak velká plátna realizoval na lodní plachty, které si nechal dovážet z Belgie.¹⁷¹

Jak poznamenává Zdeněk Mahler: „*Muchova koncepce snesla srovnání i s velkolepostí, s jakou Michelangelo chystal Sixtinskou kapli, byla srovnatelná i s hudebním dílem Prsten Nibelungů od Richarda Wagnera nebo s cyklem symfonických básní od Bedřicha Smetany.*“¹⁷²

Od samého začátku Mucha plánoval Slovanskou epopej jako cyklus o dvaceti obrazech. Přesně daný počet je uveden v jeho ujednání s Cranem.

¹⁶⁸ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1996, s. 69.

¹⁶⁹ BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 224.

¹⁷⁰ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1996, s. 70.

¹⁷¹ MUCHA, J. *Alfons Mucha*, 1999, s. 320.

¹⁷² Tamtéž.

Kdo z nich určil toto číslo, není ale jasné. Počet dvaceti pláten umožňoval symetrické dělení z různých hledisek. Jednak na polovinu, tedy na deset obrazů s českých dějin a na deset obrazů z dějin ostatních slovanských národů a na čtvrtiny po pěti obrazech představující skupinu alegorickou, náboženskou, válečnickou a kulturní. Mucha provedl důmyslné rozčlenění souboru obrazů, což bylo výsledkem dlouhodobého vývoje, během kterého Mucha při zachování vnějšího rámce neustále hledal a zvažoval ideální rozčlenění díla.¹⁷³

Mucha začal malovat Slovanskou epopej, aniž by si nejprve stanovil všechny motivy, které by pak v následujících letech jen naplňoval. Cyklus považoval za živý vyvíjející se organismus. I když nejprve namaloval trojici obrazů z nejstarších dob, v dalších etapách již nepostupoval podle chronologie témat, ale mnohdy na přeskáčku. Zřejmě to bylo způsobeno tím, že potřeboval procestovat a poznat jednotlivá místa z dějin zahraničních Slovanů.¹⁷⁴

Pozorný divák při vnímání Slovanské epopeje reflektuje dvě řady: jednu představuje vlastní sled obrazů od nejstarších dob Slovanů po závěrečnou Apoteózu, druhou sled obrazů jak je Mucha postupně uskutečňoval. V této práci budu následovat druhou linii.

Během prvních let, kdy pracoval na Epopeji, předal městu Praze dne 6. prosince 1912¹⁷⁵ první tři plátina: *Slované v pravlasti*, *Slavnost Svantovítova na Rujaně*, *Zavedení slovanské liturgie*.¹⁷⁶

První obraz představuje baladu z naší pravlasti zpodobňující jakési vyhnání z ráje, druhý obraz zobrazuje slavnosti boží na Rujaně, kde stával chrám slovanského boha Svantovíta a třetí zpodobňuje prosazení slovanské liturgie.¹⁷⁷

¹⁷³ BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 34-35.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 35.

¹⁷⁵ MUCHA, J. *Alfons Mucha*, s. 1999, s. 328.

¹⁷⁶ Viz příloha č. 25.

¹⁷⁷ BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 81-83.

Druhá trojice obrazů, která byla předána Praze v roce 1914 ještě před vypuknutím války, se týká tří odlišných historických epoch. Jsou to: *Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským*, *Bratrská škola v Ivančicích* a *Zrušení nevolnictví na Rusi*.¹⁷⁸ V roce 1916 předal Mucha městu Praze další tři plátna, která jsou námětově vztažená ke stejné době. Je to tzv. *Husitský triptych*,¹⁷⁹ který byl zamýšlen jako jeden celek. Střed triptychu tvoří obraz *Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské* a po každé straně je plátno stejné výšky, ale poloviční šíře. Z jedné strany plátno *Milíč z Kroměříže* představující stavění Betlémské kaple na popud Milíče z Kroměříže a z druhé strany obraz *Schůzka na Křížkách*, která zachycuje okamžik prvního setkání husitů na Křížkách ve zbrani.¹⁸⁰

Ke konci války se tempo Muchovy práce na Epopeji zpomaluje. Jedním z hlavních důvodů byla válka, která přerušila malířův kontakt s belgickou tkalcovnou, která jediná byla schopná mu dodávat plátna tak velkých rozměrů. Mucha k tomu řekl: „*Potíže rázu technického nastaly arci za války. Němci obsadivší Belgii zmocnili se vedle jiného i továren vyrábějících malířská plátna velkých rozměrů. Začal jsem na plátně rozměrů 8 x 6 m, a nyní byl konec. Přerušil jsem práci, ale pak mi nezbylo než rozpůlit velké formáty a pokračovat na polovičních rozměrech. Mrzelo mne to dosti dlouho. Jak jinak, měl jsem vžitou představu cyklu dvaceti obrazů velkých rozměrů!*“¹⁸¹ Proto práce z této doby mají rozměry 4 x 6 m.

V roce 1918 představuje dvě plátna, *Petr Chelčický* a *Jan Amos Komenský*.¹⁸² O tom, proč Mucha maloval obrazy cyklu Epopeje v daném pořadí, nemáme doklady. Dá se však předpokládat, že kromě trvalého poselství chtěl také Epopejí sdělit poselství aktuální. Právě obrazy *Chelčického* a *Komenského* nás

¹⁷⁸ Viz příloha č. 26.

¹⁷⁹ Viz příloha č. 27.

¹⁸⁰ MUCHA, J. *Alfons Mucha*, 1999, s. 328.

¹⁸¹ VESELÝ, A. *Slovanská epopeja Alfonse Muchy*. In: BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s.

¹⁸² Viz příloha č. 28.

v tom utvrzují. Oba totiž představují Čechy, kteří přispěli svým dílem do světového myšlení. Jimi chtěl Mucha v době vzniku Československé republiky vyzvednout podíl Čechů na duchovním vývoji lidstva. Formálně s těmito obrazy souvisí ještě obraz *Po bitvě u Grunwaldu*,¹⁸³ který však byl dokončen až roku 1924. V ten samý rok byl dokončen i obraz *Král Přemysl Otakar II.*,¹⁸⁴ který byl do cyklu zapojen, aby doplnil chybějící odkaz na Slovensko, děj se odehrává nedaleko Bratislavy.¹⁸⁵

K českým dějinám se vrací Mucha ve výjevech *Po bitvě na Vítkově*¹⁸⁶ oslavující první vítězství husitských vojsk, kde symbolický význam hraje světlo. O mnoho větší zaujetí, ale věnoval Mucha obrazu *Jiří z Poděbrad a z Kunštátu*,¹⁸⁷ který svým myšlenkovým obsahem odpovídal jeho koncepci dějin. Jiří z Poděbrad byl ten český panovník, jehož záměrem bylo vytvořit evropské mírové společenství.¹⁸⁸

Z roku 1926 pochází obrazy *Car Simeon Bulharský, Korunovace srbského krále Štěpána Dušana a Mont Athos*.¹⁸⁹ Tyto obrazy působí svou dekorativní kompozicí, ale nenacházíme v nich původní výrazovou sílu a naléhavost prvních pláten, jako by se v nich podepsala únava z velkolepé práce a úsilí úkol dokončit. Poslední dvě plátina Epopeje z téhož roku jsou¹⁹⁰ *Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou a Apoteóza z dějin Slovanstva*.¹⁹¹

Obě linie, které jsem již uvedla, opět splývají na konci cyklu v posledních třech obrazech: *Mont Athos, Přísaha omladiny pod slovanskou lípou, Apoteóza z dějin Slovanstva*. Zde zůstává otázkou, zdali Mucha od počátku zamýšlel

¹⁸³ Viz příloha č. 29.

¹⁸⁴ Viz příloha č. 30.

¹⁸⁵ BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 34.

¹⁸⁶ Viz příloha č. 31.

¹⁸⁷ Viz příloha č. 32.

¹⁸⁸ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1966, s. 77.

¹⁸⁹ Viz příloha č. 33.

¹⁹⁰ Viz příloha č. 34.

¹⁹¹ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1966, s. 78.

ukončit celý soubor shrnující a strhující Apoteózou, uzavřenou žehnajícím Kristem, za kterým se klene oblouk duhy, nenápadně prozářený postavou Svantovíta, zatímco před Kristem stojí mladý vítězný Slovan.¹⁹²

Každé monumentální plátno má svoji barvenou linii, svoji náladu, má svůj kompoziční rytmus, liší se od předešlého a vyslovuje svoji myšlenku. Každý obraz by mohl mluvit sám za sebe, o každém by se dala napsat samostatná studie, ale zároveň je každý obraz součástí vzájemně provázaného celku, směřujícího k osvobození národa v náručí Krista; proto také Epopej uzavřel apoteózou, nikoli apokalypsou.¹⁹³

První světová válka způsobila dočasné zpomalení práce na Epopeji, ale přesto již roku 1919 byly zveřejněny první výsledky: bylo to jedenáct obrazů Slovanské epopeje v sále pražského Klementina. Ještě v témž roce bylo všech jedenáct obrazů odesláno do Spojených států. Ve Spojených státech byl úspěch výstavy obrovský. Mucha byl srovnáván např. s Pierrem Puvisem de Chavannes¹⁹⁴ i s renesančními umělci.

