

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Inka Pospíšilová

Secesní dekor v pražském církevním prostředí

bakalářská práce

Vedoucí práce: Dr. phil.-hist. Karel Otavský

2009

Prohlášení:

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila“

V Praze dne 30. 6. 2009

Inka Pospíšilová

Poděkování:

Děkuji především vedoucímu své práce, Dr. phil.-hist. Karlu Otavskému za trpělivost, pečlivost a cenné rady, které mi poskytl zejména při závěrečné úpravě textu. Dále bych chtěla poděkovat PhDr. Markétě Grill z Uměleckoprůmyslového musea v Praze za zpřístupnění studijního materiálu a v neposlední řadě děkuji pracovnícům knihovny KTF UK za pomoc při vyhledávání podkladů.

OBSAH

I. Úvod	5
II. Přístup k otázce secese, základní literatura a stav bádání	7
2.1 Část umělecká	7
2.1.1 Kulturní předpoklady secese v zahraničí	7
2.1.2 Vývoj a přijetí secese v zahraničí	8
2.1.3 Hodnocení secese v Čechách	9
2.2 Secese v církevním umění – stav bádání	11
III. Secese.....	14
3.1 Seznámení s pojmem	14
3.2 Nové umění	16
3.3 Secese v čase a prostoru.....	18
IV. Čechy umělecké.....	21
4.1 Čechy - Praha	21
4.2 Obnova uměleckého řemesla	23
4.2.1 Uměleckoprůmyslová škola v Praze a Uměleckoprůmyslové museum	23
4.2.2 Artěl, Pražské umělecké dílny a Svaz českého díla	26
4.3 Obory užitého umění.....	27
4.3.1 Sklo	27
4.3.2 Kov, šperk	29
4.3.3 Hlína a keramika	31
4.3.4 Textil	33
4.3.5 Nábytek	34
4.3.6 Knižní vazba	35
V. Čechy církevně umělecké	38
5.1 Situace Církve v druhé polovině 19. a na počátku 20. století.....	38
5.1.1 Specifická ohniska a formy zbožnosti	41
5.2 Vztah církve k umění	42
5.2.1 Beuronská umělecká škola – předepra secese	43
5.2.2 Křesťanská akademie.....	45
5.2.3 Katolická moderna	47
VI. Závěr	50
VII. Obrazová příloha	52
VIII. Seznam vyobrazení	69

IX. Seznam použité literatury	73
X. Použité zkratky.....	80
XI. Přílohy	81
Resumé.....	81
Summary	82
Anotace	83
Annotation.....	83
Počet znaků	83

I. ÚVOD

Secese a konkrétně její projevy v užitém umění jsou tématem právě tak masově oblíbeným a divácky vděčným, jako často velmi povrchně vnímaným. Nicméně právě tam, končí většinový zájem, totiž u šablonovitého zařazení předmětu do období kolem roku 1900, tam se teprve otevírá možnost toho, pokusit se být konkrétnější, zorientovat se v pluralitě dějů přelomu století a hledat předchůdce i následovníky secesního hnutí. Obdivované Art Nuovo rozhodně nebylo jen nesamostatnou dekorativní epizodou tvořící přechod mezi historismem a modernismem, která zachvátila jako „módní epidemie“ evropské metropole a brzo upadla do neinvenční zdobnosti. Secese je plnoprávnou součástí kulturního vývoje, jasným dokladem toho, jak v rámci jednoho stylového proudu dochází k překonání vlastních východisek. Secese si našla vlastní kořeny v mytologicky chápané přírodní obnově a zanechala svůj odkaz vznikající abstrakci.

Tématem předložené práce, vymezeným pomocně lety 1890-1914¹ je „secesní dekor v pražském církevním prostředí“. Zaměření na Prahu je odůvodnitelné skutečností, že program secese se uskutečňoval především v prostředí těch největších, dostatečně kosmopolitních měst s náležitým institucionálním zázemím.² Navíc Praha se právě v 90. letech 19. stol. velkoměstem vzrušujícím způsobem teprve stávala. Vše se měnilo a město už velmi záhy, zvláště díky nové koncepci výstavní činnosti, stalo přirozeným místem setkávání mladých uměleckých osobností.

Zde se chci se pokusit o stručné shrnutí výsledků teoretických počinů, nastínit kontextu umění v daném období a následně se zaměřit čistě na české, potažmo pražské prostředí, které bylo nejen centrem zahraničních recepcí, ale i původcem nových myšlenek vytvářejících ryze domácí specifika. Pokud jde o církevní užitě umění, cílem je nastínit možnosti, které církev, jakožto historicky významný objednavatel, měla, jak jich využívala a jakým způsobem svými zakázkami přispívala tomuto uměleckému procesu. Je to problematika o to zajímavější, že i náboženství hledalo svou cestu do dalšího století, zažívalo mnohé zvraty a muselo se vyrovnávat s řadou problémů, které se často dotýkaly jeho samotné podstaty. Nezastírám, že kvantitativně větší část práce je věnována právě

¹ Více k periodizaci v kapitole 3.3.

² Na území Moravy je např. situace odlišná jak vzhledem k bezprostřední blízkosti Vídně, tak díky mnohem tradičnější religiozitě

vlastnímu užitému umění. Ráda bych se však nakonec dopracovala k otázce, co mohl tzv. poslední univerzální sloh přinést univerzalitě katolického křesťanství?

II. PŘÍSTUP K OTÁZCE SECESE, ZÁKLADNÍ LITERATURA A STAV BĀDÁNÍ

2.1 ČĀST UMĚLECKĀ

Literatura k tĚmatu secese je rozsĀhlĀ. ŠirokĀ paleta zdrojů, jak knižnĪch, tak ěasopiseckĪch, vykazuje takovou rozmanitost, že bylo moŹnĚ se v rĀmci ěeskĚho prostředĪ soustředit tĚmĚř vĹhradnĚ na literaturu domĀcĪ proveniencie. Vzhledem k internacionĀlnĪ povaze hnutĪ nicmĚnĚ podĀvĀm hrubĹ nĀstin vĹvoje v zahraniěĪ, pokud je nezbytnĹ z hlediska promĚn vnĪmĀnĪ danĚho obdobĪ. JelikoŹ se jednĀ o ěas nepřĪliš vzdĀlenĹ, je přechod od dobovĚ literatury k pokusům o zpĚtnĚ hodnocenĪ secese jako historickĚho fenomĚnu vĪcemĚnĚ pozvolnĹ.

2.1.1 KulturnĪ předpoklady secese v zahraniěĪ

Kdybychom hledali pŹvod volĀnĪ po novĚm umĚnĪ, kterĚ by bylo vĹrazem doby a ne jenom pouhou obrozeneckou sbĪrkou ěi jakĹmsi kabinetem kuriozit zahrnujĪcĪm antiku, gotiku ěi renesanci v neplodnĚ a niěm přĪnosnĚ smĚsi, mŹžeme se obrĀtit kupřĪkladu na AlfrĚda de Musset a jeho *ZpovĚd' dĪtĚte svĚho vĚku* vydanĚ roku 1836. PřestoŹe jde o dĪlo vrcholnĚho francouzskĚho romantismu, popisuje nemoc generace, kdy „nic z toho, co bylo, uŹ není, vřechno to, co bude, jeřtĚ není“, ³ tedy generace ŹijĪcĪ v tĪsnivĚ zmĚti pamĀtek uplynulĹch obdobĪ, na ruinĀch minulosti, bez jedine přĪpomĪnky nĚěeho souěasnĚho, jako by se blĪŹil konec svĚta.⁴ ProbĪrĀme-li se nĀslednĚ dobovĹm tiskem přelomu 19. a 20. stol., vyjĀdřil de Musset zcela vĹstiŹnĚ myřlenky revolty proti vyěerpanĹm historismům jĪŹ o 70 let dřĪve! SpojĪme-li romantismus, touhu po originalitĚ vyjĀdřenĪ a odpor k nekvalitnĪm tovĀrnĪm vĹdobytkům pŹmyslovĚ revoluce, zaěnĀ se mozaika předpokladů revolty konce stoletĪ pozvolna sestavovat jĪŹ v tomto obdobĪ.

Ve vĹtvarnĚm umĚnĪ, jak o tom bude řeě jeřtĚ pozdĚji, jsou pŹedchůdci secese anglictĪ preraphaelitĚ v ěele s Dantem Gabrielem Rosettim, jejichŹ teoretikem nebyl nikdo jinĹ neŹ John Ruskin. PrĀvĚ jeho dĪla⁵ a myřlenky se silnĹm sociĀlnĪm nĀbojem se staly urěujĪcĪ pro vĹvoj kolem poloviny 19. stol., kdy byly platformou pro hnutĪ Arts & Crafts. Zde sehrĀli vĹznamnou Źlohu po teoretickĚ strĀnce takĚ Wiliam Morris, Thomas Carlyle,

³ MUSSET 1966, 166-167.

⁴ DUNCAN 2006, 8 (přeloŹeno, upraveno).

⁵ Ruskin dĪky pŹeklady m svĹch dĚl na poěĀtku 20. stol. zapŹsobil vĹznamnĚ i na ěeskĚm prostředĪ.

Owen Jones a stejně jako v Anglii žijící Gottfried Semper, na kterého plodně navázali představitelé vídeňské školy Alois Riegl a Heinrich Wölfflin.

2.1.2 Vývoj a přijetí secese v zahraničí

Stejně jako v našich zemích, neměla secese ani v zahraničí jednoznačně pozitivní ohlasy. Roku 1908, kdy před sebou měla ještě několik plodných let, vystoupil Adolf Loos se svou kritikou přehnaného ornamentu (ozdůbkaření) v díle *Ornament a zločin*.⁶ Jisté zplanění stylu, který se ještě jednou nadechl v geometrizujícím pojetí, se spojilo s poměrně ostrým nástupem „moderních směrů“⁷ a již nastíněnou dobovou kritikou vinící secesi z prázdného dekorativismu. Výsledkem pak bylo mnohaleté pohřbení téměř všech teoretických snah o zhodnocení přínosu umění přelomu století.⁸

Ve 30. letech začínají pokusy o rehabilitaci v osobě Salvadora Dalího, kterého okouzila práce jeho staršího krajana Antonia Gaudího natolik, že začal publikovat články na obhajobu secese v souvislosti se surrealismem, z nichž první vyšel na stránkách revue *Minotaurus*⁹ (př: *De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern'Style*¹⁰) Další pokusy o zhodnocení přinesla disertační práce Fritze Schmalenbacha, eseje Dolfy Sternbergera¹¹ (*Über den Jugendstil und andere Essays*¹²) a především klíčová publikace Nikolause Pevsnera z roku 1936 *Pioneers of the Modern Design*¹³, ve které doložil mimo jiné význam hnutí Arts & Crafts. Neméně důležité jsou však výstavní projekty doprovázené často katalogem, přestože ve 30. letech se jim ještě nedostávalo zasloužené pozornosti.¹⁴

Vzhledem k situaci zapříčiněné 2. světovou válkou se vývoj dále posunul až s 50. a 60. lety. Odrazovým můstkem pro vlnu výstav byla hned roku 1951 publikace Henryho F.

⁶ LOOS 2001.

⁷ Mezi jinými zejména kubismu, který spolu s konstruktivismem či funkcionalismem prakticky ovládl 20. léta.

⁸ Řídké výjimky samozřejmě existují (př. E. Michalski)

⁹ KOTALÍK/POCHE 1966, 12.

¹⁰ DALÍ 1936.

¹¹ MRÁZ 1971, 8.

¹² STERNBERGER 1956.

¹³ PEVSNER 2005. Druhého vydání se kniha dočkala hned roku 1949.

¹⁴ Sem patří výstavní projekty z let 1933 a 1936-37, oba v newyorském Museum of Modern Art - *Objects 1900 and Today* věnovaná uměleckému řemeslu s koncepcí Philipa Johnsona a *Fantastic Art, Dada and Surrealism*.

Lenninga *The Art Nouveau*, kde se věnuje architektuře, užitému umění a interiéřům. Do tohoto období pak spadají ještě práce norského autora Stephena Tschudi-Madsena *Sources of Art Nouveau* z roku 1956, o 3 roky mladší sborník vydaný pod vedením Helmuta Selinga *Jugendstil – der Weg ins 20. Jahrhundert* či o něco pozdější dílo Roberta Schmutzlera *Art Nouveau - Jugendstil*.¹⁵ Největším přínosem je však bezesporu ona zmíněná vlna velkých výstavních projektů přesahující i do dalšího desetiletí, kdy se k do té doby vedoucí Americe přidaly i země střední a východní Evropy.¹⁶

Proces znovuobjevení secese započatý po polovině 20. stol. našel své pokračovatele a ani dnes neztrácí dynamiku jak ve výstavní, tak ve vydavatelské činnosti. Secese je stále oblíbeným tématem a pomíneme-li vznik nenáročných „coffee table books“, určených právě jen k prohlížení¹⁷, vzniká a především je překládána i řada kvalitních knih. Za všechny uvedu náročně obrazově vybavenou, nesmírně čtivou *Secesi* Gabriely Fahr-Becker¹⁸ a jako protipól skromnější *Art Nouveau* Alaistera Duncana.¹⁹

2.1.3 Hodnocení secese v Čechách

Stejně jako v předchozí kapitole není ani zde cílem podat vyčerpávající všech dostupných pramenů a literatury.²⁰

Pokud jde o nejvýmluvnější dobové reflexe, můžeme sáhnout po příspěvcích kupříkladu Františka X. Šaldy (př: *Nová krása: Její geneze a charakter; Etika dnešní obrody aplikovaného umění*²¹), Miloše Martena (př: *Krise umění*²²), Miloše Jiráka, Františka Bílka, Jana Kotěry (př: *O novém umění, Interieur c.k. Uměl.- prům. školy v Praze*

¹⁵ Citováno podle MRÁZ 1971, 8-10.

¹⁶ 1952 Curych (Kunstgewerbemuseum), Londýn (Victoria and Albert Museum - *Victorian and Edwardian Decorative Arts*); 1953 Amsterdam (Stedelijk Museum); 1955 Frankfurt nad Mohanem; 1957 Brusel (*Le Mouvement Symboliste – zaměření na knižní a plakátovou tvorbu*); 1958 Mnichov; 1960 New York (Museum of Modern Art - *Art and Decoration at the Turn of the Century*), Paříž (*Les sources du XX^e siècle*), Haag (*Nieuwe Kunst Rond 1900*), 1964 Vídeň, Mnichov; 1965 Sopoty. V předchozím výčtu nejsou uvedeny četné monografické výstavy probíhající v 50. letech a dále, zejména v USA. podle MRÁZ 1971, 7-10.