Po světové cestě, jak si přál Mucha, měl být cyklus navždy vztyčen v budově českého národního chrámu v Praze. Mucha si v darovací smlouvě dal podmínku, že bude Slovanská epopej zveřejněna a důstojně umístěna v budově výslovně vystavěné k tomuto účelu. Zapomněl uvést lhůtu, ve které k tomu mělo dojít. A tak nebylo město Praha smluvně vázáno a definitivní řešení této nákladné otázky bylo odkládáno.¹⁹⁵

Praha, které Mucha své dílo věnoval, neměla pro toto významné dílo prostory, ani finanční prostředky na stavbu nového pavilonu. Problém skutečně

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ MAREK, J., R. *Muchova epopej Slovanstva*. In: BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 299.

¹⁹⁴ Pauvis de Chavannes Pierre (1824– 1898) francouzský malíř a kreslíř; významný předchůdce a jeden ze zakladatelů symbolismu, autor monumentálních fresek.

¹⁹⁵ LIPP R. F. In: *Alfons Mucha*, 2000, s. 19.

spočíval v nezvyklé velikosti pláten. Již Josef Čapek označil ve Volných směrech v roce 1913 Craneův dar Slovanské epopeje hlavnímu městu za opravdového Trojského koně. Štěpán Jež ji zase připodobnil k danajskému daru.¹⁹⁶

Slovanská epopej byla nakonec vystavena v rozmezí dat 23. září až 31. října 1928 v hlavní prosklené hale nově otevřeného Veletržního paláce v Praze.¹⁹⁷

Česká veřejnost přijala Slovanskou epopej se smíšenými pocity, spíš však negativně. Muchovo dílo bylo slaveno i proklínáno, sklízelo úspěch i zatracení. Mezi výroky, které se v té době objevily, byly výroky avantgardistů přesvědčených už o své moderní pravdě a tak došlo k tomu, že Muchovo dílo bylo označováno za rekvizitu, falešnou mytologii, co si co je pasé atd. Také mu byla vytýkaná akademická popisnost, didaktismus, literární malířství, nesnesitelný patos, pompéznost. Říkalo, se že jde o tragické neporozumění umělce sobě samému, o zabloudění a prohranou šanci.¹⁹⁸

Vývoj v Čechách šel v té době kupředu mimořádně rychlým tempem. Mucha byl svým myšlením a cítěním zakotven v generaci zakladatelů a obroditelů českého národního umění, chtěl svým dílem dávat poučení mladým, ale ti již nekompromisně hleděli tváří v tvář moderním problémům. Vytvořil dílo, pro jehož hodnocení tehdejší doba neměla kritéria.¹⁹⁹

Po výstavě v průmyslovém Veletržním paláci, byla Epopej vystavována v dalších českých městech. Poslední výstava se uskutečnila v roce 1933.²⁰⁰ Po výstavách byla plátina namotána na špulky a uchována v sále pražské školy Na Studánce, kde zůstala až do začátku druhé světové války. Po dobu nacistické

¹⁹⁶ ČAPEK, J. *Kam s ní?*. In: BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 301.

¹⁹⁷ HERAIN K. *Alfonse Muchy Cyklus Slovanstvo*. In: BYDŽOVSKÁ, L.; SRP, K. *Alfons Mucha*, 2011, s. 278.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 279.

¹⁹⁹ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1996, s. 79.

²⁰⁰ MUCHA, J. *Alfons Mucha*, 1999, s. 349.

okupace patřila Muchova díla mezi zakázaná a jeho rodina byla nucena ukryt plátna, aby zabránila jejich zabavení a zničení.²⁰¹ Slovanská epepej byla přechovávána v různých pražských depozitářích a skladištích, například v podzemních prostorách Archivu země České v Praze. Hned po válce, v létě roku 1945, byla Epepej vrácena do školy Na Studánce.²⁰²

V roce 1948, po třech letech poválečné svobody, se Československo stalo se součástí sovětského bloku. Muchova díla byla oficiálními českými kruhy znovu odsouzena, tentokrát jako výraz buržoazní dekadence. V době uvolňování komunistického režimu bylo Muchovo dílo z velké části zapomenuto a přehlíženo. Počátkem šedesátých let 20. stol. bylo povoleno vystavování Slovanské epepeje.²⁰³

Roku 1950 Rada ÚNV hlavního města Prahy schválila, aby Slovanská epepej byla propůjčena ONV v Moravském Krumlově a umístěna v tamním zámku. Zůstala přitom v majetku města Prahy. Poté byla Epepej svěřena restaurátorům a roku 1963 byly obrazy instalovány v prostorách rytířského sálu a kaple renesančního zámku v Moravském Krumlově v blízkosti Muchova rodiště Ivančic. Dne 4. 8. 1963 byla Slovanská epepej slavnostně představena veřejnosti. Roku 1963 při zřízení Galerie hlavního města Prahy, se stala Slovanská epepej součástí jejího sbírkového fondu.²⁰⁴

Až donedávna byla plátna vystavena v Moravském Krumlově, ale po dlouhých sporech byla převezena a umístěna ve dvoraně Veletržního paláce v Praze. Spor začal v létě roku 2010, kdy měla Epepej být přesunuta do Prahy. Jenže potomci (vnuk John Mucha a snacha Geraldine Mucha) Alfonse Muchy podali návrh na ochranu díla, který by zabránil jeho stěhování, protože není

²⁰¹ LIPP R. F. In: Alfons Mucha, 2000, s. 11.

²⁰² MUCHA, J. *Alfons Mucha*, 1999, s. 349.

²⁰³ LIPP R. F. In: Alfons Mucha, 2000, s. 11.

²⁰⁴ MUCHA, A. *Alfons Maria Mucha : katalog výstavy*, 1920 s. 37.

zřejmé, komu dílo patří. Odvolávají se na Muchovu darovací smlouvu, kterou obrazy hlavnímu městu věnoval za podmínky, že pro Epopej vystaví pavilon, k čemuž ale stále nedošlo. Krumlovský úřad jejich argument uznal a zakázal hlavnímu městu Praze manipulovat s dílem. Naopak soud ve Znojmě určil předběžným opatřením, že Moravský Krumlov musí umožnit převoz obrazů na připravovanou výstavu do Prahy. Znojenský soud se přitom opíral o dokument z roku 1993, kterým Praha převzala od Ministerstva kultury kolekci obrazů do svého majetku.²⁰⁵

Již na jaře 2011 Galerie hlavního města Prahy převezla pět pláten do Prahy a převzala správu výstavy v Moravském Krumlově. Na podzim 2011 začala práce na přípravě pláten pro převoz patnácti obrazů do Prahy. Od prosince 2011 měl být cyklus vystaven ve dvoraně Veletržního paláce v Praze, výstava byla nakonec otevřená až 1. května 2012, kde by měla být do 30. září 2013.²⁰⁶

Otázkou je, co bude se Slovanskou epopejí po ukončení pražské výstavy. O budoucím definitivním umístění Slovanské epopeje zatím nebylo rozhodnuto, je to věcí dalších jednání. Podle nejnovějších zpráv se na rok 2017 předpokládá zapůjčení pláten Tokiu, kde by se měla konat čtyřměsíční výstava v Národním uměleckém centru Tokia. Alfons Mucha se v Japonsku těší velkému zájmu. Výstavy v japonských galeriích představují v mezinárodním žebříčku výstav výtvarného umění velkou prestiž.²⁰⁷

²⁰⁵ ŠTŮSEK, R. *Slovanská epopej patří Praze, rozhodl znojenský soud* [online] In: aktualne.cz: 30. 9. 2010, 18:17 [cit. 2012-11-24]. Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/domaci/regiony/jihomoravsky/clanek.phtml?id=678722>>.

²⁰⁶ GREGOR, J. *Praha má svého Muchu* [online] In: aktualne.cz: 9. 5. 2012, 18:17 [cit. 2012-11-24]. Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/domaci/zivot-v-cesku/clanek.phtml?id=744173>>.

²⁰⁷ BERNÝ, A. *Slovanskou epopej půjčí Japoncům*. MF DNES. 27. 11. 2012, XXIII/278, 4A. ISSN 1210-1168.

3.2.6 Sochařství

Na rozhraní století tvořila i početná skupina pozoruhodných sochařů. Secesní sochařství v Čechách vytvářeli příslušníci generace, která v devadesátých letech 19. století nebo na počátku 20. století prošla Myslbekovým ateliérem a na niž silně působil literární symbolismus Moderního revue a od roku 1900 svým dílem Auguste Rodin. Jen dva sochaři se nestali Myslbekovými žáky, František Bílek a Ladislav Šaloun.²⁰⁸

František Bílek (1872-1941), vytvořil celou řadu vynikajících děl, v nichž často tradiční náměty pojímal naprosto nekonvenčně a originálně (mystický *Ukřižovaný* ve Svatovítské katedrále z roku 1899, který na kříži nevisí, ale vznáší se, *Madona*, 1897, *Slepci*, 1902).²⁰⁹ Bílek vytvořil i řadu portrétů (*Podobizna Otokara Březiny*, 1928), náhrobků (*Tvůrce a jeho sestra Bolest* na Březinově hrobě v Jaroměřicích nad Rokytnou, 1932) a pomníků (*Mojžíš*, před Staronovou synagogou v Praze, 1905, *Jan Amos Komenský* v zahradě Bílkovy pražské vily, 1926).²¹⁰

K důležitým manifestacím českého národního programu patřilo na přelomu 19. a 20. století stavění pomníků hrdinům českých dějin a významným osobnostem. V letech 1898-1912 byl v Praze postaven mnoha-figurový pomník *Františka Palackého*²¹¹ od Stanislava Suchardy (1866-1916) a v letech 1900-1915 pomník *Jana Husa*²¹² od Ladislava Šalouna (1870-1946) na Staroměstském náměstí. Spolu se Myslbekovým *Svatým Václavem*, dokončeným až v roce 1924, jsou to monumentální díla, které nemají v českém sochařství obdoby.²¹³

²⁰⁸ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 83.

²⁰⁹ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 146.

²¹⁰ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 83.

²¹¹ Viz příloha č. 35.

²¹² Viz příloha č. 36.

²¹³ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 146.

Pomník *Mistra Jana Husa* na Staroměstském náměstí se stal vrcholným dílem Šalounova secesního sochařství. Podle kunsthistorika Karla Boromejského Mádla vytvořil „*dílo impozantní svojí myšlenkou a velikostí vnitřní i zevní, svobodně stojící rozložitý monument, v němž by byla vtělená celá představa o dějinném a národním významu objevení se Husova na jevišti českého národa; nic malého a skrovného, nic intimního a idylického.*“²¹⁴ Pomník kromě postavy Husa zdůrazňuje skupinu husitských bojovníků a směrem k místu pobělohorské popravы představitelů českého stavovského odboje proti Habsburkům situuje skupinu exulantskou. Na čele pomníku je vyryto Husovo poselství národu: „*Milujte se, pravdy každému přejte.*“²¹⁵

Secesně nejstylovější je pomník historika a národního politika *Františka Palackého*, vytvořený sochařem Stanislavem Suchardou pro Palackého náměstí. Obsahem tohoto prvního pražského secesního monumentálního pomníku je apoteóza českého národa, povstávající ze svého historického útisku.²¹⁶ Suchardovi se podařilo vytvořit působivou syntézu konstruktivních a imaginativních prvků a tak vyjádřit vůdčí, tvůrčí a badatelskou ideu Palackého poslání.²¹⁷

Secese ovlivnila v různé míře i další umělce: Josefa Mařatku (1874-1937), Bohumila Kafku (1878-1942), Jana Štursu (1880-1925) a Otakara Španiela (1881-195).

Josef Mařatka pracoval spolu se Suchardou a Šalounem na pomnících *Františka Palackého* a *Jana Husa*, prosadil se však teprve pomníkem *Praha svým*

²¹⁴ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 86.

²¹⁵ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 96.

²¹⁶ Tamtéž, s. 87.

²¹⁷ Tamtéž.

vítězným synům (1928-1932), který však roku 1940 zničili nacisté a obnoven byl až v roce 1998.²¹⁸

Bohumil Kafka byl žákem a asistentem Stanislava Suchardy. V jeho díle se secese projevila velmi výrazně počínaje jeho ranou prací *Mrtvá labuť* (1900), secesní ráz se projevil i na náhrobcích, z nichž k nejvýznamnějším patří náhrodek dr. Jindřicha Kaizla na Vyšehradě na téma *Objetí lásky a smrti* (1907). Secesní stylizace se projevila také v Kafkových dekorativních reliéfech určených do architektury (*Fauna a Flora* v Obecním domě v Praze) a v podobiznách (*Josef Mánes*, 1904). Po roce 1900 se Kafka rozešel se secesí a hledal nové možnosti sochařského výrazu.²¹⁹

Otakar Španiel se soustředil na dva sochařské obory: medailérství a podobiznu. Je považován za největšího českého moderního medailéra. K mistrovským ukázkám tohoto sochařského oboru patří Španielovy portrétní medaile a sportovní plakáty (*Vrh diskem, Hráč kopané, Skok přes překážku*, 1907). Působení secese v Španielově díle definitivně mizí v roce 1910, kdy sochař soustředil svůj hlavní zájem na renesanční medaili.²²⁰

Základy českému modernímu sochařství položil Jan Štursa. Po roce 1900 vytvořil sochy: *Puberta, Život uniká, Melancholické děvče*. Později se věnoval také ženským aktům, příkladem je sousoší *Humanita* a *Práce* pro Hlávkův secesní most.²²¹ Štursa nikoho nekopíroval, byl zcela originální. K nejlepším jeho dílům patří portréty: *Eduard Vojan* a *Leoš Janáček*.²²²

Vliv secese se neomezoval pouze na jmenované sochaře, ale na začátku 20. století zasáhl celou oblast českého sochařství. Zjevné to bylo zvláště v oboru

²¹⁸ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 146.

²¹⁹ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 88.

²²⁰ Tamtéž, s. 89.

²²¹ Viz příloha č. 37.

²²² ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*, 1996, s. 146.

dekorativního sochařství, jehož secesní výzdoba se uplatňovala na fasádách nových architektur i na stěnách a stropěch interiérů. O rozvoj dekorativně-ornamentálního sochařství u nás se zasloužil Celda Klouček (1855-1935), který v letech 1888 až 1916 vedl na pražské Uměleckoprůmyslové škole speciální třídu pro modelování převážně ornamentálního zaměření a sám vyzdobil řadu veřejných budov i měšťanských domů v Praze i mimo ni.²²³

3.2.7 Umělecké řemeslo

Z uměleckořemeslných oborů, v nichž se principy české secese v největší a nejzřetelnější míře odrážely, stojí na prvním místě bezpochyby české sklářství. Do popředí se dostala továrna Loetz v jihočeském Klášterském Mlýně, vedená Maxem von Spaunem, uskutečňující spolupráci s významnými výtvarníky, jejichž návrhy realizovali čeští skláři (Spaun spolupracoval s Wiener Wrkstätte s Moserem, Hoffmannem a Bauerem). Spaun navázal na příklad proslulé americké sklárny Tiffanyho, jehož noblesní tvary skleněných výrobků dovedl nejen napodobit, ale i přetvořit. Spaun navázal také na leptaná, vrstvená skla Emile Gallého z Nancy. Spolupráce s výtvarníky, přinášela klášterské sklárně mimořádně umělecké a obchodní úspěchy a proto jí české secesní sklářství vděčí za své mezinárodní ocenění. Ke sklárně Loetz se připojily i další továrny s osobitými variacemi secesního názoru, jako Josef Pallme-König a Habel v Košťanech či harrachovská sklárna v Novém Světě.²²⁴

Za proslulostí českého secesního skla zůstala keramika. Důležitou roli sehrály odborné keramické školy v Bechyni, Teplicích a ve Znojmě, které pohotově přebíraly secesní názory. Těmto školám vytvořily protiváhu ojedinělé tvůrčí osobnosti, které zvýraznily podobu české secesní keramiky. Byl to především sochař, návrhář a pedagog Celda Klouček (1885-1934), který vedl

²²³ MRÁZ, B. *Dějiny výtvarné kultury*, 2000, s. 89.