¹⁷ K ještě celkem slušně informačně vybaveným patří například MILEROVÁ 2004.

¹⁸ FAHR-BECKEROVÁ 2007.

¹⁹ DUNCAN 2006. Autor specializující se na dekorativní umění 19. a 20. stol. byl dlouholetým konzultantem aukční síně Christie's a touto knihou se zapojil do projektu britského nakladatelství Thames & Hudson world of art, které vydává cenově dostupné publikace ze světa umění s cílem zpřístupnit je co nejširšímu publiku, aniž by ztrácely na kvalitě.

²⁰ Podrobnější bibliografie například: WITTLICH 1982; VLČEK 1986; AMBROZ 2005a aj.

²¹ ŠALDAa; ŠALDAb.

²² MARTEN 1914.

pro světovou výstavu v St. Louis 1904²³), Karla Hlaváčka, Vlastislava Hofmana (př: *O secesi*²⁴), Karla Maška nebo Karla B. Mádl (př: *Příchozí umění; Sloh naší doby*²⁵), jehož často negativní postoj k secesi ovlivnil nadlouho vnímání tohoto období.²⁶ Autoři na stránkách různých časopisů hodnotili zejména vývoj v zahraničí, respektive jeho dynamiku ve srovnání s Čechami.²⁷ V jejich projevu najdeme sice hodně nadšeného porozumění pro nové tendence, ale především vycítíme podceňování domácích zdrojů spojené s depresivním vnímáním náskoku okolních zemí.

S krátkým časovým odstupem se v meziválečném období tématem zabývala samozřejmě česká uměnovědná scéna (K. Herain, J. Pečírka, A. Matějček, V. V. Štech, Z. Wirth) i část avantgardy (K. Teige). Ve 30. a 40. letech pak přibývají příspěvky dalších (J. Mukařovský, Fr. Kovárna, V. Volavka²⁸, E. Poche). Zároveň ve 40. letech probíhají retrospektivní výstavy významných představitelů malířské generace 90. let 19. stol.²⁹

Výraznou změnu v chápání, zřejmou kupříkladu ve studiích Františka Šmejkal (př: *Povaha a význam secese; Secesní užití umění*³⁰), ovšem přinesla 60. léta, kdy se pod vedením Jiřího Kotalíka uskutečnila v Alšově jihočeské galerii přelomová výstava *Česká secese – Umění 1900*³¹, která také uvedla první větší kolekci obrazů, plastik, grafiky a užitého umění české secese.

Nověji se tématu věnují například Bohumír a Marcela Mrázovi knihou *Secese*³², Roman Prah (př: *Příroda a ornament*³³), Josef Kroutvor (př: *Fenomén ornamentu a secese*³⁴), Tomáš Vlček (př: *Ornament a styl; Praha 1900*; příspěvek k DČVU aj.³⁵), Petr

²³ KOTĚRA 1900; KOTĚRA 1904.

²⁴ HOFMAN 1913.

²⁵ MÁDL 1899; MÁDL 1900.

²⁶ Za další zmíním ještě A. Hofbauera, O. Březinu, J. Fantu, J. Stibrála nebo C. Kloučka.

²⁷ V domácím prostředí se s kladným hodnocením jakožto nositelé nových myšlenkových proudů setkávají hlavně architektura a užití umění (často v úzkém propojení).

²⁸ V. Volavka stojí i za výstavou *Umění 1900*, uspořádané roku 1940 v Topičově salonu.

²⁹ Srovnání: WITTLICH 1982 – v seznamu literatury je uvedena i řada katalogů těchto výstavních podniků.

³⁰ ŠMEJKAL 1961a; ŠMEJKAL 1961b.

³¹ KOTALÍK/POCHE 1966.

³² MRÁZ 1971.

³³ PRAHL 1973.

³⁴ KROUTVOR 1973.

³⁵ VLČEK 1980; VLČEK 1986; VLČEK 1998.

Wittlich (př: *Česká secese; Umění a život. Doba secese*³⁶) a se specializací na užité umění naprosto stěžejní Alena Adlerová (př: *Užití a dekorativní umění secese; České užité umění 1918–1938*³⁷). Z důležitých katalogů výstav stojí určitě za pozornost *Tschechische Kunst 1878-1914*³⁸, *Důvěrný prostor – nová dálka*³⁹ a nejnověji snad *Vídeňská secese a moderna*.⁴⁰

Neopominutelná je rovněž role nejrůznějších periodik, která si jak u nás, tak v zahraničí zažila obrovský rozmach. Z důvodů úspory místa je jejich, opět stručný přehled zařazen na konci seznamu použité literatury.

2.2 SECESE V CÍRKEVNÍM UMĚNÍ – STAV BĀDÁNÍ

Ačkoliv literatura věnovaná dějinám církve a náboženské problematice není z nejhudších, chybí základní práce, zaměříme-li se jak na české prostředí, tak na problematiku církevního a náboženského umění.

Z obecných církevních dějin lze připomenout legendární práci Augusta Franzena, *Malé dějiny katolické církve*.⁴¹ Na české straně lze sice jmenovat *Dějiny církve katolické ve státech rakousko-uherských* od Františka X. Kryštůfka,⁴² ve kterých je však vzhledem k absenci odstupu obtížné hledat historická hodnocení situace v církvi. Reflexemi církevního umění se v bohatém dobovém tisku zabývali kupříkladu Antonín Podlaha, Josef Vajs, Ferdinand J. Lehner, Eduard Šittler nebo A. P. Schmidt; rozsáhlejší dílo, a to nejen v oblasti náboženství, pak můžeme sledovat u T. G. Masaryka (př: *Moderní člověk a náboženství*⁴³). Pozadu nezůstal ani dobře známý F. X. Šalda, který kromě jiných příspěvků vydal knižně svou přednášku *Umění a náboženství*.⁴⁴

³⁶ WITTLICH 1982; WITTLICH 1986.

³⁷ ADLEROVÁ 1983; ADLEROVÁ 1998.

³⁸ KOTALÍK/BERND 1985.

³⁹ WITTLICH 1997.

⁴⁰ AMBROZ 2005a.

⁴¹ FRANZEN 2006.

⁴² KRYŠTŮFEK 1899.

⁴³ MASARYK 2000.

⁴⁴ ŠALDA 1914.

Českým církevním dějinám se v chronologické posloupnosti věnuje, někdy snad až příliš pozitivně laděný Jaroslav Kadlec v *Přehledu českých církevních dějin 2*⁴⁵, nebo olomoucký vysokoškolský pedagog Bohumil Zlámal v *Příručce českých církevních dějin IX. Doba probuzeneckého katolicismu*.⁴⁶ Z novějších publikací zaujme *Náboženství na prahu moderní doby* od Zdeňka R. Nešpora.⁴⁷ Doplnky k církevní historii Prahy poskytuje stručnější kniha Jiřího Kettnera *Dějiny pražské arcidiecéze v datech*⁴⁸ a zejména sborník *Pražské arcibiskupství 1344-1994*.⁴⁹

Samostatnou zmínku si zaslouží sborníky plzeňských symposií věnovaných problematice 19. století, jelikož šíří svého zaměření zasahují jak do oblasti historických, tak uměleckých reflexí (př. *Sacrum et Profanum; Bůh a bohové*⁵⁰).

Zatímco jak secese jako tak a i církevní dějiny své literární zastoupení mají, je obor náboženského výtvarného umění v 19. a 20. století v oblasti výzkumu víceméně terra incognita. Udělení grantu můžeme děkovat za unikátní výstavní projekt spojený s vydání reprezentativní publikace *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě*,⁵¹ jež je v současnosti jediným pokusem systematicky interpretovat dané téma. Autorsky i organizačně za ní stojí Aleš Filip (zároveň autor *Secesních chrámů na Moravě a ve Slezsku*⁵²) a Roman Musil, kteří ostatně zaštitují většinou snažení.

Jelikož náboženské umění doby secese si nelze představit bez fenoménu beuronské školy, pražské Křesťanské akademie a konečně ani Katolické moderny, je jim část textu věnována. Beuronské škole se v době jejího fungování věnoval například Ferdinand Lehner nebo Odilo Wolf⁵³ a dnes se jím u nás zabývá především Helena Čížinská⁵⁴

⁴⁵ KADLEC 1987.

⁴⁶ ZLÁMAL 1970.

⁴⁷ NEŠPOR 2006.

⁴⁸ KETTNER 1993.

⁴⁹ HLEDÍKOVÁ/POLC 1994.

⁵⁰ OTTLOVÁ/POSPÍŠIL 1998; HOJDA/PRAHL 2003 – zejména statě Antonína K. K. Kudláče a Martina C. Putny.

⁵¹ FILIP/MUSIL 2006a.

⁵² FILIP 2004.

⁵³ V zahraničí vytvořil rozsáhlé práce Robert Siebenmorgen

⁵⁴ ČIŽINSKÁ 1999 aj.

(za další např. Miroslav Kunštát⁵⁵ a existuje i Společnost přátel beuronského umění pod vedením Monicy Šebové).

Působení výtvarného odboru Křesťanské akademie je zasvěcen článek Josefa Cibulky *Jubileum Akademie Křesťanské v Praze*⁵⁶, část diplomové práce Markéty Janatové věnovaná historizujícímu textilu,⁵⁷ stat' (a části statí) ve zmiňovaném stěžejním sborníku *Neklidem k Bohu* a dále jen kusé zmínky v odborných slovnících atp.

Odborníkem na vznik a fungování Katolické moderny je sice Marek Pavel, ovšem pro účely této práce se jako zásadní ukázal obsáhlý výstavní katalog již citovaných R. Musila, A. Filipa, *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život*.⁵⁸

Stejně jako v českém uměleckém životě, hrají i zde stěžejní roli velmi početná periodika, jejichž stručný výčet je shodně zařazen na konci seznamu použité literatury a některé jsou zmíněny v dalším textu.

⁵⁵ KUNŠTÁT 1987.

⁵⁶ CIBULKA 1924/1925.

⁵⁷ JANATOVÁ 2005.

⁵⁸ MUSIL/FILIP 2000.

III. SECESE

3.1 SEZNÁMENÍ S POJMEM

V českém jazyce používaný výraz „secese“ je odvozen od latinského slova „secessio“ – odštěpení, odchod, odloučení. Jeho nejstarší slavné použití je „secessio plebis“⁵⁹, totiž dvojí protestní opuštění Říma lidovými vrstvami utiskovanými ze strany patriciátu a jejich vyčkávání na Svaté hoře (Mons Sacer) až do doby, kdy byly splněny jejich požadavky.⁶⁰

Dalším známým příkladem je termín „war of secession“ jako dobové označení Americké občanské války (1861–1865) po odtržení jedenácti konfедераčních států od tzv. Unie s cílem získání větší autonomie.⁶¹

V obou případech šlo o akt revolty proti diktátu mocnější skupiny za účelem změny společenské situace. S obdobnou motivací se setkáváme na přelomu 19. a 20. stol. na poli výtvarného umění, kdy jde o odštěpení skupin moderně zaměřených umělců od oficiálních uměleckých sdružení v Mnichově, Berlíně a ve Vídni, označovaná jako „berlínská, mnichovská a vídeňská secese“. Tento název se tehdy v Praze vžil jako obecné označení pro úsilí mladých tvůrců odmítajících především vyčerpaný historismus a hledajících obrozený nový universální výtvarný jazyk. Zatímco v němčině existuje pro všechny varianty tohoto hnutí ještě souhrnný název *Jugendstil*, používají se v ostatních jazycích spíše tradiční místní názvy.

V Anglii, zemi jejího vzniku je secese nazývána *Modern Style*, *Style Liberty*, *Yachting Style*, *The New Style/Art*, *The Neo-floral Style*, *The Wavy Line*. Ve Francii, která byla přímým akceptantem anglických vlivů, je to *Style moderne*, *L'art Nouveau*⁶², *Le Style Métro*, *Style Guimard*, *Style Mucha*, *Style 1900*, *Glasgow Style*, *Le Style Parisien*. V Holandsku *Nieuwe kunst*, *Modernista*. V Belgii *L'art moderne*, *Mouvement belge*, *Ligne*

⁵⁹ V letech 494 př. n. l. (tehdy žádali beztrestnost, zrušení dluhů a ochranu vlastních úředníků), 450 př. n. l. a 287 př. n. l.

⁶⁰ Helena BUSINSKÁ: Secese. In: Slovník antické kultury. Praha 1974, 551.

⁶¹ WITTLICH 1982, 7.

⁶² Terminologicky jeden z vůbec nejrozšířenějších – nové umění.

belge, *Le Style des Vingts, Style Horta*. V Německu existuje vedle výrazu *Jugendstil*,⁶³ také označení *Secessionstil, Belgische Linie, Bandwurmstil, Lillienstil, Wellenstil*; v Rakousku se používá opět *Jugendstil* nebo jako v Čechách, *Secession*. Secese se projevila dále například v Itálii jako *Stile Nouille, Stile Vermicelli*, v Rusku *Stil' Modern*, ve Španělsku *Modernisto*, v Norsku *Art Nouvenau*, ve Finsku *Jugentyyli* a v Americe *Decorative Style*.⁶⁴

Jak je patrné už jen z podob názvu secesního hnutí, vyrovnávala se každá země a samozřejmě každý tvůrce s bojem o „nové umění“ po svém, navíc po různě dlouhé časové období a s rozdílnými výsledky. Dobře to zachycují i slova francouzského historika umění, Maurice Rheimse, který využil přirovnání k raketě: „někteří vystoupili krátce po startu; jiní na vrcholku její trajektorie; a další zůstali do skutečného konce, po eskalaci a rozpadu do myriády částic“.⁶⁵

Jakkoliv byla secese mezinárodním fenoménem, nelze dobře mluvit o „secesním stylu“ jako takovém. Samotné slovo „styl“,⁶⁶ vnímané ještě v hodnotící a periodizační terminologii 18. století, sice může svou universalitou odpovídat vnitřnímu směřování secese, nikoliv však jejímu odlišnému naplňování v různých centrech.⁶⁷

Secesi je proto spíše potřeba vnímat jako hnutí, proud nebo princip, který se na konci 19. stol. rozvíjel v mnoha zemích za účelem boje proti zavedeným tradicionalistickým klišé v umění. Teprve s tímto vědomím je možné odpovídajícím způsobem porovnávat specifické národní projevy, které s rostoucím historickým odstupem hrozí splynout v jednu zastřešující, v každém jednotlivém případě ale ne zcela odpovídající ideu. Jen s velkými obtížemi bychom bez toho pak mohli srovnávat strohost Skota Charlese Rennie Mackintoshe s přírodní dynamikou linie Belgičana Victora Horty, nebo umírněnější geometrizující tvorbu českého rodáka Josefa Hoffmana tvořícího ve Vídni s přepychem a mnohostí projevu u Francouze Emila Gallého, ani nemluvě o solitérních tvůrčích typu Katalánce Antonia Gaudího nebo i našeho Františka Bílka.