²²⁴ URBANOVÁ, A.; ARMUTIDISOVÁ, I. *Secese : meziválečné užité umění*, 1986, s. 8-9.

keramický ateliér na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Věnoval se drobné keramické tvorbě, příkladem je soubor stylových dekorativních váz, které mu přinesly na pařížské výstavě roku 1900 mezinárodní ocenění, ale i návrhům architektonické tvorby, v níž prokázal svou sochařskou obratnost.²²⁵

Ke Kloučkovi se řadí druhá pozoruhodná osobnost a to Anna Boudová-Suchardová (1870-1940), která vytvořila roku 1900 samostatný soubor secesních váz.²²⁶ Její specialitou byly vázy a mísy jednoduchých tvarů, které pomalovávala japonizujícím květinovým dekorem, lineárně stylizovaným a laděným do dobových fialově zelených tonů.²²⁷

Pozoruhodné postavení si získala i porcelánová tvorba. S porcelánovou výrobou proniká secesní tvarosloví i do stolního nádobí. Právě prostřený stůl secese názorně ukazuje naplnění jedné z idejí nového stylu, dávajícího si za cíl dostat do vzájemného vztahu originalitu a užitečnost předmětu. Početné porcelánové jídelní, kávové či čajové soupravy se vyznačují pečlivým provedením florálního dekoru.²²⁸

Z českých výrobců vyšly novému stylu vstříc zejména porcelánky v západních Čechách (továrna Pfeiffer & Löwenstein v Ostrově, Carl Knoll v Rybářích Springer & Co v Lokti, Fisher & Mieg v Březové atd.), jejichž dobrý vkus a výrobní kvalita přispěly k rozkvětu secese u nás.²²⁹

Svědectví o tom, že žádná z oblastí uměleckého řemesla nezůstala vlivem nového dekorativního pojetí nedotčena, podává i kovolijectví, kovotepectví a šperkařství. Tón tomu opět udávala Uměleckoprůmyslová škola v Praze, kde vyučoval Emanuel Novák (1866-1918) a Celda Klouček. Základní podíl na

²²⁵ URBANOVÁ, A.; ARMUTIDISOVÁ, I. *Secese : meziválečné užité umění*, 1986, s. 8-9.

²²⁶ Viz příloha č. 38.

²²⁷ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1985, 172.

²²⁸ Viz příloha č. 39.

²²⁹ MERGL, J. *Užité umění secese ve sbírkách západočeských muzeí*, 1999, s. 7.

českém kovolijectví měl Franta Anýž (1879-1934) nejen ve sféře tvůrčí, ale především jako majitel velkého kovolijectvého závodu v Praze. Odlil téměř všechny významná sochařská díla oné doby. Podíl na rozvoji českého šperkařství, výrazně orientovaného na české drahokamy a polodrahokamy, měli absolventi pražské Uměleckoprůmyslové školy, již zmíněný Franta Anýž, Emanuel Novák, Václav a Josef Novákové, kteří se snažili dát své šperkařské tvorbě²³⁰ nádech českosti a dekorativnosti.²³¹

Díky secesi se mezi špičkové umělecké projevy zařadila i díla z těch výtvarných oborů, které dosud zůstávaly na okraji zájmu a z hlediska uměleckého byly považovány za druhořadé.

3.2.8 Hudba

Neodmyslitelnou součástí uměleckého projevu secesního umění je hudba. V prostředí konce století žili a tvořili: Antonín Dvořák, Josef Suk, Vítězslav Novák, Zdeněk Fibich, také ovšem Leoš Janáček a mnoho jiných.

Zvláštní význam mají pro secesní hudbu předchůdci secese. Již v 70. letech 19. století dával britský malíř a grafik James Mc Neil Whistler (1834-1903) svým obrazům s typicky secesní barevností hudební názvy, jako *Nocturno v modré a zelené*, *Symfonie v bílé*, *Harmonie ve fialové a žluté*, tyto názvy manifestují typicky secesní kolorit, modrou, zelenou, bílou, fialovou a žlutou. Litevský malíř a hudební skladatel Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) ve svých abstraktních obrazech ztvárnil hudbu, jak ukazují jeho *Sonáty: (Jarní, Letní, Slunečná Sonáta, Sonáta Moře, Pyramid a Hvězdná Sonáta)*.²³²

²³⁰ Viz příloha č. 40.

²³¹ MERGL, J. *Užití umění secese ve sbírkách západočeských muzeí*, 1999, s. 7.

²³² DOUBRAVOVÁ, J. *Hudba a výtvarné umění*, 1982, s. 46-47.

Pojem hudební secese, nebyl do té doby běžný. Jarmila Doubravová ve své studii *Secesní rysy díla Josefa Suka* vymezuje termín hudební secese takto: „*Hudební secese*“ znamená, že existují soubory hudebních jevů z přelomu století, které lze jednoznačně vřadit právě jen do tohoto stylového směřování. K rysům hudební secese patří následující soubor charakteristik: stylizace, dynamická linie, osamostatnění barvy, symboličnost, lyrická vyrovnaná náladovost. Termín nemá hodnotící, nýbrž pouze označující význam.“²³³

Brněnský muzikolog Rudolf Pečman ve své studii *Josef Suk a hudební secese* hovoří o tom: „že doba konce století považovala právě hudbu za umělecký druh, do něhož je možno nejlépe promítnout myšlenky a nálady nové doby.“²³⁴ Na otázku jak se vyrovnat se vztahem secese k hudbě, odpovídá následovně: „Je nám zjevné, že nedosáhneme toho, abychom mohli bez skrupulí hovořit o naprosté paralelitě vývoje. K pojmu např. výtvarné secese nenalezneme bezvýhradné analogie v dobové hudbě, už proto ne, že z hudby nelze vypudit její emocionální prvek, který již odjakživa ji svazuje s romantismem a s romantickým přístupem ke světu a k životu. Mladý Stravinskij reší tlak doby příklonem k novoklasicismu. Alban Berg protestuje proti nalomenosti a bolestínství lyrismem (proto je mu tak blízký, myslím osobně blízký, náš Josef Suk), Anton von Weber reaguje na svou dobu absolutizací lyriky, která mu přerůstá v jakýsi hudební pointilismus. Josefa Suka zachraňuje v nalomené době jeho zdravý hudebnický základ, prostota- „selská moudrost“ a tvůrčí lidská pokora.“²³⁵

Z projevů secese v českém hudebním prostředí vzešlo mnoho zajímavých osobností, jako byly např. Jaroslav Křička (1882-1969), Vítězslav Novák (1870-1949) a Josef Suk (1874-1935).

²³³ DOUBRAVOVÁ, J. *Secesní rysy díla Josefa Suka*. In: BAJER, J. *Česká hudba světu, svět české hudbě*, 1974, s. 142.

²³⁴ PEČMAN, R. *Josef Suk a hudební secese*, 1980, s. 17.

²³⁵ Tamtéž, s. 20.

Právě v díle Josefa Suka můžeme nejlépe sledovat vliv secesního slohu v hudbě u nás. Secese ovlivnila Suka hlouběji než jeho vrstevníky a zásluhu na tom měl i fakt, že Suk byl v letech 1891-1933 členem Českého kvarteta a měl možnost poznávat díla nového stylu po celé Evropě.²³⁶

Suk vstupuje do české hudby jako pokračovatel smetanovsko-dvořákovské vývojové linie, ve svém díle vzdal úctu českým hudebním tradicím, ale zároveň byl tolerantní k moderním směrům, které měly vliv na jeho tvorbu. Sukův zájem o lidovou tvorbu tvoří jednu z paralel k secesi, protože ta se o toto téma opírala. K secesi Suk inklinoval především svým lyrismem, emocionalitou a využitím dynamiky, tendencí k náladovosti a symbolickému vyjádření.²³⁷ Sukova tvorba se dá charakterizovat jako touha moderního člověka po vyšším, intenzivnějším a čistším životě a to na pozadí století starého vstupujícího do nové doby.²³⁸

Secesní kompoziční princip a stylizace se nejvíc uplatnily v *Pohádce léta*. Dílo má pět vět: *I. Hlasy života a útěchy, II. Poledne, III. Slepí hudci, IV. V moci přeludů, V. Noc*. Jarmila Doubravová ve své studii Secesní rysy díla Josefa Suka uvádí: „*Pohádka léta představuje ten moment Sukovy tvorby, v němž se překřížilo minulé s budoucím, fantaskní a symbolické s racionálním, secesní s impresionistickým i expresivním, invenční s koncepčním, žánrové se stylizačním.*“²³⁹

Pohádka léta byla zkomponována v letech 1907-1908 v Křečovicích u Neveklova, kde se Josef Suk 4. ledna 1874 narodil. Po celý život tíhnul k rodnému kraji a vsi, v níž byl i pohřben: zemřel 29. května 1935.²⁴⁰

²³⁶ PEČMAN, R. *Josef Suk a hudební secese*, 1980, s. 33.

²³⁷ Tamtéž, s. 25-28.

²³⁸ Tamtéž, s. 23.

²³⁹ DOUBRAVOVÁ, J. *Secesní rysy díla Josefa Suka*. In: BAJER, J. *Česká hudba světa, svět české hudbě*, 1974, s. 141.

²⁴⁰ PEČMAN, R. *Josef Suk a hudební secese*, 1980, s. 31.

4 SECESE TEHDY A DNES

4.1 Rehabilitace secese

V současné době je secese rehabilitována a znovuobjevená, a to nejenom v řadách odborníků, ale i v široké veřejnosti. Secese je i více jak sto let po svém triumfu velice moderním směrem a představuje velký zdroj inspirace. Je ceněná její originalita a vitalita. V dnešní době se setkáváme s oblibou secesního písma a maleb, které zdobí průmyslové zboží, vychází množství publikací přibližujících secesní umění, vznikají průvodce pro sběratele, stále velké popularitě se těší tzv. Tiffaniho lampy či napodobeniny secesních šperků.

Důkazem obliby, které se secese těší, jsou i četné výstavy, jak ve světě, tak v Čechách, příkladem je také plánovaná stálá expozice evropské a české secese v Obecním domě, která proběhne od září 2013. V Obecním domě se také uskuteční od 10. dubna letošního roku světová premiéra originálních plakátů Alfonse Muchy ze sbírky Ivana Lendl. Mucha vytvořil 119 plakátů a k vidění jich bude 116.

Dříve mnozí považovali secesi za něco příliš staromódního, kýčovitého, vysmívali se její ornamentálnosti a dekorativnosti. I dnes se setkáváme s názory, že je secese pouhé dekorativní umění, které nemá s vysokým uměním žádnou souvislost. S odmítavými názory se tento sloh potýkal již od samého počátku. Proti secesi se stavěli již konstruktivisté a kubisté, roku 1908 napsal známý architekt Adolf Loos (1870-1933) článek *Ornament a zločin*, ve kterém secesi ztotožňuje s barbarským ozdůbkařením. Paradoxem však zůstává, že vlastně kubisté ze secese vyšli. Dvacátá léta 20. století byla dalším obdobím zavrhování secese.²⁴¹

²⁴¹ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 7.

Ve třicátých letech můžeme najít snahy o znovuobjevení krásy secesního slohu, a to například v díle Salvadora Dalího (1904-1989), který secesi obhajoval a považoval ji za nejvíce originální a nejvíce neobvyklý fenomén dějin umění. Ve stejném roce 1933, kdy Salvador Dalí, publikoval v *Minotauru* svůj první článek o secesi, uspořádal Philip Johnson v Museum of Modern Art v New Yorku první výstavu secesního uměleckého řemesla pod názvem *Object 1900 and Today*, jež byla bez většího ohlasu.²⁴²

Plné rehabilitaci se secesní architektuře a užitému umění dostalo v knize Nicolause Pevsnera, *Pioneer of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, která byla vydaná v Londýně roku 1936. Pevsner v knize prokázal, že secese navázala na anglické hnutí Arts and Crafts. Secesi označuje za plnoprávný sloh mezinárodní působnosti, jenž překonáním historismu a akademismu a zájmem o technický pokrok vytvořil jeden ze základů umění 20. století.²⁴³

Hlavním předpokladem tohoto návratu secese byl zesílený požadavek na obsahovou hloubku umění. Ten vyžaduje vidět secesi nejen jako jeden z pokusů o dekorativní styl a jako odraz náladového rozjitření konce 19. století, ale jako široce založenou přestavbu celé vnitřní struktury výtvarného umění, prováděnou s neobyčejným smyslem a citem pro světonázorový obsah a vliv uměleckého sdělení.²⁴⁴

Knihy o secesi, které byly uveřejněné po roce 1952, těžily ze systematického průzkumu, kterému napomáhala také množství výstav. První výstavu uspořádalo Kunstgewebe museum v Curychu roku 1952,

²⁴² MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 7.

²⁴³ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁴ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1982, s. 374.

po ní následovala téhož roku výstava Victorian and Edwardian Decorative Arts ve Victoria and Albert-Museum v Londýně. Německou secesi představila výstava ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1955, mnichovská secese byla zastoupená na výstavě v Mnichově roku 1958. Přecházejícího roku byla uspořádaná výstava Le Mouvement Symboliste v Bruselu.²⁴⁵

Kromě těchto souhrnných výstav probíhaly i výstavy předních secesních umělců: Louis Sullivan 1956 v Chicagu, Gaudí 1957 v New Yorku, Luis Tiffany 1958 v New Yorku. Zájem o secesi vyvrcholil na výstavě v Museum of Modern Art v New Yorku roku 1960 pod názvem Art Nouveau-Art and Design at the Turn of the Century. K výstavám byly vydány katalogy i vědecké publikace.²⁴⁶

4.1.1 České prostředí

Těžká léta válečná, se stala historickým předělem i pro české výtvarné umění. Během nich se epocha secese uzavřela definitivně.

První světová válka změnila dalekosáhle kritéria kladená na umění. Pozornost se přesunula na sociální problémy a na technicismus, který byl všude prosazován novými formami společenského života, fascinovaného výkonností stroje. Pro válečnou mentalitu byla secese již něčím odbytým a zastaralým, vše se chtělo dělat znovu a jinak. Pojem secese zbyl, jako označení náladové módy špatného maloměšťáckého vkusu. V roce 1903 označil kunsthistorik Karel Boromejský Mádl (1886-1932) slovo secese za „prázdné, dutě znějící slovo, které nemá v Praze smyslu ani významu.“²⁴⁷

²⁴⁵ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 9.

²⁴⁶ Tamtéž.

²⁴⁷ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1982, s. 370.

Secese se tak zařadila do panoptika historismů. Nové hodnotící normy na poli teorie a kritiky stvrdily rozsudek nad secesí na několik desetiletí. Secese byla hodnocena jako škodolibý omyl, jako slepá ulička moderního umění.²⁴⁸

Za tohoto hodnocení se tvorba těch příslušníků secesní generace, kteří přežili, dostávala do záměrné izolace. Mnozí z nich ani neměli dost sil, aby pochopili vývojové potřeby doby, a sklouzli do konzervatismu. František Bílek vzbudil jistý zájem ještě těsně po válce, ale pak byl rychle odsunut na pole nevytvarnosti. A když se počátkem třicátých let vrátil do vlasti Vojtěch Preissing, nevzbudila jeho výstava žádnou odezvu, třebaže následujícího roku došlo k památné výstavě *Poezie 32*, která znamenala obrat českého moderního umění k imaginaci a byla počátkem i ve vytváření předpokladů příznivějšího hodnocení umění z přelomu století. V souvislosti s retrospektivami životního díla umělců generace let devadesátých docházelo potom v průběhu čtyřicátý let k ocenění jednotlivých osobností, avšak na to, aby byla chápána ve svém zakladatelském významu jako celek, si musela secese počkat ještě další desítku let.²⁴⁹

Po časovém odstupu však česká umělecká historie znovu zhodnotila a ocenila díla generace secesních umělců. Velmi přínosné byly práce Zdeňka Wirtha o architektuře, knihy a články Antonína Matějky, Václava Štecha, Františka Žákovce, Jaromíra Pečírky a Karla Heraina o předních osobnostech českého umění. Nad celkovou situací doby se zamýšlel i kunsthistorik Vojtěch Volavka (1899-1985), když uváděl roku 1940 výstavu secesní generace v pražském Topičově salonu, výstava nesla název *Umění 1900* a v celém úvodním textu se slovo secese ani jednou nevyskytuje.²⁵⁰

Po druhé světové válce přichází s pokusem o nové hodnocení secese jako první Karel Teige (1900-1951), český kritik a teoretik umění. V úvodní studii pro

²⁴⁸ Tamtéž.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 372.

²⁵⁰ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 8.

katalog kreseb Karla Havlíčka, napsané roku 1949, se Teige rozepsal o secesi, přičemž rozšířil její pojem co do rozsahu i co do časového trvání. Teige oceňuje schopnost secese zasáhnout všechna umělecká odvětví, uplatnit se v malířství i v sochařství jako v hudbě a v poezii. Za trvalý zisk secese považuje uznání kresebného a grafického projevu za svéprávnou a plnocennou oblast výtvarného umění.²⁵¹ Za pokračovatele těchto snah můžeme ve čtyřicátých letech jmenovat Jana Mukařovského (1891-1975), který nově osvětlil vztahy mezi poezií a výtvarným umění a provedl analýzu jejich vzájemného ovlivňování.²⁵²

V šedesátých letech se dostal obnovený zájem o secesi také do střední Evropy. Roku 1964 byla uspořádána výstava vídeňské secese ve Vídni a evropské secese v Mnichově.²⁵³ Roku 1966 byla také uskutečněná obsáhlá výstava *Česká secese - Umění 1900*, uspořádána kunsthistorikem Jiřím Kotalíkem (1920-1996) a kolektivem v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vlavou a v Brně, která znamenala definitivní obrat ke kladnému hodnocení české secese v širším kulturním kontextu.²⁵⁴

Zvýšený zájem o secesi v 80. letech 20. století se nejvíce projevil u významného českého kunsthistorika Petra Wittlicha (1932), který je autorem celé řady odborných článků v našich i zahraničních časopisech a významných knižních monografií týkající se českého cesního umění. K nejdůležitějším patří: *Česká secese* (1982), *Umění a život-Doba secese* (1986), *Secesní Prahou-podoby stylu* (2005), *Sochařství české secese* (2000).²⁵⁵

Počátkem šedesátých let se částečně oživil i zájem o tvorbu Alfonse Muchy. Od roku 1963 byl vystaven cyklus obrazů Slovenská epopej. Plného uznání, ale dosáhla Muchova tvorba až po roce 1989. Roku 1992 založila

²⁵¹ MRÁZOVÍ, B. - M. *Secese*, 1971, s. 8.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Tamtéž, s. 10.