⁶³ Zde má patrně termín (druhý nejrozšířenější) v návaznosti na mnichovský časopis *Die Jugend koefeny*.

⁶⁴ Termíny přejímány především z:

BALEKA 1997, 326.; FAHR-BECKEROVÁ 2007.; KOTALÍK 1966; SKOTÁKOVÁ 2006, 11, a dále doplňovány po konzultaci s odborníky na daný jazyk.

⁶⁵ DUNCAN 2006, 7 (přeloženo, upraveno).

⁶⁶ Kritika termínu byla vznesena už Vídeňskou školou dějin umění, jejími pokračovateli, i jinými vědními obory (např. sociologie) pro nedostatečnost a v současnosti je rovněž vnímán jako ne zcela vyhovující.

⁶⁷ BALEKA 1997, 334.

Přes své výrazné programové zaměření se secese nerozvíjela a nebylo by to ani přirozené, bez nejrůznějších výtvarných i mimovýtvarných, evropských i mimoevropských vlivů. Právě s ní začíná markantní moderní výrazová pluralita vytvářející celá uskupení dobových projevů. Následující tabulka řadí vedle sebe konkrétněji definovatelná hnutí ve výtvarném umění a trendy, které je ve více či méně těsném spojení doprovázely⁶⁸. Mnohé z nich se samozřejmě různě spojují a kombinují nebo naopak stojí v ostrých kontrastech. Co je však spojuje, je vytrvalá snaha o smíření „reality a ideálu“. V tabulce nejde v žádném případě o taxativní výčet, nýbrž o nástin mnohosti duchovních proudů provázejících přelom století.

historismus (neoromantismus, neorenesance, neobarok, neoklasicismus)	akademismus
impresionismus	japonismus
postimpresionismus	erotismus
symbolismus	primitivismus, etnografismus
dekadence	mysticismus
secese (proto, florální, geometrická, symbolistní, druhá, secesionismus...)	syntetismus
beuronská škola	hieratismus
expresionismus	realismus/idealismus
fauvismus	naturalismus
kubismus	purismus, redukce
futurismus	vitalismus
moderna	senzualismus
avantgarda	psychologizace (Freud, Jung, Gestalt)
art deco	dekorativismus

3.2 NOVÉ UMĚNÍ

Jak jsme mohli vidět v předcházející kapitole, obsahují téměř všechna označení secesního hnutí požadavek neotřelosti či modernity nového stylu, vyslovovaný také dobovou kritikou. V českém prostředí se mezi jinými k otázce novosti umění přiléhavě vyjádřil průkopník kritické literární disciplíny, František Xaver Šalda, když v jedné ze svých přednášek předestřel vlastnosti „nové krásy“, aniž by tato kritéria nutně vztahoval toliko na secesi: Má být nehledaná, pravdivá v účelu, poctivá v materiálu a provedení, silná ve sdělnosti i uměleckém duchu, výlučná, nekompromisní a bojovná. Má přinášet nepohodlí neznámého, pokorné a znovu posvěcené spojení s nekonečnem, živoucí drama a rytmizaci. Nové umění má znovu sjednocovat roztržité, hledat vnitřní krásu a především

⁶⁸ Fakt, že se hnutí a trend nacházejí na stejném řádku, neznamená nutně jejich vzájemné spolupůsobení.

spolupracovat s divákem aniž by se mu jakkoliv podbízela, protože ono je sebevědomým nositelem vyšší pravdy.⁶⁹

Co nového pak secese v praxi skutečně přinesla? Nabídla usilovně hledanou současnou obrodnou alternativu k bludnému kruhu historismů a pokusila se vytvořit komplexní výrazivo ve smyslu wágnerovského „Gesamtkunstwerku“. Podstatnou se pro ni stal vše pronikající ornament vyjádřený linií v ploše, který si bral zejména na počátku inspiraci z organičnosti přírodním tvarů (rostliny, hmyz), přičemž k přírodě bylo přistupováno jako k monistickému jednotícímu zdroji, který je ovšem schopen nést i symbolické obsahy nového sejetí člověka se „základy bytí“. Později byla, hlavně v německy mluvících zemích, upřednostňována jednodušší, elegantně geometrická linearita, základ rodícího se Art Deca.

Secese také využívala moderní technologie (fotografii, zdokonalený mikroskop). Ocenila například inženýrské konstrukce, díky čemuž došlo k zrovnoprávnění role železa, keramiky nebo skla v umění. Obecně vzato jí vděčíme za nebývalý rozkvět všech druhů užitého umění, položila svou otevřeností základy průmyslového designu a pomohla zviditelnit obory jako grafika, scénografie, plakátová tvorba, fotografie atd. Myšlenku kvality, která by byla dostupná nejširším vrstvám, pak beze zbytku přejímá jak Bauhaus, tak De Stijl nebo konstruktivismus, ačkoliv k secesi jako takové se v žádném případě nehlasí.

Při výkladu secese se neobejdeme bez zahrnutí japonských, arabských, indonéských, krétských, ale také středověkých a lidových vlivů. Zejména hojně dovážené japonerie fascinovaly svou odvahou v asymetrii, jednoduchosti, respektem k užité funkci, jakož i k prázdné ploše, což pomohlo překonat generacemi zakořeněný horror vacui. Dalšími důležitými momenty jsou důraz na barevné ladění, stylizaci či naturalistní prvky. Co je však asi nejpodstatnější, je neustálý dramatický boj, v němž se snažila o spojení tak naprosto odlišných přístupů a jevů, jakými jsou realita a ideál; naturalismus a stylizace; kontrast a harmonie; muž a žena; cudnost a smyslnost; tradice a technický pokrok; skutečnost a sen; den a noc; zrození a smrt.

⁶⁹ ŠALDAa, 98–131.

3.3 SECESE V ČASE A PROSTORU

Otázka časového vymezení a periodizace secesního hnutí má tolik odpovědí, jako je jeho lokálních projevů a různých pojmenování.

V Anglii můžeme začít hledat kořeny hnutí již kolem poloviny 18. stol. a jeho počátky klást do roku 1851, kdy proběhla světová výstava v Londýně, jež předvedla výtvarné prvky průmyslu i kultury, nebo začátky propojit přímo s později konstituovaným hnutím Arts & Crafts propagujícím navzdory průmyslové revoluci kvalitní řemeslnost. Ve Francii lze spojit počátky hnutí s impresionismem v 70. letech. Konec secese nastává obecně s upadnutím do formalismu po roce 1910, nebo jej můžeme spatřovat až ve výstavě prezentující v roce 1925 neméně slavné Art Deco, které bývá často pojímáno do secesního proudu buď jako jeho manýristická fáze nebo jen jeho přetvořená poválečná forma. V Čechách platí za začátek secese rok 1896, kdy vznikl Spolek výtvarných umělců Mánes a jako opačný mezník lze u nás uvádět začátek první světové války, konec vlády Habsburků v českých zemích. Nejběžnější vymezení, které se pokusím v rámci českého prostředí respektovat, umisťuje secesi do let 1890-1914.

Kdybychom uspořádali pomyslnou soutěž o první dílo vytvořené v secesním duchu, případně prvenství bezpochyby Anglii jako zemi, která díky obrovskému vlivu osobnosti Williama Blaka (1757-1827) dala vzniknout hnutí prerafaelitů. Právě oni, spolu s oxfordskými přednáškami Johna Ruskina, ovlivnili Williama Morrisa natolik, že se stal vášnivým propagátorem kvality rukodělné výroby, později jako ředitel Morris Company praktikem a v 80. letech 19. stol. stál u zrodu hnutí Arts & Crafts.⁷⁰ Odtud už je jen krok k zformování nové stylové syntézy představované v Anglii zejména v architektuře a knižní grafice,⁷¹ kde najdeme také dalšího zásadního teoretika Waltera Crana⁷² srovnávaného ve výtvarném projevu s naším Mikolášem Alšem. Jednou ze zakladatelských tvůrčích osobností je i Arthur Heygate Mackmurdo [1], jehož práce ve spojení s myšlenkami Arts & Crafts zásadně ovlivnila tvorbu Charlese Rennie Mackintoshe, Charlese F. A. Voyseyho aj. Také britské ostrovy zasáhl už zmiňovaný japonismus,⁷³ jelikož zboží z orientu bylo

⁷⁰ Hnutí za obrodu užitého umění a architektury. Souhrnný název pro různé organizace, které se roku 1883 spojily v Arts & Crafts Society, aby společně vzdorovaly úpadku uměleckého řemesla. Přímou zakladatelskou osobností byl Charles Ashbee. BALEKA 1997, 30-31.

⁷¹ Jedním z hlavních tvůrců a zároveň velkým propagátorem japonérií byl Aubrey Beardsley.

⁷² BALEKA 1997, 30-31.

⁷³ Šířitelem japonské estetiky je v praxi především James McNeil Whistler.

k dostání v proslulém londýnském obchodním domě Arthura Lasenby Libertyho,⁷⁴ Liberty & Co [2].

Mimo Anglii se situace komplikuje, jelikož v pokročilejších 80. letech se prvky nového umění objevují současně na více místech. Nejrychleji zřejmě došlo k recepci secesního hnutí ve Francii, kde někteří autoři hledají místo jeho zrodu. Zde je nutno zmínit podstatnou roli podniku Siegfrieda Binga nazvaného L'Art Nouveau [3]. Tento obchod předváděl mezi lety 1895-1904 jak exotické zboží, tak nejžhavější novinky, navrhované zvláště pro něj členy skupiny Nabis.⁷⁵ V roce 1900 se účastnil i světové výstavy v Paříži.⁷⁶ Podobný sortiment jako Bing, například vynikající práce René Laliqua, nabízel veřejnosti ve své roku 1898 otevřené galerii znalec umění Julius Meier-Gräfe. Kromě Paříže bylo ve Francii důležitým centrem lotrinské město Nancy, které se mohlo díky zakladatelské osobnosti skvělého skláře Emila Gallého chlubit vlastní školou, École de Nancy.

Dalšími zeměmi, jež přejaly nové myšlenky stejně rychle, ne-li rychleji, byly Belgie s dílem Victora Horta nebo Henryho van de Velde⁷⁷, a Španělsko, kde v Barceloně vznikala solitérní tvorba Antonia Gaudího y Cornet.

Posuneme-li blíže k Čechám, do německy mluvících zemí, setkáme se, kromě florálního proudu, s velmi kladným záročením inspirace přísnější glasgowskou skupinou Charlese Renie Mackintoshe. Německo, konkrétně Mnichov je, díky vyjádření mladých umělců zveřejněnou jako *Memorandum des Vereines bildender Künstler (Secession) Münchens*,⁷⁸ místem první „secese“ v pravém slova smyslu. Po Mnichovu se obdobně organizačně osamostatnili mladí umělci ve Vídni (1897) a o rok později v Berlíně.⁷⁹ Za německý Jugendstil zmíním tvorbu Hermanna Obrista [4], Augusta Endella, Otto Eckmanna či Richarda Riemerschmieda. Pozoruhodnou kapitolu představují mnichovské Vereinigte Werkstätten (Peter Behrens). Další významné centrum v Německu představuje Darmstadt. Za vídeňskou secesi připomenu pouze zakladatelskou osobnost malíře Gustava

⁷⁴ Obchodní dům prodával samozřejmě také vlastní výrobky v secesním stylu. MILEROVÁ 2004, 12.

⁷⁵ Například okna podle jejich návrhů vyráběla Bingovi americká elita, Luis Comfort Tiffany. DUNCAN 2004, 25.

⁷⁶ Institut světových výstav má zejména díky mezinárodnímu zastoupení velmi podstatný vliv na umělecko kulturní vývoj. Pro další informace odkazují například na HALADA/HLAVAČKA 2000.

⁷⁷ Ten se výrazného úspěchu dočkal i Německu.

⁷⁸ 4. 4. 1982. MRÁZ 1971, 11.

⁷⁹ Přestože k faktickému vyhlášení „secese“ došlo o léta později, prvotním impulsem bylo pro Berliňany uzavření výstavy Eduarda Muncha v roce 1892.

Klimta a za užité umění Josefa Hoffmana a Kolo Mosera, oba žáky slavného Otto Wagnera.

Secese se pochopitelně neomezila na jmenované země, Kterým jsem zde dala přednost kvůli osobnostem, spojeným ve větší míře s uměleckým průmyslem, nýbrž se výrazně projevila také v Rusku, Norsku, Holandsku, Švýcarsku, Itálii nebo USA. Jelikož se skutečně nelze podrobněji věnovat vývoji v jednotlivých oblastech, natož pak všem druhům umění, připomínám, že v této kapitole jsem dala přednost osobnostem spojeným ve větší míře s uměleckým průmyslem.⁸⁰

⁸⁰ Pro podrobnější studium odkazuji na velké monografické práce.

IV. ČECHY UMĚLECKÉ

4.1 ČECHY - PRAHA

Ačkoliv absence samostatného státu odsuzovala Prahu na konci 19. století k roli provinčního centra, snažila se pražská scéna domácí scéna ze všech sil sledovat vývojové linie v celoevropském měřítku. Zatímco Brno, druhé největší město, bylo vzhledem ke své geografické poloze vnímáno spíše jako jakési „předměstí Vídně“, ⁸¹ bylo v Praze díky monarchické područí vše přicházející z hlavního města přijímáno s nádechem jisté averze. ⁸² O to více byly naopak vítány podněty např. z Paříže jak politické, tak umělecké. Především o Praze platí proto výrok Václava Viléma Štecha: „Vždycky stýkala se v Čechách stará touha po samostatném a ze země čerpajícím národním umění s dychtivou snahou udržet duševní život Čech ve stejné úrovni s ostatní Evropou a přiváděti k nám všechny myšlenkové umělecké popudy, které se kdy ukázaly jinde ve světě.“ ⁸³

Secese je více než kterýkoliv jiný proud výtvarného umění neodlučitelně svázána s kulturou až kultem městské aglomerace a nezřídka přímo s hlavním městem dané země. Je tak logicky spíše stylovým vyjádřením estetiky střední měšťanské třídy, která nabývala prudce na sociálním i ekonomickém významu, než tradičních vrstev šlechty a církve.

Praha započala svůj rozvoj už v polovině 19. stol., kdy nastoupila cestu k moderní průmyslové metropoli evropského formátu. Modernizovalo se, ⁸⁴ zakládaly se celé nové předměstské čtvrti s předem určenou skladbou obyvatel, ⁸⁵ vše se propojovalo jak mosty, tak veřejnou dopravou, vzhled města podstatně měnila nově vzniklá nábřeží, rostly budovy s ryze metropolitním charakterem (Nová radnice, Obecní dům) atd. Praha se rychle začala probírat z ospalosti předchozí doby. Probuzené vědomí „zaostalosti“ vůči Evropě vedlo

⁸¹ AMBROZ 2005b, 19.

⁸² Vzájemné vztahy s monarchií rozhodně nezlepšily dlouhotrvající boje za všeobecné hlasovací právo, proces s Omladinou nebo roku 1913 vydané Anenské patenty. viz např. také KVIRENC/KUNSTOVÁ 2006.

⁸³ V. V. Štech, 1923. Citováno dle: ADLEROVÁ 1983, 7.

⁸⁴ Asanace Josefova a částí Starého města, mající oporu v zákoně z roku 1893, vzbudila mnoho emocí (př. Bestia Triumphans Viléma Mrštíka) a stala se v roce 1900 i důvodem vzniku Klubu za starou Prahu.

⁸⁵ „Měla-li r. 1900 vnitřní Praha 178 300 obyvatel, bylo jich na konci tohoto rozvojového období, uzavřeného první světovou válkou, už o 50 000 více. K tomu je nutno přičíst desítky tisíc obyvatel v dosavadních i nově zakládaných předměstích, na Vinohradech, ve Vršovicích a Nuslích.“ POCHE 1978, 8.

k jistému druhu komplexu méněcennosti, který se však ukáže jako neopodstatněný, podíváme-li se na prostá data.

Jako vymezení se proti tradičnímu pražskému spolku Umělecká beseda zakládají v roce 1887 čeští studenti v Mnichově nejprve spolek Škréta, na který později přímo navázal *Spolek výtvarných umělců Mánes*⁸⁶ s cílem změnit dosavadní nevyhovující výstavní praxi. Roku 1896 z tohoto prostředí povstává svým založením kosmopolitní nový časopis *Volné směry*. Výstavní akce zmíněného spolku, jehož členy byly např. Mikoláš Aleš, Stanislav Sucharda či Jan Preisler, konané od roku 1902 v Janem Kotěrou navrženém dřevěném pavilonu v Kinského zahradě pod Petřínem, měly obrovský ohlas. Provizorní stavba sloužila svému účelu plných patnáct let, přestože byla původně určena pouze pro výstavu sochaře Augusta Rodina, která spolu s představením děl Eduarda Muncha o tři roky později, představovala skutečný katalyzátor urychlující přerod uměleckého citění.

Pod heslem odhození konzervativizmů proběhla v roce 1887 reforma pražské Akademie výtvarných umění, do jejíhož čela byl, kromě řady dalších pedagogů, postaven Julius Mařák, obnovitel krajinářské školy.⁸⁷ Dva roky před založením vídeňské secese vychází v Praze *Manifest české moderny* signovaný mj. Františkem X. Šaldou. Zároveň se objevují secesně stylizované ilustrace na stránkách symbolistně dekadentního časopisu *Moderní revue*,⁸⁸ který s nevelkým odstupem následuje řada dalších vydavatelských počínů, kupříkladu sbírka básnických příspěvků, *Almanach secese*.⁸⁹ Umělci, kteří do té doby nevyužili možnosti členství ve Spolku výtvarných umělců Mánes, ale přesto se cítili moderněji, než jak jim to nabízel program již zmiňované Umělecké besedy, vstupují ke konci století do *Jednoty umělců výtvarných* vydávající vlastní časopis *Dílo*. Dokladem toho, že recepce mezinárodní scény neustaly ani po přelomu století, jsou mezi jinými malířská skupiny *Osma* (Emil Filla, Otakar Kubín, Antonín Procházka a další) či symbolistní *Sursum* (Emil Pacovský, František Konůpek, Josef Váchal). Ať už spolková, nebo skupinová činnost, obojí naplňovalo od 90. let silně cítěnou potřebu organizace,

⁸⁶ Z Mánesu někteří odešli roku 1911 při tzv. druhé secesi do Spolku umělců výtvarných, ale většina se jich postupně vrátila.

⁸⁷ Ostatně celá malířská generace 90. let, je pro české umění velmi důležitá. Srov. – práce Tomáše Vlčka, Petra Wittlicha aj.

⁸⁸ WITTLICH 1997, 17.

⁸⁹ MRÁZ 1971, 65.

neboť jedině zázemí skupiny umožňovalo nechat na veřejnosti zaznít vlastní názor a dávalo uměleckým individualitám šanci možnost prosazení.

Dalšími významnými mezníky byly v Praze realizované gigantické výstavní projekty. Ať už mluvíme o *Jubilejní výstavě* (1891), *Národopisné výstavě* (1895), *Výstavě architektury a inženýrství* (1898) nebo *Výstavě obchodní a živnostenské komory* (1908), šlo vždy o velmi zásadní události. Výstavy skýtaly možnost pro prezentaci nejnovějších technických vymožeností, pro seznámení se s nabídkou domácích firem, avšak i mnohem více, neboť už jen stavba pavilonů, poskytovala prostor pro architektonické realizace. Dále bylo možné vystavit řadu uměleckých děl volných i užitých a především šlo o podporu národního vědomí. Celé město žilo po dobu trvání čilým výstavním ruchem, předvádělo svou krásu a na oplátku se nechalo okouzlovat bohatstvím tradic venkova.

4.2 OBNOVA UMĚLECKÉHO ŘEMESLA

4.2.1 Uměleckoprůmyslová škola v Praze a Uměleckoprůmyslové museum

Výchova veřejnosti k dobrému vkusu byla jedním z hlavních cílů uměleckoprůmyslových muzeí počínaje londýnským South Kensington Museum založeným 1852 a shromažďujícím díla různých dob i proveniencí. Tento počín se stal nesmírně přitažlivým, takže inspiroval představitele habsburského soustátí v roce 1863 i císařský dvůr k založení *Österreichisches Museum für Kunst und Kultur* ve Vídni, ke kterému o pět let později přibyla uměleckoprůmyslová škola. Obdobná dvojice institucí vznikla jen o málo později v Praze: Založení Uměleckoprůmyslové školy⁹⁰, jakožto vrcholné vzdělávací státní instituce, stejně jako vznik s ní těsně spojeného Uměleckoprůmyslového musea zaštitěného Obchodní a živnostenskou komorou spadá do roku 1885.⁹¹ Obě zařízení měla velký počáteční vklad jednak v dlouhodobé nepřerušované výrobní tradici v některých oborech, jednak v podobě nabídky odborných škol vzniklých po vídeňské světové výstavě v roce 1873.⁹² Uměleckoprůmyslová škola měla sjednotit a završit působení těchto ústavů

⁹⁰ „za účelem vychování v umění dovedných sil pro umělecký průmysl a vycvičení učitelských sil pro vyučování uměleckoprůmyslové a pro vyučování kreslení na středních školách“ citace podle školního regulativu podle PEČÍRKA 1935, 6.

⁹¹ POCHE 1978, 366.

⁹² KOTALÍK/POCHE 1966, 177.

a poskytovat vyšší stupeň vzdělání na domácí půdě. Zároveň však také přinášet nové podněty do prostředí, ve kterém dosud převládaly historismy.⁹³

Vedením a vypracováním učebního programu byl na novém ústavu, spadajícím pod *Ministerstvo kultu a vyučování*, byl pověřen architekt František Schmoranz.⁹⁴ InSTITUTE se členila na „školy všeobecné“, „školy odborné a speciální“, „školy dámské a uměleckoprůmyslové“. Krom toho poskytovala „večerní a nedělní kurzy“. Pod tři až čtyřletou „školu všeobecnou“, určenou pro žáky starší 14ti, spadalo *ornamentální a figurální kreslení a malování a figurální a ornamentální modelování*. Kromě kresby a modelace čekala na studenty např. deskriptivní geometrie, anatomie, dějiny umění, technologie jakož i vedení obchodních knih. „Škol odborných a speciálních“, jež byly pokračováním předchozích, bylo celkem osm a výuka na nich trvala 3 až 5 let. Talentovaní žáci si pak mohli zvyšovat kvalifikaci v následujících „speciálkách“: *Odborná škola pro dekorativní architekturu* (Bedřich Ohmann), *Odborná škola sochařská převážně figurativního směru* (Josef Václav Myslbek), *Odborná škola pro modelování převážně ornamentálního směru* (Celda Klouček), dvě *Odborné školy pro dekorativní kresbu a malbu* (František Ženíšek) a další *Speciální školy pro umělecké zpracování kovu*⁹⁵ (Antonín Hellmessen, Celda Klouček, Emanuel Novák), *řezbářství* (Jan Kastner), *malbu květin* (Jakub Schikaneder) a konečně *pro umění textilní* (Julius Ambrus, Jiří Stibral). „Dámské školy“ byly určeny zejména pro kultivaci dobrého vkusu žákyň. V tomto rámci existovala dále navazující čtyřletá *Škola pro kreslení a malbu*, na kterou se dalo opět navázat ve speciálce malby květin a *Speciální škole pro umělé vyšívání* (Vilemína Kudelková, Ida Krauthová).⁹⁶

Na chod uměleckoprůmyslové školy měly pochopitelně vliv také osobnosti jejich ředitelů. Již dříve jmenovaného Františka Schmoranze vystřídal Josef Václav Myslbek, po jehož odchodu na výtvarnou akademii, nastoupil místo Jiří Stibral jako poslední v období, které nás zajímá. Neméně důležitými byli pro školu také vedoucí *Školy pro dekorativní architekturu* Bedřich Ohmann, Jan Kotěra nebo Josip Plečnik. Byla to ostatně právě

⁹³ „...na ústavu vládne někde více někde ovšem méně, vládne ale přec, nový duch, který v uměleckém průmyslu ciziny tak značně se vyvinul, působiti k tomu, aby umělecký průmysl, kterému patří neobmezená budoucnost, vybavil se jednou z nechutného kopírování a spočívání na motivech slohů starých, snaha aby stvořen byl nějaký nový sloh.“ *Výstava Umělecko-průmyslové školy 1898*, 241.

⁹⁴ Spolu s J. Machytkou byl i autorem budovy UPŠ. PEČÍRKA 1935, 7.

⁹⁵ Tato speciálka pojmula do své struktury Zlatnickou školu vzniklou v roce 1884.

⁹⁶ PEČÍRKA 1935, 18-19.

nastupující generace architektů, kteří akceptací užitého umění jako prakticky i výtvarně důležité součásti architektury, napomohli výrazně k jeho uplatnění.⁹⁷ Z dalších význačných pedagogů zmiňme ještě Otakara Hostinského, Karla B. Mádlu, Felixe Jeneweina či Stanislava Suchardu.⁹⁸

Uměleckoprůmyslová škola se účastnila důležitých výstavních projektů a to jak díly svých žáků, tak i profesorů, kteří se navíc podíleli na jejich organizaci, šlo-li o podniky v domácím prostředí. Prezentace školy se tak dočkala jak *Jubilejní výstava* (1891), tak *Světová výstava v Paříži* (1900), kde byl k vidění dřevěný polychromovaný oltář od Jana Kastnera s vyšívaným antependiem Idy Krauthové [5, 6] a domácí oltářik zdobený triptychem Felixe Jeneweina [7].⁹⁹ Totéž platí o *Výstavě průmyslových škol Rakouska* (1902), *Světové výstavě v St. Louis* (1904), *Výstavě Obchodní a živnostenské komory* (1908) a dalších. Na posledně jmenované akci zastupovaly školu rozsáhlé expozice interiérů vystavených podle návrhů Jana Kotěry, včetně jednoho kostelního.

Se školou šlo ruku v ruce Uměleckoprůmyslové museum, i když se jejich četné společné cíle v prvních letech naplňovaly jen nejasně. V případě uměleckoprůmyslové školy byla kritizována nedostatečná orientace na praxi studentů, tj. malé faktické propojení s výrobou, stejně jako málo pružná personální změny vzhledem k vývoji uměleckého názoru v okolních zemích. Museum se, naopak ne vždy úspěšně, věnovalo složité akviziční činnosti děl současných výtvarníků, konalo nepřilíš převratné vánoční výstavy a vypisovalo za účelem oživení tvorby soutěže na drobnější předměty. Ty však byly limitované finančním stropem výrobních nákladů, vítězný návrh byl ohodnocen pouze drobnou finanční částkou,¹⁰⁰ a porota byla kritizována za upřednostňování málo progresivních až banálních předmětů před modernějšími kreacemi a to hlavně v případech, kdy se nedařilo nalézat jednoznačného vítěze. Společně s tlakem na zohlednění budoucí možné průmyslové výroby již během tvůrčího procesu, to později vedlo museum později k přesměrování subvencí do jiných oblastí. Fondy od Obchodní a živnostenské komory,

⁹⁷ Současníci to vnímali někdy trochu odlišně, přesto však jasně cítili propojení uměleckého řemesla s architekturou. „Karakteristickým pro naši dobu shledávám, že zákopnická práce se děje tentokráte od zdola nahoru – oproti převratům dřívějších slohových epoch, kdy postup se děl z velkého, z architektury – k malému, k drobným předmětům uměleckého průmyslu – anebo alespoň současně.“ HOFBAUER 1901, 43.

⁹⁸ Podrobněji na: <http://www.vsup.cz/upload/1136286548.doc> , vyhledáno 2. 5. 2009.

⁹⁹ Na této výstavě si konkuroval interiér UPŠ od Jana Kotěry a Obchodní a živnostenské komory od Josefa Fanty [27, 28].

¹⁰⁰ Shodně vypisoval pravidelně soutěž (na titulní obálku) i časopis Volné směry.

určené dříve právě na soutěže nebo skromná stipendia, směřovalo nadále do zajištění praxe studentů přímo ve výrobě. Začal se tak hledat veřejností vyžadovaný kompromis individuální estetiky umělce s masově využitelnou funkčností.¹⁰¹

4.2.2 Artěl, Pražské umělecké dílny a Svaz českého díla

Kromě institucí pojednaných v předešlé kapitole měla Praha i další organizace, které měly umělecké řemeslo jako hlavní předmět svého zájmu. Byly jimi *Artěl*, *Pražské umělecké dílny* a *Svaz českého díla*.