²⁵⁴ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1982, s. 372.

²⁵⁵ FFUK. Wittlichovi [online]. ©2012 [cit. 2013-28-02]. Dostupné z: <<http://wittlich80.udu.ff.cuni.cz/>>.

Geraldine Muchová, manželka syna Alfonse Muchy, Jiřího, spolu se synem Johnem Muchou nadaci Alfonse Muchy, která má pečovat o popularizaci a zpřístupnění malířova díla. V únoru roku 1998 se nadaci Alfonse Muchy podařilo otevřít první muzeum na světě věnované životu a dílu Alfonse Muchy. Muchovo Muzeum Praha je umístěno v barokním Kounickém paláci v historickém centru Prahy. Expozice obsahuje výběr přibližně sto děl skládající se z olejomalb, kreseb, pastelů, plakátů, soch, fotografií a osobních předmětů.²⁵⁶

²⁵⁶ MUCHA MUZEUM s.r.o., Muchovo muzeum [online]. ©2002 [cit. 2013-28-02]. Dostupné z: <<http://www.mucha.cz/>>.

5 ZÁVĚR

V diplomové práci jsem se pokusila nahlédnout do pestrého světa kultury konce 19. a počátku 20. století za vlády posledního univerzálního slohu, secese. Cílem této práce je podat ucelený pohled na vývoj secese, přiblížit české secesní umění se zaměřením na jednotlivé výrazové projevy, dále vzbudit zájem o secesní umění a přiblížit atmosféru secesní umělecké Prahy.

Přelom 19. a 20. století se stal významnou křižovatkou uměleckého vývoje, na níž se setkávaly tendence končícího věku s energetickým usilováním o vytvoření nového uměleckého životního stylu. Už koncem 80. let 19. století cítila řada umělců v různých zemích, že historismus, kopírující soubory pravidel a formy velkých slohů minulosti, je slepou uličkou. Doba tedy žádala nové formy odpovídající technologickým změnám a novou estetiku. Odpověď na aktuální otázky poskytovala secese. Secese představovala osvěžující, moderní řešení, které prolomilo zavedené tradice a nabídlo nové výrazové formy.

Tento mezinárodní směr měl velký vliv na ohromující množství uměleckých forem v mnoha různých zemích. Po celé Evropě se tento styl projevil mnoha odlišnými způsoby, které odrážely rozdílný charakter jednotlivých zemí. Od počátku devadesátých let 19. století se začal secesní styl utvářet téměř souběžně v Anglii, Belgii, Francii a Španělsku. K jeho významným středoevropským centrům patřila Vídeň a Mnichov, v českých zemích začal nacházet odezvu téměř před koncem století, a do povědomí široké veřejnosti vnikal až v prvním desetiletí 20. století. Secesní názory byly vedle pražského centra přijímány i v menších městech, kde působily specializované odborné školy, věnující se uměleckému řemeslu, či uměleckoprůmyslová muzea, která podněcovala nové secesní tendence.

Přelom století byl dobou pozoruhodného rozkvětu českého výtvarného umění. Nositelkou tohoto všestranného rozvoje, který položil pevný základ celému českému modernímu umění, byla početná a činorodá generace umělců. Secesní doba, znamenala pro české umění vyrovnání se s uměním evropským. Čeští umělci přijímali zahraniční inspirace a uváděli je ve vyhraněných osobitých variacích do kontextu s domácími tradicemi. Přijímání cizích vlivů a jejich přetváření do národní podoby připravovalo půdu pro další vývoj moderních proudů 20. století.

Všeobecná obliba secese nakonec ovšem přivedla její pád. Změnil se vkus a nová doba si žádala nové umění. Nicméně dalekosáhlé působení secese se nedalo popřít nikdy. Inspirativní byla secesní víra v expresivní charakteristiky tvarů, linií a barev. Secese podněcoval umělce k vynalézavosti a uskutečňování vlastních tvůrčích nápadů a umožňovala jim, aby se tolik nevázáli na uznávané styly.

Krátké secesní období trvající o něco víc než desetiletí neodpovídá svému významu v historii umění. Secesní linie a zdobné prvky inspirované přírodou ovlivňují i dále každodenní život. Secesní umění je dodnes přítomno v průmyslovém designu a dává tvar zboží.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

LITERATURA

- BAJER, Jiří. *Česká hudba světa, svět české hudbě*. 1. vyd. Praha : Panton, 1974, s. 138-150.
- BRABCOVÁ, Jana. *Alfons Mucha*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1996. 101 s. ISBN 80-205-0015-4.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka; SRP Karel. *Alfons Mucha : Slovanská epopěj*. 1. vyd. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 2011. 383 s. ISBN 978-80-7010-004-2.
- ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 1. vyd. Praha : Idea servis, 1996. 193 s. ISBN 80-85970-12-0.
- DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. 1. vyd. Praha : Slovo v rat, 2002. 304 s. ISBN 80-7209-402-5.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Hudba a výtvarné umění*. 1. vyd. Praha : Academia, 1982. 112 s.
- DVOŘÁČEK, Petr. *Secese*. 1. vyd. Praha : Levné knihy KMa, 2005. 127 s. ISBN 80-7309-287-5.
- FAHR-BECKER, Gabriele. *Secese*. 1. vyd. Praha : Slovo v rat, 1998. 428 s. ISBN 80-7209-110-7.
- FARTHING, Stephen. *Umění od počátku do současnosti*. 1. vyd. Praha : Slovo v rat, 2012. 576 s. ISBN 978-80-7391-622-0.
- GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění II. díl*. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, Ústav celoživotního vzdělávání, 2010. 236 s. ISBN 978-80-7043-909-8.
- GOMBRICH, Erns Hans. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1992. 558 s. ISBN 80-207-0416-7.
- HARDY, William. *Secese-Art Nouveau*. 1. vyd. Praha : Svojtka a Vašut, 1997. 128 s. ISBN 80-7180-247-6.
- JIRÁSEK, Václav. *Obecní dům hlavního města Prahy*. 1. vyd. Praha : Obecní dům, 2001. 413 s. ISBN 80-86339-10-6.
- KRAUSSOVÁ, Anna-Carola. *Dějiny malířství*. 2. vyd. Praha : Slovo v rat, 2008. 128 s. ISBN 878-80-7391-056-3.
- KREUZZIEGER, Milan. *Obecní dům v Praze: Historie a rekonstrukce*. 1. vyd. Praha : Enigma, 1997. 192 s. ISBN 80-902327-1-X.

- LAUDÁT, František. *Průvodce Obecním domem*. 1. vyd. Praha : Obecní dům, 2005. 63 s. ISBN 80-86339-29-7.
- MERGL, Jan. *Užité umění secese ve sbírkách západočeských muzeí*. 1. vyd. Cheb : Chebské muzeum, 1999. 105 s. ISBN 80-85018-15-2.
- MILLEROVÁ, Judith. *Secese*. 1. vyd. Praha : Noxi, 2004. 240 s. ISBN 80-90179-08-8.
- MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury/3*. 1. vyd. Praha : Idea servis, 2000. 220 s. ISBN 80-85970-31-7.
- MRÁZ, Bohumír; MRÁZOVÁ, Marcela. *Secese*. 1. vyd. Praha : Obelisk, 1971, 71 s.
- MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 4. vyd. Praha : Eminent, 1999. 365 s. ISBN 80-85876-52-3.
- OSBORNE, Richard. *Teorie umění*. 1. vyd. Praha : Portál, 2008. 191. s. ISBN 978-80-7367-370-3.
- PEČMAN, Rudolf. *Josef Suk a hudební secese*. 1. vyd. Brno : Koncertní oddělení PKO, 1980. 79 s.
- PIJOÁN, José. *Dějiny umění/9*. 4. vyd. Praha : Knižní klub, 200. 334 s. ISBN 80-242-0271-4.
- POCHE, Emanuel a kol. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. 1. vyd. Praha : Academia, 1975. 611 s.
- PRAHL, Roman. *Volné směry : časopis secese a moderny*. 1. vyd. Praha : Torst, 1993. 191 s. ISBN 80-85639-14-9.
- Ústav dějin umění (Akademie věd ČR). *Dějiny českého výtvarného umění IV/1., 1890-1938*. 1. vyd. Praha : Academia, 1998. S. 393. ISBN 80-200-0587-0.
- SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Jak je Poznáme? : umění secese*. 1. vyd. Praha : Knižní klub, 2007. 128. s. ISBN 978-80-242-1773-4.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Pražské interiéry*. 1. vyd. Praha : Slovart, 2001. 95 s. ISBN 80-7209-34-1.
- ŠEFCŮ, Ondřej; MÜLLEROVÁ, Věra; JERIE, Pavel. *Průvodce Obecním domem*. 1. vyd. Praha : Enigma, 2000. 47 s. ISBN 80-902327-2-8.
- ŠIMON, Patrik. *Konec (s)nové epochy*. 1. vyd. Praha : Eminent, 2012. 215 s. ISBN 978-80-87352-03-8.
- URBANOVÁ, Alena; ARMUTIDISOVÁ, Irena. *Secese: meziválečné užité umění*. 1. vyd. Brno : Moravská galerie, 1986. 143 s.