Artěl, ateliér pro výtvarnou práci,¹⁰² vznikl v roce 1908 jako volné sdružení výtvarníků po vzoru vídeňské Wiener Werkstätte. Programově se Artěl soustředil na oživení tradičního přístupu k výrobě předmětů užitého umění pro interiéry, jimž se chtěl posléze rovněž věnovat jako celku. Vzhledem k tomu, že nedisponoval vlastními dílnami, ani nijak závratnými finančními prostředky, zaměřil se nuceně především na návrhy, prodej prací svých členů (buď jen přijímaných do prodejní komise, nebo vyráběných různými firmami) a propagaci svých myšlenek. K jeho zakládajícím členům patřil např. Pavel Janák, Marie Teinitzerová či Václav Vilém Štech. Poprvé Artěl představil svou činnost na *Výstavě Obchodní a živnostenské komory* (1908), kde postavil nevelký stánek s ručně vyráběnými krabičkami, perníky, hračkami atp.¹⁰³

Dobou fungování sice spadá Artěl do našeho vymezeného období, nicméně se secesnímu projevu již vzdaluje, což je dáno především působením žáků Wagnerovy vídeňské školy tíhnoucích v dekoraci i tvarech ke střízlivé úspornosti. Navíc si v něm díky postavám architektů Pavla Janáka a Vlastislava Hoffmana získala poměrně rychle své místo kubisticko-expressionistická linie. Ta konečně našla své plné uplatnění v roce 1912 založených *Pražských uměleckých dílnách*, jež se koncentrovaly na výrobu nábytku, a které svými jmény zaštiťoval právě Pavel Janák ještě s Josefem Gočárem.

I díky tomu, že velkou roli v návrzích Artělu hrála výrazně barevná folkloristická složka, získala si jeho produkce ryze českou podobu. Družstvo to přesto nemělo nijak lehké. Ačkoliv intelektuálové oceňovali jeho obrodné snahy, bylo sdružení odkázáno na objemově významné nákupy z Vídně, kam hojně dodávalo. Jeho produkce v českém

¹⁰¹ KRÍŽOVÁ/PAULY/OMAR 2004, 19-20.

¹⁰² Viktor Dyk si přál do názvu začlenit slovo „dílny“, což ale živnostenský zákon neumožňoval, pokud nešlo čistě o výrobní činnost. ŠTECH 1998/1999, 96.

¹⁰³ AMBROZ 2005b, 18-19.

prostředí ale nikdy nedosáhla vytoužené obliby veřejnosti.¹⁰⁴ Artěl si zažil své nešťastnější období po roce 1915, kdy se dočkal řady výstavních ocenění a fungoval pak až do roku 1934.

Ještě jednou se vrátím k žáku Otto Wagnera, Janu Kotěrovi, abych jej připomněla jakožto iniciátora vzniku *Svazu českého díla*. Motivací mu byla jednoznačně jeho účast na výstavě německého Werkbundu v Kolíně nad Rýnem (1914), reprezentační přehlídce uměleckého průmyslu, kde si Kotěra přál, aby česká sekce figurovala samostatně a nikoliv jako jedna ze součástí rakouského oddělení.¹⁰⁵ Nevyhnul se sice společnému pavilonu, ale jeho Svaz českého díla získal pod svůj patronát tři výstavní prostory¹⁰⁶ navržené architektky Novotným a Kyselou. Svaz, jehož tvorba se později nesla již v převážně kubistickém duchu, si svojí účastí získal mnohé sympatie a začlenil se do řady těch, kteří pomáhali prosazovat konkurenceschopnost tuzemského kvalitního uměleckého řemesla jak na domácí půdě, tak i v zahraničí.

4.3 OBORY UŽITÉHO UMĚNÍ¹⁰⁷

4.3.1 Sklo

Pokud jde o rozvoj uměleckého průmyslu na přelomu 19. a 20. stol. a schopnost přijímat moderní vlivy, je sklo nejčastěji zmiňovaným oborem. Čechy byly pro rozvoj odvětví přímo předurčeny jakožto tradiční sklářská velmoc s obrovskou výrobní tradicí a skutečností, že na našem území se v téměř 200 sklárnách¹⁰⁸ vyráběla drtivá většina zboží pro celou habsburskou monarchii. Tady je nutné zastavit se ještě u vztahu rakouských objednavatelů k českým výrobcům. Nejenom že některé firmy vyráběly téměř výhradně pro zahraniční obchodní domy se sklem, jako např. vídeňský J & L Lobmeyer či E. Bakalowits & Söhne, ale naše sklárny prováděly také návrhy členů Wiener Werkstätte. Tak se stalo, že u nás spatřovaly světlo světa předměty designu tak známých tvůrců jako

¹⁰⁴ POCHE 1978, 371-373.

¹⁰⁵ PEČÍRKA 1935, 21.

¹⁰⁶ Jeden z nich patřil prezentaci Pražských uměleckých dílen.

¹⁰⁷ Pro všechny následující obory platí, že návrhy pocházející z pražského prostředí byly z technických příčin namnoze realizovány mimo hlavní město a to je důvodem, proč uvádím lokace v rámci celých Čech. Navíc jsem se snažila zvolit taková odvětví užitého umění,¹⁰⁷ která by byla spojitelná nějak s vybavením chrámu či liturgickými účely a volba tedy padla na sklo; kov (v rámci něho šperk); keramiku a porcelán; textil; nábytek a knižní vazbu.

¹⁰⁸ PETROVÁ 1997, 250.

Koloman Moser nebo Josef Hoffmann. Spolupráce to byla produktivní i lukrativní zároveň, takže jednak poskytovala firmám potřebné finanční prostředky pro rozvoj, jednak často ideově ovlivnila jejich vlastní produkci, aniž by omezila vžitá místní specifika.¹⁰⁹ Důležitou roli sehrála i zde Světová pařížská výstava (1900), na níž byla poměrně rozměrná česká expozice vysoce ohodnocena. Tamní setkání se s tvorbou amerického L. Comforta Tiffanyho nebo francouzského Emila Gallé samozřejmě nezůstalo ani pro naše prostředí bez následků: Čeští skláři kladně zúročili cizí vlivy a obohatili domácí tradici o nové technologicko-materiálové znalosti.

Nejvýznačnější místo zaujímá sklárna *Johann Lötze Wittve z Klášterního mlýna* na Šumavě, která zažívala svůj vrchol mezi lety 1901-1903.¹¹⁰ Její majitel Max rytíř Spaun velmi čile spolupracoval s vídeňským okruhem, čemuž podnik vděčil solidní šíři nabízených zpracovatelských technik.¹¹¹ I jinak patřila sklárna Lötze [8] k naprosté špičce: Disponovala velmi zručnými pracovníky a její návrhy si dokázaly po dlouhou dobu udržet originální svěžest a to až do té míry, že jednu dobu mohla směle konkurovat samotnému Tiffanymu. Ze spolupracujících návrhářů lze jmenovat Kolomana Mosera, Josefa Hoffmanna, pražskou Marii Kirschnerovou, Leopolda Bauera (květinové vázy), Otto Prutschera nebo Franze Hofstöttera [9].

Další, kdo se specializoval na provádění externích zakázek, byla sklárna *Mayer's Neffe z Adolfova* u Vimperku. Ta prováděla náročné rytí nebo broušení do převážně křišťálového, řidčeji malovaného skla. Z vlastní produkce závodu pak pocházely vinné sklenky na vysoké nožce se stylizovaným květinovým dekorem [10]. Z návrhářů jsou tu zmíněni Hoffmann s Moserem, nově Jutta Sika a Emil Hoppe.

Kromě těchto dvou gigantů stojí za připomenutí *podnik rodiny Kraliků v Lenoře; huť Josef a Eliščina huť*, obě v *Košťanech*; *sklárna Josefa Riedla v Polubném*; *Harrachovská sklárna v Novém světě v Krkonoších*, kde byly realizovány práce pro školu Jana Kotěry [11]; firma *Ludwig Moser a synové ze Dvora u Karlových Varů* atd.¹¹²

¹⁰⁹ VEJROSTOVÁ 2005, 55.

¹¹⁰ ADLEROVÁ 1998, 221.

¹¹¹ V portfoliu nalezneme iris, opřádání, česání, leptání, síťování, sklené nitě, nálepy i nepřeberné množství stále oblíbenějších barevných sklovin.

¹¹² ADLEROVÁ 1998, 221-223.

Do vývoje sklářství logicky promlouvaly i odborné školy v *Novém Boru*¹¹³ a *Kamenickém Šenově*, i když nové tvarosloví bylo přijímáno jen pozvolně.¹¹⁴ Současné trendy do tradičního broušení nebo malování vnášeli pedagogové školení často právě ve Vídni. Kromě škol patřily na severu k zavedeným závodům *Johann Örtel*, *Carl Goldberg*, *Carl Schappel* aj.¹¹⁵

V městském prostředí, které sklárny pochopitelně neoplývalo, se dají do této kapitoly zahrnout sklenáři, jejichž práci na okenních nebo dveřních výplních lze poměrně dobře sledovat a identifikovat díky stavebnímu boomu a souběžně s ním pořizované prováděcí dokumentaci architektů.¹¹⁶ S pracemi sklenářů podle návrhů Alfonse Muchy [12], Kamil Hilberta či Osvalda Polívky se v Praze setkáme na řadě míst: v budově Uměleckoprůmyslového musea, v Obecním domě, v domě U Nováků, na Fantově Hlavním nádraží, v činžovních domech nových předměstských čtvrtí a na mnoha jiných místech. Praha nezůstala pozadu ani na poli odborného školství, když si, navzdory silné pozici severních Čech, dokázala udržet vůdčí ideové postavení díky škole dekorativní architektury při Uměleckoprůmyslové škole.¹¹⁷

4.3.2 Kov, šperk

Užité předměty v kovu v Čechách prozrazují jistou zvláštní odmítavost vůči vídeňským inspiračním zdrojům. Stříbrnictví i kovy se v hlavním městě monarchie, které bylo tradičním centrem tohoto odvětví, opájely geometrickým proudem inspirovaným hnutím Arts & Crafts. Ačkoliv to neznamená, že francouzský a orientální vliv zde byl bez účinku, je Vídeň a umělci sdružení ve Wiener Werkstätte oddaným propagátorem jasně formulované lineární přísnosti v tom nejlepším slova smyslu. Společenství vyrábělo nebo si nechalo vyrábět široké spektrum předmětů, které měly sloužit za součást interiérového „Gesamtkunstwerku“, podle návrhů Josefa Hoffmanna, Kolomana Mosera, Otto Prutschera, Carla Otto Czeschky, Dagoberta Pecheho a dalších. Kromě Wiener Werkstätte přispívaly k šíření věhlasu secesních předmětů i vídeňské firmy (př: Werkstätte Hagenauer), tamní Kunstgewerbeschule mající těsné kontakty s Anglií, a mimo hlavní

¹¹³ Borská škola zastoupená *Antonem Hanelem*, který sám bravurně spojoval užití geometrického s florálním motivem, přišla nově příkladně se zdobením pomocí emailových technik.

¹¹⁴ Škola zavedla přes tmavou vrstvu vyleptaný bronzitový dekor. Mimo ni kraloval Vídeň poučený *Carl Massanetz* se síťovanou ornamentikou prováděnou černým perem.

¹¹⁵ ADLEROVÁ 1998, 224.

¹¹⁶ V Praze např. firmy *Wolf a Štětka*, *O. Bronec*, závod *Josefa Syvaltera* aj. PETROVÁ 1997, 255.

¹¹⁷ PETROVÁ 1997, 252

město kupříkladu umělecká kolonie v Darmstadtu.¹¹⁸ Jak již bylo naznačeno, byly vídeňské vzory v Praze přijímány s jistou rezervovaností vyvolanou politickými souvislostmi. Rakouské práce v kovu, jakkoliv kvalitní, se proto v Čechách nesetkaly s takovou odezvou a nedostalo se jim ani masivnějšího zastoupení v uměleckých sbírkách.¹¹⁹ Jinak tomu bylo na Moravě, kde působili architekt Emil Králík a brněnský Gottfried Čermák,¹²⁰ a kde spolupráce s Wagnerovými žáky i přijímání produktů Wiener Werkstätte probíhalo daleko přirozeněji.

Pokud jde o šperkařství kladoucí důraz na kvalitní řemeslné zpracování plnicí zároveň ozdobnou funkci, vydobylo si v Praze své místo jak proti velké konkurenci bižuterie, tak i navzdory oblíbě pořizovat si šperk jen jako výhodnou finanční investici. *Odborná zlatnická škola pražská* na Uměleckoprůmyslové škole potvrdila důležitost svého postavení výběrem učitelů a ti pak opět výchovou neméně skvělých žáků. K zásadním se řadí tvorba Emanuela Nováka [13], Václava Němce (rovněž podnikatele), jeho syna Josefa Ladislava Němce školeného ve Francii [14], Franty Anýže [15],¹²¹ Antonína Karče a Marie Křivánkové [16], přičemž se tito autoři zdaleka neomezovali jen na šperk. Ačkoliv nejde o klasický příklad užitého umění, je nutno zmínit zcela výjimečnou činnost Stanislava Suchardy na poli nanejvýš citlivě modelovaných plaket.¹²²

Významnými centry šperkařství byly mimo Prahu odborné školy v *Turnově* [17] a *Jablouci nad Nisou*, z nichž zejména první měla díky učitelským osobnostem vzešlých z Uměleckoprůmyslové školy (Antonín Karč, Josef Cettel, Karel Zapp, Josef Malina) úzké vazby na hlavní město. Úspěchy slavila i na světových výstavách a mimořádně ceněna byla její technická vybavenost.¹²³ Jablonec, i když neměl tak kosmopolitní ráz, je ikonou bižuterní produkce. Svoji roli, ačkoliv se nevěnovala přímo šperku, sehrála také *Škola uměleckého zámečnictví v Hradci Králové*.

¹¹⁸ GROSSOVÁ 2005, 127.

¹¹⁹ GROSSOVÁ 2005, 130.

¹²⁰ Čermák v Brně založil vlastní umělecké dílny.

¹²¹ Anýžův závod vyráběl řadu předmětů pro církevní interiéry, většinou v historizujícím stylu s prvky prerafaelismu. Secesní znaky nesly ve větší míře jen lampy. Naneštěstí obrazového materiálu není mnoho a z toho důvodu je reprodukována alespoň kadidelnice.

¹²² Více například: STEHLÍKOVÁ 1997 aj.

¹²³ HORNEKOVÁ 2002, 18.

Z materiálů se hojně užívalo různě upraveného stříbra, zlata, smaltu a množství ušlechtilých kamenů, samozřejmě včetně domácího českého granátu. Oblíbené byly motivy stylizovaných listů, u nás rostoucích květin, bodláků, kaštanů a mnoho jiných, což jen potvrzuje preferenci měkčího francouzského floristního dekoru před přísnější geometrií.¹²⁴

4.3.3 Hlína a keramika

Česká secesní umělecká produkce z hlíny si prožila sice úspěšný, ale pozoruhodně krátký život, kdy umělci přihlásivší se k novému proudu prakticky nenalezli pokračovatele. Také řada závodů po odeznění secese zanikla nebo se rapidně zhoršila jejich kvalita. Pražský okruh dělí Jana Horneková celkem logicky do třech základních souborů.¹²⁵ První dvě kolekce keramiky reprezentovaly české země na slavné pařížské výstavě roku 1900, kde o pozornost soutěžily interiéry Uměleckoprůmyslové školy a Obchodní a živnostenské komory. Třetí soubor je dílem mysticko-symbolistního umělce Františka Bílka.¹²⁶

Uměleckoprůmyslová škola představila v Janem Kotěrou navržených prostorách výsledky *Odborné školy pro modelování převážně ornamentálního směru* pod vedením sochaře Celdy Kloučka [18]. V Kloučkově osobě měla vysoká škola vynikajícího pedagoga požívajícího velkého respektu, který se ve svých kurzech ve zvýšené míře věnoval přípravě studentů pro praxi. Sám byl skvělým modelérem a měl za sebou nepřeberné množství realizací zejména štukové výzdoby fasád, kde pod jeho vedením pracovali i žáci z ateliéru. Od poloviny 90. let je v jeho tvorbě patrný příklon k přírodní ornamentice, v jejímž duchu vznikl rovněž soubor barevně vyvážených, elegantních váz v chladných odstínech pro Paříž.¹²⁷ Z jeho četných žáků¹²⁸ zůstal u keramiky naneštěstí jen Václav Mařan [19], který tento obor studoval ještě ve Francii a později působil jako pedagog na bechyňské odborné škole.¹²⁹

Interiér Obchodní a živnostenské komory prezentoval soubor Anny Boudové-Suchardové, jež se mimo keramiku zabývala i textilem, grafikou, avšak nejznámější byla

¹²⁴ VOKÁČOVÁ 1997, 242.

¹²⁵ HORNEKOVÁ 1997, 256-260.

¹²⁶ Malý příspěvek pražskému prostředí vytvořil v secesní keramice i Artěl, ale jen na samém počátku své existence.

¹²⁷ ADLEROVÁ 1998, 215.

¹²⁸ Rudolf Hameršmíd, František Soukup, Václav Šidlík, Robert Hájek aj.

¹²⁹ KOTALÍK 1966, 205.

jako malířka květin.¹³⁰ Její nevtíravě barevné práce jsou snadno identifikovatelné právě podle převahy kresebné květinové dekorace [20].

Tvůrcem třetí významné skupiny je, jak již bylo řečeno, sochař, malíř, architekt, mystik, rodák z jihočeského Chýnova a jedna z nejpozoruhodnějších postav přelomu století, František Bílek. Bílka vedla ke keramické tvorbě přičylnost k rodnému Chýnovu, kde pomalu ale jistě zacházela na úbytě místní hrnčířská výroba. Proto zadával k provedení nevelké soubory, často s matným tzv. grafitovým povrchem [21], které patrně zvláště vyhovovaly jeho symbolistnímu ladění. Dále pak preferoval tmavší engoby v hnědých odstínech, které dávaly vyniknout drsné syrovosti hrnčiny.¹³¹

Daleko více než zmíněné tři soubory přispěly však k rozšíření secesního tvarosloví odborné školy na místech dlouhou výrobní tradicí a tudíž v blízkosti zdrojů surovin. Je to především *Bechyně*, svázaná poměrně pevně přes Václava Mařana s Uměleckoprůmyslovou školou, nicméně trpící neživotnou produkcí výrobního družstva absolventů.¹³² Další dvě školy v *Teplících* a ve *Znojmě* vykazují jasnou orientaci na Vídeň. Teplická škola se s úspěchem předvedla na světových výstavách, odkud si přinesla mnohé inspirační podněty. Také v jejím bezprostředním okolí vznikaly keramické závody – *trnovanská Amphora*, *ledvické Plasto* nebo podnik *Ernsta Wahlise* rovněž v *Trnovanech*, jenž se spolupráci s Wiener Werkstätte vyráběl naprosto výjimečnou serapisovou fajáns.¹³³ Odborná škola ve Znojmě se k secesi přiklonila po roce 1900 pod vlivem krátce předtím jmenovaného ředitele Leo Chilla. Na ústavu jednoznačně převládl vídeňský duch a vzešla z ní také osobnost pro Rakousko z nejdůležitějších, Michael Powolny. Tento muž, k jehož nejúspěšnějším žákům patřila pozdější profesorka na pražské Uměleckoprůmyslové škole Marie Johnová [22], založil na Kunstgewerbeschule ve Vídni speciální kurzy keramiky a spolu s přítelem B. Löfflerem stojí za legendární firmou Wiener Keramik. Keramika vůbec byla v centru monarchie nesmírně populární, zažívala čilý prezentační ruch na mnohých výstavách a stranou samozřejmě nezůstala Wiener Werkstätte se školou Kolomana Mosera [23]¹³⁴ ani různé komerční subjekty.¹³⁵

¹³⁰ ADLEROVÁ 1998, 215.

¹³¹ Čerpal z přírody, ale věnoval se i figurálním vázám, kde ve spojení nádoby s figurou zpracovával kosmická a biblická témata. ADLEROVÁ 1998, 213.

¹³² ADLEROVÁ 1998, 225.

¹³³ BŘEZINOVÁ 2005, 98-99 a 102.

¹³⁴ Gisela von Falke, Jutta Sika, Therese Trethan a další.

Další centra secesní tvorby v Čechách najdeme ještě v *Rakovníku (Rako)*, kde se zhotovovaly velmi invenční dlaždice, zčásti podle návrhů Celdy Kloučka nebo Jana Beneše (oba z Uměleckoprůmyslové školy), a dále pak v *západočeských porcelánkách* při nalezištích kaolínu.¹³⁶

4.3.4 Textil

Dík průmyslové revoluci, která přinesla textilnímu průmyslu řadu vynálezů a zdokonalení,¹³⁷ se tkalcovství otevřely prakticky neomezené výtvarné možnosti. Ačkoliv v Čechách nechyběla ani výrobní tradice, ani dostatečně široká vrstva solventních objednavatelů a v zemi dokonce po vídeňské světové výstavě roku 1873 vznikla celá řada textilních škol - *Liberec, Krásná Lípa, Šluknov*,¹³⁸ *Nový Jičín, Lanškroun, Šumperk* nebo *Svitavy*.¹³⁹ - jejich produkce nevykazovala nějakou znatelnější invenci a spíše se omezila na skládání dobových vzorů. Důvodem takto neutěšeného stavu mohla být jak chybějící hedvábnická tradice, tak technická náročnost a vysoká cena skutečně výkonných tkalcovských strojů nebo i absence osobnosti, jakou byl v Anglii nadšený tkadlec-amatér William Morris.

Uspokojivější byla situace na poli vyšívání. Za pražskou Uměleckoprůmyslovou školu bojoval v tomto oboru dámským školám podřazený kurz Idy Krauthové [24] *Pro umělé vyšívání* a částečně i speciálka *Pro umění textilní* pod vedením Julia Ambruse [25]. Učitel kresby Ambrus, mimo jiné inspektor rakouských textilních škol, upřednostňoval květinovou ornamentiku.¹⁴⁰ Návrhům tkanin obecně se na Uměleckoprůmyslové škole ještě okrajově věnovali například A. Boudová-Suchardová, M. Kirschnerová a dokonce J. Kotěra.

K velké škodě Prahy působila jediná výraznější osobnost textilního odvětví mimo její hranice. Řeč je o malíři vyškoleném v textilním oboru v Norsku, Rudolfo

¹³⁵ Vcelku podrobně se problematice keramiky a porcelánu věnuje BŘEZINOVÁ 2005.

¹³⁶ Celá řada manufaktur je roztroušena po celých po severních a východních Čechách. HORNEKOVÁ 256.

¹³⁷ Šicí stroj, elektrický tkalcovský stav, prostředky pro výrobu umělého hedvábí i novou, chemií obohacenou, barevnou škálu. HLAVÁČKOVÁ 1997, 262.

¹³⁸ PEČÍRKA 1935, 6.

¹³⁹ Liberec, Krásná Lípa a Šluknov byly školy textilní. V Novém Jičíně, Lanškrouně, Šumperku a Svitavách se věnovali tkalcovství. HLAVÁČKOVÁ 1997, 262. Výuce krajkářství se věnoval Kačerov. PEČÍRKA 1935, 6.

¹⁴⁰ J. Ambrus měl širší záběr – navrhoval potahové látky, závěsy, koberce aj. Realizace se ujímaly tkalcovské školy. HLAVÁČKOVÁ 1997, 264.

Schlattauerovi, otci naší tapiserie.¹⁴¹ Ve vesničce *Zašová* založil dílnu na vysoké úrovni, kde navrhoval drobné gobelíny nebo části paravánů s motivy čerpanými z domácí flóry, přičemž používal výhradně přírodní barviva [26]. Roku 1908 se jeho firma přerodila v *Zemskou gobelínovou a kobercovou školu ve Valašském Meziříčí*.¹⁴²

Z dalších firem věnujících se ruční textilní výrobě je nutno uvést továrnu na tkané i ručně vázané koberce Ignáce Ginzkeyho ve *Vratislavicích u Liberce*, který spolupracoval s řadou významných umělců,¹⁴³ a dostalo se mu ocenění na pařížské světové výstavě 1900.

Na posledním místě uvedu opět spojnici našeho prostředí s Vídní, pobočku závodu vyrábějícího čalounické potahové látky Johann Backhausen & Söhne v *Chotěboři*. Tento, svou produkcí mamutí podnik pyšníci se skvělým renomé a spojený opět s Wiener Werkstätte, realizoval návrhy jak notoricky známým vídeňským umělcům, tak řadě zahraničních návrhářů slavných jmen.¹⁴⁴

Ačkoliv textil našel své hlavní a bohaté uplatnění v typicky secesním interiérovém „Gesamtkunstwerku“ (aplikace, výšivky, čalounění, přehozy, ubrusy aj.), do dějin českého užitého umění se nijak výrazněji nezapsal.

4.3.5 Nábytek

Výsostným územím nábytku je interiér, což nás opětovně nevyhnutelně směřuje k rakouskému pavilonu světové výstavy v Paříži roku 1900. Jak již bylo řečeno, vystavovali zde své expozice pražská Uměleckoprůmyslová škola a Živnostenská a obchodní komora, jejíž, o něco méně pokroková, „pracovna českého vzdělance“¹⁴⁵ nese autorství architekta Josefa Fanty [27, 28]. Fantovo přináležení ještě ke generaci Národního divadla, a tím i hlubší sepětí s předešlou historizující periodou, jsou sice patrné, ale přesto jeho návrh nepostrádá reminiscence soudobých, ponejvíce francouzských vlivů.¹⁴⁶ Progresivnější z obou expozic je dílem Jana Kotěry [29] činného od roku na pražské uměleckoprůmyslové škole i v roli pedagoga, přičemž nejnápadnější částí interiéru je šedo-

¹⁴¹ Avšak ani jeho tvorba se nedočkala nějaké výraznější popularity.

¹⁴² ADLEROVÁ 1998, 217-218.

¹⁴³ J. Hoffmann, Alfons Mucha, Josef Maria Olbrich, Felician Myrbach a jiní.

¹⁴⁴ UHLÍŘ 2005a, 190-191.

¹⁴⁵ KARASOVÁ 1997, 237.

¹⁴⁶ Secesi v interiéru Obchodní a živnostenské komory zastoupili sochaři Sucharda s Wurzelem.

karmínový divan s výrazně stylizovanými květy [30].¹⁴⁷ Kromě již dříve reprodukováných oltářů [5, 6, 7] nalezneme v kolekci uměleckoprůmyslového musea pro Paříž rovněž krásnou rohovou skříň [31] či unikátní skládací třínohou židli Jana Kastnera, vytvořenou ve velice svěžím folkloristickém duchu. Nábytkovým designem se zabírali mnozí další učitelé a mezi nimi i vedoucí speciálky dekorativního kreslení Karel Václav Mašek, jehož vlastní rodinný dům navržený včetně veškerého zařízení není sice čistým dokladem secese, jde však o unikátní praktickou ukázkou idey secesního „Gesamtkunstwerku“ [32].

Ani odvětví nábytku neuniklo vlivu civilně geometrické Vídně, zažívající obrovskou inspirační vlnu skotské přisnosti, která své „hvězdné návrhářské trio“ Hoffmann, Moser, Bauer doplnila o Carla Witzmana, Josefa Urbana, Josefa Zottiho a další.¹⁴⁸ Vliv Rakouska i Čech můžeme zároveň sledovat na tvorbě brněnského Gottfrieda Čermáka, majitele vlastních uměleckých dílen, architekta Emila Králíka a Dušana Jurkoviče. Právě Jurkovič, spolu s Kastnerem, sledovali důsledně linii čerpající z lidové tvorby, jež nabízela skvělé doklady tolik hledaného ideálu funkčnosti i estetičnosti zároveň. Na Moravě měli sídla také výrobci ohýbaného nábytku Bratři Thonetové¹⁴⁹ a konkurenční Jacob & Josef Kohnovi.

Jaké tedy byly nároky na secesí jen krátce zasažený nábytek? V rámci odporu k historismům je to účelnost, moderní výraz, ale také cena, ovlivňující v důsledku výběr materiálu. Preferováno bylo dubové dřevo, které nabízelo pevnost, zajímavou kresbu a dobrou opracovatelnost. Z druhotných úprav se používaly hlavně laky a mořidla: Lakovaný nábytek zažil příval obliby po prezentaci skotských architektů ve Vídni, na níž vešel ve známost „bílý pokoj“ Ch. R. Mackintosche.¹⁵⁰ Mořidla dávala naopak vyniknout vlastní struktuře dřev a umožňovala i kontrastní probarvení rýh.

4.3.6 Knižní vazba

Kniha je svým způsobem naprosto ideálním, z podstaty tvarově jednoduchým i maximálně užitným, „secesním objektem“ schopným nést vnitřní obsah. Přesto snad v žádném jiném oboru nenastoupil nový stylový proud v našich zemích svou dráhu tak

¹⁴⁷ Kotěrovy nábytkové výtvořy jsou, stejně jako mnohé jiné příklady secesního užitého umění, k vidění kupříkladu v muzeu Hradce Králové a prostějovském obecním domě.

¹⁴⁸ STRAKOVÁ 2005, 166.

¹⁴⁹ Přestože daleko od Prahy, promlouvala i do jejího dění – vyráběla nábytek pro J. Kotěru a vybavení dodala i pro Obecní dům (navrhovali Kotěra, Josef Krammer, Josef Urban). UHLÍŘ 2005b, 180.