- VITOCHOVÁ, Marie; KEJŘ, Jindřich; VŠETEČKA, Jiří. *Praha a secese*. 1. vyd. Praha : V Ráji, 1997. 184 s. ISBN 80-85894-49-1.
- VLČEK, Tomáš. *Praha 1900 : Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1986. 317 s.
- WITTLICH, Petr. *Secesní Prahou*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2005. 135 s. ISBN 80-246-0847-2.
- WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1985. 379 s.
- WITTLICH, Petr; LIPP, Ronald, F.; MLČOCH, Jan a kol. *Alfons Mucha*. 1. vyd. Praha : Brio, 2000, 159. s. ISBN 80-86113-28-0.

KATALOGY

- MALIVA, Josef. *Muchova Slovanská epopej : katalog vystaveného díla*. Brno : Krajské středisko státní památkové péče o ochranu přírody v Brně, 1969. 21 s.
- MUCHA, Alfons. *Slovanská epopej : historie slovanstva v obrazech*. Praha : První veletržní palác, 1928. 31. s.
- MUCHA, Alfons. *Alfons Maria Mucha : katalog výstavy*. Moravský Krumlov : Městské kulturní středisko, 1920. 48 s.

TIŠTĚNÝ DENÍK A ČASOPIS

- BERNÝ, Aleš. *Slovanskou epopej půjčí Japoncům*. MF DNES. 27. 11. 2012, XXIII/278, 4A. ISSN 1210-1168.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Secese, symbol stromu a hudba*. ESTETIKA. 1992, roč. XXIX, č. 3, s. 36-48.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- FFUK. Wittlichovi [online]. ©2012 [cit. 2013-28-02]. Dostupné z: <<http://wittlich80.udu.ff.cuni.cz/>>.
- GREGOR, Jan. Praha má svého Muchu [online] In: aktualne.cz: 9. 5. 2012, 18:17 [cit. 2012-11-24]. Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/domaci/zivot-v-cesku/clanek.phtml?id=744173>>.
- MUCHA MUZEUM, S.R.O. Muchovo muzeum [online]. ©2002 [cit. 2013-28-02]. Dostupné z: <<http://www.mucha.cz/>>.
- ŠTŮSEK, Michal. Slovanská epopej patří Praze, rozhodl znojemský soud [online] In: aktualne.cz: 30. 9. 2010, 18:17 [cit. 2012-11-24]. Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/domaci/regiony/jihomoravsky/clanek.phtml?id=678722>>.

7 RESUMÉ

Presented thesis deals with the problematic of Art Nouveau at the turn of 19th and 20th century in the background of Czech cultural life. The object of this thesis is to insight the development of style Art Nouveau, analyze the process of its origin, highlight, decline and reviving, afterwards to organize it and describe it in international criterion, and focus on manifestation of Art Nouveau in Czech surroundings.

Dissertation thesis is divided into three general chapters. The content of first chapter is giving compact view to a period complex of Art Nouveau. Second part deals with Art Nouveau in Czech, describes period context and the commencement conditions of Art Nouveau, and focus on art manifestations. Third part of thesis analyze gradual rising of Art Nouveau since its decline to its gradual rehabilitation.

The aim of this thesis is to give entire view to the development of Art Nouveau, describe Czech Art Nouveau with a focus on individual expressional manifestations, afterwards arouse an interest in Art Nouveau and expound the atmosphere in Prague during Art Nouveau style.

8 PŘÍLOHY

8.1 Seznam příloh

PŘÍLOHA Č. 1.....	I
secesní linie, výšivka od Hermanna Obrista	
PŘÍLOHA Č. 2.....	I
titulní strana k Mackmurdově knize Wrenovy městské kostely	
PŘÍLOHA Č. 3.....	I
La Sagrada Familia	
PŘÍLOHA Č. 4.....	I
dům Tasselových v Bruselu	
PŘÍLOHA Č. 5.....	I
vstup do pařížského metra	
PŘÍLOHA Č. 6.....	I
obálka Otto Eckmanna k německému časopisu Die Jugend	
PŘÍLOHA Č. 7.....	II
Olbrichův dům	
PŘÍLOHA Č. 8.....	II
Stocletův palác	
PŘÍLOHA Č. 9.....	II
Gustav Klimt, Polibek	
PŘÍLOHA Č. 10.....	II
L. C. Tiffany, lampa	
PŘÍLOHA Č. 11.....	II
Průmyslový palác	
PŘÍLOHA Č. 12.....	II
Peterkův dům	
PŘÍLOHA Č. 13.....	III
Bílkova vila na Hradčanech	
PŘÍLOHA Č. 14.....	III
hotel Evropa	
PŘÍLOHA Č. 15.....	III
Hlavní nádraží Praha	
PŘÍLOHA Č. 16.....	III
Obecní dům	
PŘÍLOHA Č. 17.....	III
Smetanova síň	

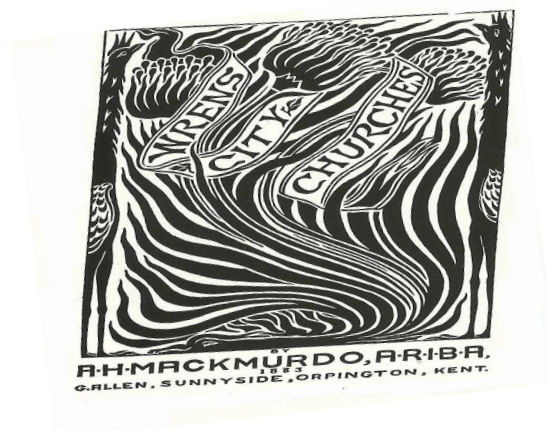
PŘÍLOHA Č. 18.....	III
Primátorský salonek	
PŘÍLOHA Č. 19.....	IV
Jan Preisler, Obraz z většího cyklu	
PŘÍLOHA Č. 20.....	IV
Antonín Slavíček, Břízová nálada	
PŘÍLOHA Č. 21.....	IV
Maxmilián Švabinský, Chudý kraj	
PŘÍLOHA Č. 22.....	IV
František Kupka, Dvoubarevná fuga-amorfa	
PŘÍLOHA Č. 23.....	IV
Alfons Mucha, plakát Gismonda	
PŘÍLOHA Č. 24.....	IV
Alfons Mucha, šperky	
PŘÍLOHA Č. 25.....	V
Slované v pravlasti, Slavnost Svatovítova na Rujavě, Zavední slovanské liturgie	
PŘÍLOHA Č. 26.....	V
Hájení Sigetu proti Turkům Mikolášem Zrínským, Bratrská škola v Ivančicích, Zrušení nevolnictví na Rusi	
PŘÍLOHA Č. 27.....	VI
Husitský triptych: Jan Hus v kapli Betlémské, Milíč z Kroměříže, Schůzka na Křížkách	
PŘÍLOHA Č. 28.....	VI
Petr Chelčický, Jan Amos Komenský	
PŘÍLOHA Č. 29.....	VI
Po bitvě u Grunwaldu	
PŘÍLOHA Č. 30.....	VII
Král Přemysl Otakar II.	
PŘÍLOHA Č. 31.....	VII
Po bitvě na Vítkově	
PŘÍLOHA Č. 32.....	VII
Jiří z Poděbrad a z Kunštátu	
PŘÍLOHA Č. 33.....	VII
Car Simeon Bulharský, Korunovace srbského krále Štěpána Dušana, Mont Athos	
PŘÍLOHA Č. 34.....	VIII
Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou, Apoteóza z dějin Slovanstva	

PŘÍLOHA Č. 35.....	VIII
Stanislav Sucharda, pomník Františka Palackého	
PŘÍLOHA Č. 36.....	VIII
Ladislav Šaloun, pomník Jana Husa	
PŘÍLOHA Č. 37.....	VIII
Jan Štursa, Hlávkův most	
PŘÍLOHA Č. 38.....	VIII
Anna Boudová, secesní vázy	
PŘÍLOHA Č. 39.....	IX
Alfons, Mucha, návrh stolního nádobí	
PŘÍLOHA Č. 40.....	IX
Franta Anýž, šperk	

1. secesní linie²⁵⁷



2. Wrenovy městské kostely²⁵⁸



3. La Sagrada Familia²⁵⁹



4. dům Tasselových v Bruselu²⁶⁰



5. vstup do pařížského metra²⁶¹



6. obálka časopisu Die Jugend²⁶²



²⁵⁷ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 8.