¹⁵⁰ Právě bílá, převládající díky své vizuální čistotě v předsíních, kuchyních či dětských pokojích, spolu se zelenou byly nejoblíbenějšími odstíny. STRAKOVÁ 2005, 164.

pozdě, jako v knižní vazbě. Čechy jako by po většinu 19. století toto odvětví užitého umění ignorovaly, což mělo za následek přinejmenším stagnaci, ale spíše úpadek knihařského řemesla. Svůj podíl na tom zajisté měl masivní dovoz německé knižní produkce a naprostá absence odborného školství.¹⁵¹ Chyběla zde tedy jak profesní základna, tak předpoklady pro její vznik. To, co se realizovalo, bylo především v rukou nakladatelů usilujících o nízké náklady. Jinak vznikaly jen nepřilíživě kvalitní drobné práce postrádající invenci i technickou inovativnost. V této neutěšené situaci se u nás zprostředkovaně projevil blahodárný účinek anglického společenství Arts & Crafts, těžícího z obdivu ke středověké a renesanční knize, vliv emocionální obsahovosti francouzského symbolismu, dále knize blízká plošnost japonismů a po roce 1905 konečně recepce vídeňské geometričnosti. Za zprostředkování světových výstavních podniků, prezentujících zcela novou koncepci knihy jakožto komplexního díla, si české prostředí muselo bolestně uvědomovat vlastní nedostatky technického i uměleckého charakteru. Pod dojmem zahraničních úspěchů se i tady konečně začalo experimentovat s materiály a technikami¹⁵² a do procesu výroby se zapojili samotní umělci.

První pokusy, ještě v duchu historismu, jenž u nás vinou nabraného zpoždění dlouhou dobu převládal, podnikl ještě malíř Josef Mánes.¹⁵³ Skutečně podstatné změny ovšem přicházejí, až když se do věci vkládá, respektive se začíná etablovat, odborné školství. Pražská *Zlatnická škola* při Uměleckoprůmyslové škole zakládá *oddělení Knižní vazby*, kde se žákem stává Karel Spott, který se svým bratrem Josefem Václavem vedl známou knihařskou firmu. Uměleckoprůmyslová škola přispěla k rozvoji knihy ještě pracemi prof. Emanuela Nováka [33] vystavenými na světové výstavě v Paříži.¹⁵⁴ Velké obliby a významu dosáhly *kurzy Technologického musea*, zřízeného Obchodní a živnostenskou komorou, měnící se roku 1908 na *Pokračovací odbornou školu pro tiskaře* pod vedením Leopolda Weignera.¹⁵⁵ Svůj podíl na tomto procesu má také

¹⁵¹ JANÁKOVÁ 1997, 224.

¹⁵² Intarzie, mozaika, mramorované ruční papíry aj.

¹⁵³ ILLESOVÁ 2008, kapitola 1.1.2, nepag.

¹⁵⁴ Konkurenční interiér s návrhy Jana Fanty prezentoval také knižní vazbu, ale ještě z velké části historizující.

¹⁵⁵ JANÁKOVÁ 1997, 232.

Uměleckoprůmyslové museum, díky výstavám anglické knižní vazby a vypisování soutěží.¹⁵⁶

Dalším okruhem renesance oboru knižní vazby je okruh dekadentně laděného časopisu *Moderní Revue*, vydávajícího i vlastní knižní edici. Do tohoto okruhu patří především Arnošt Procházka se Zdenkou Braunerovou.

Z význačných osobností se knižnímu designu alespoň částí své tvorby věnoval František Bílek, Antonín Hellmésen, Anna Boudová-Suchardová, geniální grafik Viktor Preissig, Franta Anýž [34], Karel Lindauer a mnozí další [35]. Za knihaře přidám k již zmíněnému J. V. Spottovi ještě Ludvíka Bradáče a Viktora Olivu s jeho „mluvícími vazbami“.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Opět připomínám, že soutěže na obálky vypisoval i časopis *Volné směry* a část svého obsahu tematicky věnoval knize.

¹⁵⁷ JANÁKOVÁ 1997, 228-229.

V. ČECHY CÍRKEVNĚ UMĚLECKÉ

5.1 SITUACE CÍRKVE V DRUHÉ POLOVINĚ 19. A NA POČÁTKU 20. STOLETÍ

Pakliže jsme se k myšlenkovým kořenům secese vraceli úvodem na počátek 19. stol. k Alfrédu de Musset, můžeme podobný časový rámec použít i zde. Také pro pochopení situace katolické církve ve druhé polovině 19. století je nutno se vrátit k hnutím staršího data, která k ní ve svých důsledcích neměla nijak příznivý poměr: k nim patří především liberalismus, nacionalismus a socialismus.¹⁵⁸ Během sledovaného období se na Petrově stolci vystřídali tři papežové, z nichž každý měl svůj osobitý podíl na procesu přechodu církve do nového, moderního světa: Pius IX., Lev XIII. a Pius X.¹⁵⁹ Církev se obecně nacházela ve velmi komplikované situaci: Nejenže pociťovala dopady osvícenského josefinismu, ale měla i vlastní interní potíže a musela nově vzdorovat řadě konkurenčních spirituálních alternativ.¹⁶⁰ Nadto zpočátku nedocenila, stejně jako státní aparát, význam vznikající dělnické třídy. Náboženský život byl v rámci většinového katolictví ve druhé polovině 19. století zformalizován a církev byla vnímána jako spojenec monarchie („trůn a oltář“)¹⁶¹, na níž byla koneckonců politicky a do značné míry i finančně závislá.¹⁶² Navíc sami kněží, ovlivnění ještě svou formací v josefinských seminářích, v mnohém zanedbávali své povinnosti.

Do poloviny 19. stol. bylo hlavním úkolem vzpamatovat se z následků josefinismu: Začaly se opět rozmáhat řády, obnovoval se vliv církve na školství, ožívala poutní místa a doplňovaly se devastované kostelní inventáře. Pokud jde o vztah církve k probíhajícímu národnímu obrození, nešlo již tolik jako dříve o zachování lidového zpěvu, zakládání a péči o knihovny a osvětu, nýbrž hodnotícím kritériem duchovního se začalo stávat hlavně

¹⁵⁸ Srovnání KADLEC 1987, 205-220.

¹⁵⁹ Pius IX. (1846-1878) podporovatel křesťanské i antické archeologie, odpůrce modernismu; Lev XIII. (1878-1903) tvůrce 46 encyklik, otevřel vatikánské archivy pro studium; Pius X. (1903-1914) – doporučoval co nejčastější přijímání, připravil nový kodex kanonického práva. PETRÁČEK 2006, 28-34.

¹⁶⁰ Okultismus; neorenesanční přírodní magie; rozenkruciánství; starověké a východní kultury; filosofie přírodních národů; teosofie; martinismus; zlidovělý spiritualismus; individuální duchovní systémy; katoličtí modernisté; antiklerikálové; utopické komunity; nepočtení bezvěrci; nahrazování náboženství často spiritualizovanou ideou národa nebo vědou atd. KUDLÁČ 2002, 98-105.

¹⁶¹ Jednalo se o takový „pakt neútočení“ – stát nijak výrazně proti církvi nezasahoval, dokud si ona nenárokovala příliš velký podíl na moci.

¹⁶² NEŠPOR 2006, 590.

to, jak mnoho učinil pro národní věc.¹⁶³ Přelomový byl revoluční rok 1848, kdy i církev přednesla své reformní požadavky,¹⁶⁴ ovšem znovunastolený absolutismus pro ně ukázal jen málo pochopení.

Tím se dostáváme do poloviny 19. století, která začala celkem slibně uvolněním vztahů mezi rakousko-uherskou monarchií a Římem, potvrzeným ještě konkordátem z roku 1855. Konkordát vracel nižší i část středního školství do rukou kléru, uznal právo cenzury a dokonce i výsostné postavení církve ve věcech manželství. Léta 60. zahájil v Čechách sjezd české provincie svolaný kardinálem Bedřichem Schwarzenbergem. Ten následovala 1863 synoda, první od roku 1605, mající za úkol vyjasnění domácí situace a hledání řešení stávajících problémů. Synoda nabádala k intenzivní pastoraci, lidovým misiím, k práci pro udržení papežského státu,¹⁶⁵ k odstranění pověr z lidové zbožnosti, k vnitřní obnově řádů a celkově větší aktivitě. Řešily se otázky působení ve školách, otázky manželského práva, především smíšených sňatků s nekatolíky, a další. Synodální závěry také stanovily kritéria pro náboženské obrazy, podaly vcelku detailní instrukce pro stavbu kostelů a zakládání hřbitovů, vyzývaly ke zřizování spolků na zvelebení chrámů aj.¹⁶⁶ V době svého konání se synoda nesečkala s příliš velkým ohlasem, ale více než plodně ji později zúročila pražská Křesťanská akademie.

Závěr 60. let byl poznamenán omezením konkordátu tzv. „Májovými zákony“, jež opět vyjímaly manželství z výhradní péče církve a rušily její propojení se školstvím. K tomu patřilo zavedení státního inspekčního dozoru pro i tak už omezené, hodiny náboženství.¹⁶⁷ Přechod do další dekády představuje 1. vatikánský koncil (1869-1870) přinášející kontroverzní dogma o papežské neomylnosti, které se stalo dalším konfliktním bodem. To vedlo rakouskou vládu k definitivnímu vypovězení konkordátu s odůvodněním, že se změnila jedna z obou smluvních stran. S dogmatem nesouhlasili ani všichni koncilní

¹⁶³ TRAPL 1994, 252.

¹⁶⁴ Svoboda církve, respektive její nezávislost na státu, reformy školství, řádů (a řádových oděvů), zrušení celibátu atd. TRAPL 1994, 254.

¹⁶⁵ Jeho existence končí 20. 9. 1870, kdy byl, po ztrátě podpory francouzských vojsk, dobyt piemontskou armádou italského krále Viktora Emanuela. FRANZEN 2006, 262.

¹⁶⁶ Na překážku nebylo ani zapojení zručných laiků. V každé diecézi měl zároveň vzniknout spolek na podporu církevního umění mající ve svém čele církevního znalce, který by dohlížel především na ochranu kulturních památek a věroučnou korektnost. Doporučovalo se také založení diecézního musea. PETRÁČEK 2006, 44-58.

¹⁶⁷ Ačkoliv konkordát z roku 1855 neměl vždy jednoznačně pozitivní dopad, přece jen Májové zákony znamenaly značnou újmu. Přičteme-li rozklad tradičně učitelského piaristického řádu (pokus o reformu zcela ztroskotal), je výsledkem celkový úpadek církevního školství.

otcové: 60 z nich dokonce před hlasováním opustilo koncil, většinou se pak poté, jako kardinál Schwarzenberg, přizpůsobili oficiálnímu stanovisku. V Čechách dovedl nesouhlas s dogmatem roku 1871 skupinu duchovních i laiků k vyhlášení Starokatolické církve, jejímž centrem byl Varnsdorf, kde si zřídila biskupství.¹⁶⁸ Čtyři roky po skončení koncilu byly přijaty „Druhé májové zákony“ vytvářející opět těsnější propojení církve se státem a podporující její majetkovou závislost.¹⁶⁹

Poslední čtvrtina 19. stol. přináší určité zlepšení situace. Církev je podporována oficiální politikou, je odstraněn státní dozor nad výukou náboženství a pozvolna se začíná profilovat česká teologie. Na pořad dne se však dere dělnicko-sociální problematika. Habsburská monarchie si právě v Čechách budovala svou průmyslovou základnu, čímž došlo k dramatickým migračním pohybům obyvatelstva za prací do měst a tím v krátkém čase k neorganickému vzniku společenstev se zcela novými specifickými pastoračními nároky. Vytržení z důvěrně známého, často ještě v otázkách víry barokně smýšlejícího, venkovského prostředí, spolu s neúměrně dlouhou pracovní dobou a většinou nerozhodným jednáním představitelů církve, kteří, jak už bylo řečeno, situaci podcenili, vedlo k náboženské pasivitě celé této nové velké sociální skupiny.¹⁷⁰ Celkové postoje společnosti sice nebyly výrazně protináboženské, ale rozhodně více či méně protiklerikální, zejména při vědomí těsných vazeb církevních struktur na monarchii.

Církev nicméně zareagovala a projevila, i když se zpožděním, snahu opět se zapojit do dění encyklikou Lva XIII, *Rerum Novarum* z roku 1891. V tomto základním dokumentu sociální nauky deklaruje uvědomění si nového typu společnosti, neutěšeného postavení dělnictva a dále svou zodpovědnost za člověka, kterou ale požaduje i od státu. Masivní ohlas našel dokument především u mladých kněží a jeho praktickým důsledkem byl vstup církve do veřejného dění zakládáním politických stran.¹⁷¹

¹⁶⁸ Příklon ke starokatolictví, rozšířeném hlavně mezi německým obyvatelstvem, nebyl nijak hromadný. Srov. KADLEC 1987, 230.

¹⁶⁹ Právě kvůli těsnému sepjetí církve se státem znamenaly zákony prudké ochlazení vztahů s Vatikánem. Pius IX. chtěl dokonce císaře exkomunikovat. TRAPL 1994, 259.

¹⁷⁰ Dělnictvo žilo v absolutně nevyhovujících podmínkách, což církev samozřejmě vnímala. Tady je na místě vyzdvihnout také její velké zásluhy na poli charity – dětské domovy, sirotčince, nemocnice, léčebny, ošetřování nemocných, podpůrné spolky...to vše mělo zmírňovat nedobré postavení především dělníků. Další srovnání např. KADLEC 1987, 234-238.

¹⁷¹ Encyklika papeže Lva XIII. o dělnické otázce z 15. května 1891 je dostupná na http://www.kebrle.cz/katdocs/soc_enc/RerumNovarum.htm, vyhledáno 15. 6. 2009

Souhrnně lze charakterizovat přechod církve do nového století jako jednoznačně poznamenaný přílišnou provázaností se státem a z toho pramenícím antiklerikalismem, jistou pohodlností danou vědomím většinové konfesní příslušnosti a ochranou rakouské monarchie, myšlenkovou stagnací, otevřenou nacionální a sociální problematikou, počínající konfrontací s katolickým modernismem a tápavým hledáním individuálních spirituálních alternativ. Tedy nesnadný spletenec velmi různorodých tlaků, v němž se církev na jedné straně aktivně snažila prokazovat svůj význam,¹⁷² ale také se uzavírala před nepřátelsky vnímaným světem do bezpečí tradicionalismu.

5.1.1 Specifická ohniska a formy zbožnosti

Druhá polovina 19. a počátek 20. stol. přinesly vedle nových těžisek zbožnosti, i oživení některých starších typů kultů, k nimž patří vedle obnoveného zájmu o poutě i lehce zromantizovaná a národnostním cítěním podbarvená úcta k českým svatým. Tato se přirozeně promítá jak do patrocinií nově budovaných kostelů, tak do obsahů ikonografie řady výtvarných děl.