²⁵⁸ Tamtéž. 18.

²⁵⁹ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 42.

²⁶⁰ PIJOAN, J. *Dějiny umění*, 1983, s. 54.

²⁶¹ Tamtéž, s. 71.

²⁶² HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 9.

7. Olbrichův dům²⁶³8. Stocletův palác²⁶⁴9. Polibek²⁶⁵10. lampa²⁶⁶11. Průmyslový palác²⁶⁷12. Peterkův dům²⁶⁸

²⁶³ HARDY, W. *Secese*, 1997, s. 43.

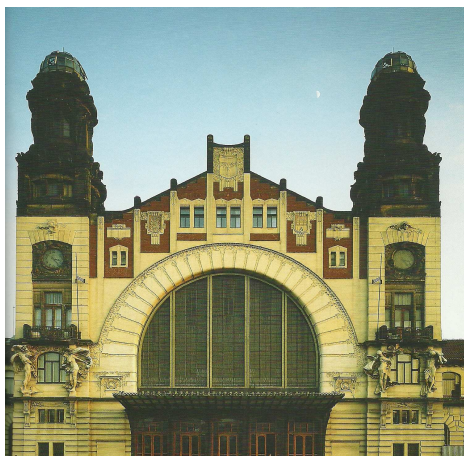
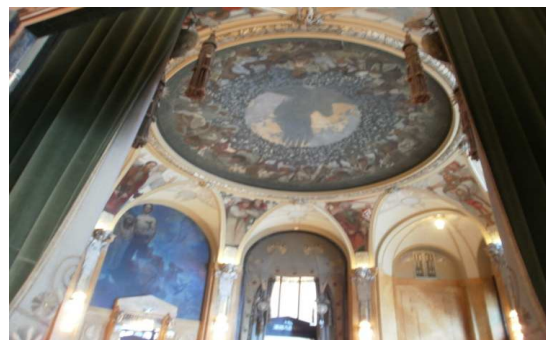
²⁶⁴ Tamtéž, s. 124.

²⁶⁵ FARTHING, S. *Umění od počátku do současnosti*, 2012, s. 352.

²⁶⁶ PIJOAN, J. *Dějiny umění*, 1983, s. 85.

²⁶⁷ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 28.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 34.

13. Bílkova vila na Hradčanech²⁶⁹14. hotel Evropa²⁷⁰15. Hlavní nádraží²⁷¹16. Obecní dům²⁷²17. Smetanova síň²⁷³18. Primátorský salonek²⁷⁴

²⁶⁹ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 107.

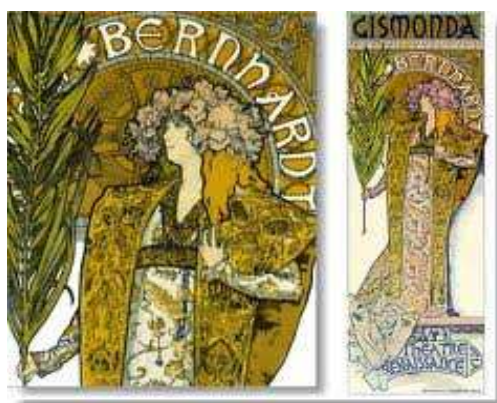
²⁷⁰ Tamtéž, s. 66.

²⁷¹ Tamtéž, s. 93.

²⁷² Tamtéž, s. 80.

²⁷³ Autorská fotografie, 28.10.2012.

²⁷⁴ Autorská fotografie, 28. 10. 2012.

19. Obraz z většího cyklu²⁷⁵20. Břízová nálada²⁷⁶21. Chudý kraj²⁷⁷22. Dvoubarevná fuga²⁷⁸23. plakát Gismonda²⁷⁹24. šperky²⁸⁰

²⁷⁵ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 251.

²⁷⁶ WITTLICH, P. *Česká secese*, 1882, s. 67.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 77.

²⁷⁸ FARTHING, S. *Umění od počátku do současnosti*, 2012, s. 374.

²⁷⁹ BRABCOVÁ, J. *Alfons Mucha*, 1996, s. 11.

²⁸⁰ PIJOAN, J. *Dějiny umění*, 1983, s. 90.

25. Slované v pravlasti²⁸¹

25. Slavnost Svatovítova na Rujavě



25. Zavedení slovanské liturgie

26. Hájení Sigetu proti Turkům²⁸²

26. Bratrská škola v Ivančicích



26. Zrušení nevolnictví na Rusi



²⁸¹ Autorské fotografie, 13. 9. 2012.

²⁸² Autorské fotografie, 13. 9. 2012.

27. Jan Hus v kapli Betlémské²⁸³

27. Milíč z Kroměříže



27. Schůzka na Křížkách

28. Petr Chelčický²⁸⁴

28. Jan Amos Komenský

29. Po bitvě u Grunwaldu²⁸⁵

²⁸³ Autorské fotografie, 13. 9. 2012.

²⁸⁴ Autorské fotografie, 13. 9. 2012.

²⁸⁵ Autorská fotografie, 13. 9. 2012.

30. Král Přemysl Otakar II.²⁸⁶31. Po bitvě na Vítkově²⁸⁷32. Jiří z Poděbrad a z Kunštátu²⁸⁸33. Car Simeon Bulharský²⁸⁹

33. Korunovace srbského krále Štěpána Dušana 33. Mon Athos



²⁸⁶ Autorská fotografie, 13. 9. 2012.

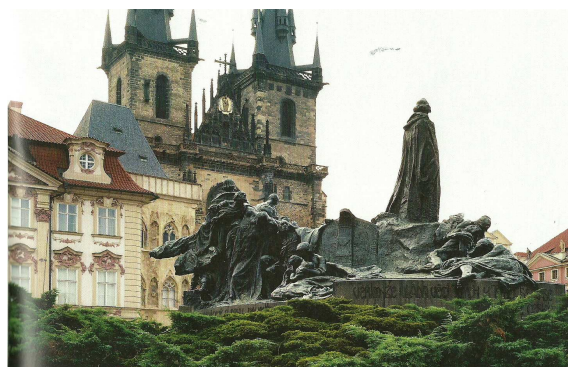
²⁸⁷ Autorská fotografie, 13. 9. 2012.

²⁸⁸ Autorská fotografie, 13. 9. 2012.

²⁸⁹ Autorské fotografie, 13. 9. 2012.

34. Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou²⁹⁰

34. Apoteóza z dějin Slovanstva

35. pomník Františka Palackého²⁹¹36. pomník Jana Husa²⁹²37. Hlávkův most²⁹³38. secesní vázy²⁹⁴

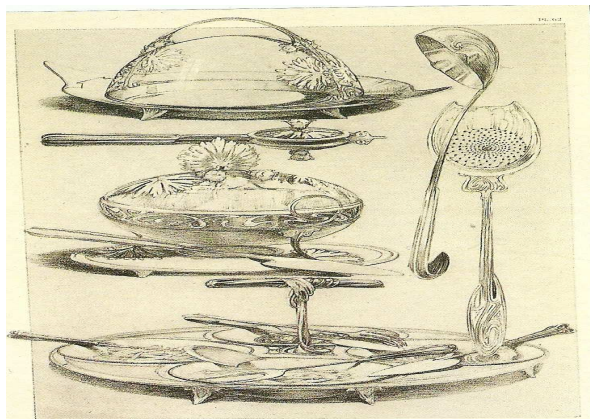
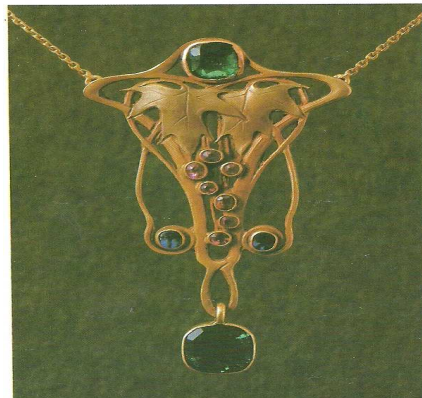
²⁹⁰ Autorské fotografie, 13. 9. 2012.

²⁹¹ WITTLICH, P. *Secesní Praha*, 2005, s. 87.

²⁹² Tamtéž, s. 97.

²⁹³ Autorská fotografie, 25. 8. 2012.

²⁹⁴ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 194.

39. návrh stolního nádobí²⁹⁵40. secesní šperk²⁹⁶

²⁹⁵ MERGL, J. *Užití umění secese ve sbírkách západočeských muzeí*, 1999, s. 83.

²⁹⁶ VLČEK, T. *Praha 1900*, 1986, s. 195.