Zintenzivnění mariánského kultu stejně jako vznik mariologie jako samostatného teologického oboru bylo podníceno slavnými zjeveními z let 1830 (Paříž), 1846 (La Sallete) a 1858 (Lurdy), jakož samozřejmě i přijetím dogmatu o neposkvrněném početí Panny Marie v roce 1854. Vedle toho byl již roku 1840 vyhlášen měsíc květen mariánským měsícem a značně stoupla i obliba růžencové modlitby.

U samotného Ježíše Krista zavedl roku 1856 Pius IX. pro celou církev svátek *Nejsvětějšího srdce Páně*.¹⁷³ Tomu zasvětil Lev XIII. u příležitosti Jubilejního roku 1900 celé lidstvo, při čemž je vyhlásil „králem a středem všech srdcí, svatým chrámem Božím, stánkem Nejvyššího, domem Božím a bránou nebe.“¹⁷⁴

K mariánské a kristologické úctě se přidružilo ještě uctívání *sv. Josefa*, jakožto patrona dělníků. V roce 1893 zavedl Lev XIII. nový svátek *Svaté rodiny* jako celku. Na závěr připomenu rozmnoženou paraliturgickou úctu k *Nejsvětější svátosti* posílenou doporučeními Pia X.¹⁷⁵

¹⁷² Například bibliografie české katolické literatury mezi lety 1828-1913 nabízí 73 700 prací, převážně od duchovních a nezůstává pozadu ani v oblasti periodik (od 1870 funguje Katolický spolek tiskový; z čas. Čech, Lid, Vlast' aj.). ZLÁMAL 1970, díl 1, 96.

¹⁷³ Analogicky stoupla i úcta k *Milosrdnému srdci Mariině*.

¹⁷⁴ FILIP 2004, 33-34.

¹⁷⁵ Ibidem, 37.

Pokud jde o české zemské patrony *Víta, Vojtěcha, Václava, Zikmunda, Ludmilu a Prokopa*, je zřetelné propojení jejich kultu s náladami vyvolanými jak národním obrozením, tak i aktuálním usilováním o českou autonomii. K těmto světcům se nově připojují *Anežka česká, Hroznata a Zdislava*, beatifikovaní v létech 1874, 1897 a 1907.¹⁷⁶ Významnou událostí byly oslavy 150. výročí kanonizace *Jana Nepomuckého* roku 1880, jehož některé ostatky přeneseny v roce 1866 kardinálem Schwarzenbergem do Prahy. Pro naše téma ne snad tak podstatný, přesto v rámci našich zemí působící, je kult *Cyrila a Metoděje*. V roce 1863 se slavilo výročí příchodu věrozvěstů na Velkou Moravu (1879, 1885 výročí úmrtí) a roku 1880 encyklika *Grande munus* rozšiřuje jejich úctu na celou církev.¹⁷⁷

5.2 VZTAH CÍRKVE K UMĚNÍ

Od dob Konstantina Velikého měla církev tradičně pozitivní vztah k umění a ve všech historických obdobích patřila k hlavním objednavatelům a podporovatelům výtvarného snažení. To, že tuto pozici začíná 19. století ztrácet, má několik důvodů. Církev bojující s rostoucí pasivitou věřících, vlastním ustrnutím a omezeními plynoucími ze sepetí se státem, se cítila především ohrožena. To ji nutilo instinktivně sahat k tradičním, lety prověřeným prostředkům, což těžko mohlo přitahovat mladé progresivní umělecké talenty. Navíc vzdorovala stále sílící konkurenční nabídce, takže namnoze rezignovala na špičková díla a vsadila na méně kvalitní, neinvenční, avšak masovou produkci, aby si v co nejširší míře zachovala připomínku vlastní existence. Protože církev potřebovala přivést lidi zpět k víře, zvolila z celkem racionálních pohnutek kritérium srozumitelnosti a přístupnosti děl.¹⁷⁸ Je to pochopitelné, uvážíme-li, že náročné inovativní umění není vždy ihned srozumitelné bez doprovodného výkladu a zůstává omezeno na úzkou skupinu intelektuálních elit, což zpětně redukuje jeho použitelnost k liturgickým a pastoračním účelům.

Ale přesto se na konci století s ustupujícími historizujícími vlivy dostáváme do období, ve kterém se mezi dvěma hraničními polohami vytvářel obsahový prostor, v němž

¹⁷⁶ KETTNER 1993, 116, 119, 120.

¹⁷⁷ PETRÁČEK 2006, 43-44.

¹⁷⁸ FILIP 2004, 118.

se církevní snahy a secese jakoby potkávaly.¹⁷⁹ Jako příklady určitých paralel pro církevní oblast poslouží následující antinomie: touha být platnou součástí moderního světa-sebezáchovné přimykání k tradici; oživený zájem o niternost – skepse vůči tradičním institucím; nárůst počtu věřících - nedostatečné pastorační zajištění. Stejně jako secese, usilovala i církev o syntézu či spojení různých forem s určitým obsahem (Gesamtkunstwerk) nebo o zjednodušení či řekněme návrat k původním, věroučně korektním hodnotám. I když proti přijetí secese v církvi mluvil jak její městský charakter, tak její profánnost, určitá vizuální frivolnost a její krátké trvání. Polohu možného spojení představovalo její spojení se symbolismem, idealizujícím historismem a různými folklorismy, pokud nedocházelo ke kolizím s katolickou doktrínou. Oficiálně přijímanou tendencí pak byl především novoidealismus čerpající z estetismu prerafaelitů, který měl za úkol znovu sakralizovat náboženskou tvorbu; křesťanský symbolismus přidržující se dogmat; zjasněný naturalismus jen v kombinaci s idealizovanou polohou; civilismus, zůstal-li u žánru; folklorismus i hieratismus čerpající z umění Egypta, raného křesťanství, nazarénismu a částečně i z dekorativnosti secese.¹⁸⁰

Výše popsané mohu ilustrovat citáty, z nichž první reprezentuje pokrokovější postoj obháje Františka X. Šaldy a druhý nese autorství K. Dostála Lutinova, představitele Katolické moderny.

„Konečný poměr mezi náboženstvím a uměním vidím tedy v tom: soutěž a spolupráce v úplné volnosti a při plné samostatnosti ... chci kult dramatických sil životných i vesmírných, opravdovou tvorbu v celém smyslu slova.“¹⁸¹

„A umění náboženské ... nesmí býti vzrušené, sentimentální, roztoužené, individuální, kolísavé, nýbrž statické, mužné, uspokojené, objektivní, typické, monumentální: neboť neklid a strážení je mu d'ábel, Bůh však je pokoj a mír!“¹⁸²

5.2.1 Beuronská umělecká škola – předehra secese

Beuron, směr sakrálního výtvarného umění druhé poloviny 19. a začátku 20. stol., je možné označit za výsledek snažení jediného muže, pátera Petra Desideria Lenze, malíře,

¹⁷⁹ Viz závěr kapitoly 3.3.

¹⁸⁰ FILIP/MUSIL 2006b, 89-123.

¹⁸¹ ŠALDA 1914, 36-37.

¹⁸² DOSTÁL-LUTINOV: Emauzy – Beuron – Monte Casino. In: Nový život, 1903, 271. Citováno podle MUSIL/FILIP 2000, 284.

sochaře, architekta¹⁸³ a teoretika. Lenze během jeho studií na mnichovské akademii v 50. letech 19. století neuspokojoval ani vyučovaný akademismus ani naturalismus, zato byl během návštěv Glyptotéky okouzlen hieratickým uměním Egypta, Babylonu, Řecka a také dobovou archeologickou rekonstrukcí Šalamounova jeruzalémského chrámu. Dalším inspiračním zdrojem mu byla v letech 1862 až 1864 byla cesta do Itálie, kde spolu s Gabrielem Jakobem Wügerem vyhlásili v Římě ideový výtvarný program. Chtěli dokonce, ještě s Lukášem Fridolinem Steinerem, založit i vlastní náboženskou komunitu, což se ovšem nezdařilo, takže všichni společně vstoupili do beuronského benediktinského kláštera sv. Martina v Bádensku-Würtenbersku.¹⁸⁴ Klášter jim ale poskytoval útočiště jen krátce, protože po sjednocení Německa roku 1875 je „Kulturkampf“ Otto von Bismarcka vyhnal do Tyrolska, odkud se po pěti letech přesunuli do pražských Emauz [36]. Beuronská skupina benediktinů, pracující dílenským systémem [37], působila ve svém českém exilu do roku 1886, kdy se mohla vrátit do domovského kláštera zakoupeného pro ně kněžnou Kateřinou von Hohenzollern.¹⁸⁵ Přesto, že mniši na našem území nesetřvali nijak dlouhou dobu, dokázali vyvinout pozoruhodnou aktivitu a vytvořit celou řadu výrazných děl¹⁸⁶ včetně užitého umění [38]. Nadto měli poradní hlas při různých církevních realizacích.¹⁸⁷ K dalším důležitým členům patří Lenzův žák, bývalý člen skupiny Nabis, k níž měl Beuron celkově velmi blízko, Jan Willibrord Verkade a Josef Pantaleon Major, s jehož díly se můžeme potkat na Moravě.¹⁸⁸

Na základě obdivovaných vzorů dokázal Desiderius Lenz vytvořit hluboce propracovaný esteticko-geometrický systém zobrazování založený symbolicky na dokonalém rovnostranném trojúhelníku a posvátném hexagramu, totiž spojení dvou trojúhelníků a zároveň Davidova hvězda. S pomocí těchto geometrických obrazců je konstruován obličej i celý kánon lidské postavy.¹⁸⁹ Beuronská dílna byla navíc přísně anonymní, malovalo se podle připravených šablon a na jednotlivých realizacích neměla být

¹⁸³ Ovšem s jen jednou realizovanou drobnou stavbou.

¹⁸⁴ FILIP 2004, 41.

¹⁸⁵ KUNŠTÁT 1987, 79.

¹⁸⁶ Jen v Praze jde o Emauzy (byť jsou zde beuronské práce zachovány jen ve fragmentech), Sacré Coeur a klášter sv. Gabriela na Smíchově, kostel sv. Anny na Žižkově a další.

¹⁸⁷ Například při výzdobné fázi kostela sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně.

¹⁸⁸ Srov. FILIP/MUSIL 2006b, 124.

¹⁸⁹ KUNŠTÁT 1987, 82.

patrná ruka toho či onoho umělce. S oblibou se využívalo sytých barev, zlacení nebo výrazných kontur, což práci Beuron sblíží s pravoslavným uměním.¹⁹⁰

Se secesí má beuronká škola mnoho společného už jen v osobitě pojaté plošnosti, dekorativnosti, obrysovosti, symbolistních prvcích či v myšlence „Gesamtkunstwerku“ [39]. Když se roku 1905 účastnila výstavy křesťanského umění ve Vídni, vyjádřil se o ní v tom smyslu také kritik Ludwig Hervesi, který označil Lenze za „prvního secesionistu“.¹⁹¹ Všechna prezentovaná díla se setkala s velkým úspěchem a závažně ovlivnila jak architekta Otto Wagnera, tak jeho žáky Jana Kotěru s Josipem Plečnikem. Další recepcie můžeme v našem prostředí vysledovat u Felixe Jeneweina, Alfonse Muchy¹⁹² či Viktora Foerster, který se pod vlivem emauzského vzoru začal více než úspěšně věnovat mozaice.¹⁹³

5.2.2 Křesťanská akademie

Křesťanská akademie v Praze, „nejstarší kulturní instituce založená pro pěstování věd a umění v duchu katolické církve, ... jakož i pro uchování a zvelebení uměleckých a historických památek církevních“,¹⁹⁴ byla založena roku 1875 jako podnik Svatováclavské záložny pod vedením kanovníka Mikuláše Karlače.¹⁹⁵ Jednalo se o naprosto unikátní, organizačně nesmírně pokrokovou organizaci, která neměla v době svého vzniku kvalitativně odpovídající paralelu. Jejím hlavním cílem bylo pečovat restaurátorskými a konzervátorskými zásahy o starší památky církevního umění, dbát o zvyšování řemeslné úrovně při výrobě nových předmětů schopných konkurovat bezduché balastní sériové produkci, zcela v duchu Gottfrieda Sempera nebo hnutí Arts & Crafts. Inspiračně se Křesťanská akademie hlásila k románskému umění, gotice, renesanci, baroku, nizozemské malbě, nazarenismu a dalším směrům. Při svém vzniku měla Akademie čtyři obory:

¹⁹⁰ Přísná pravidla se nakonec stala limitací tohoto uměleckého vyjadřování a celý směr zaniká nedlouho po smrti P. D. Lenze v roce 1928. FILIP 2004, 42.

¹⁹¹ MRÁČEK 2009.

¹⁹² ČIŽINSKÁ 1999, 11.

¹⁹³ FILIP/MUSIL 2006b, 131.

¹⁹⁴ Leták Křesťanské akademie dostupný na: cyril.psALTERIUM.cz/source/1924/CRL-1924-084.rtf?PHPSESSID=515358dabc9c89564d1a20057cbd033f, vyhledáno 28. 4. 2009.

¹⁹⁵ PETRASOVÁ 2006, 259.

vědecký, pro literaturu a vědu křesťanskou; hudební; archeologický,¹⁹⁶ výtvarný, zaměřený na liturgické umění. Navíc byl rok po jejím vzniku založen speciální Paramentní ústav.¹⁹⁷

Předmětem našeho zájmu je samozřejmě především odbor výtvarný,¹⁹⁸ v němž se mezi lety 1890-1914 vystřídaly dvě generace tvůrců. K první, zakladatelské se počítají malíři¹⁹⁹ Josef Hellich, František Sequens, architekti Antonín Barvitijs, Josef Mocker, duchovní Ferdinand Lehner, Edmund Langer a další. V této etapě členové odboru soustředili své síly k romantickému návratu se k výrobním principům středověkých dílen a postupně obohacovali svá, zprvu přísně puristická hlediska kupříkladu o neorenesanci. Snad nejprogresivněji se projevil Antonín Barvitijs při navrhování vzorových, slohově neutrálních předmětů [40], čemuž se věnovali i jiní členové [41, 42]. Typizované liturgické náčiní mělo stálou expozici ve Svatováclavské záložně a podle distribuovaného katalogu si případný zájemce zvolil požadovaný artikl, který bylo možno vyhotovit také v nákladnějším provedení, které záviselo pouze na finančních prostředcích objednavatele. Typové předměty měly rovněž varianty (románskou, gotickou, renesanční, barokní), takže je bylo možno bez komplikací začlenit do příslušných interiérů slohově odpovídajících staveb. Jelikož Křesťanská akademie nedisponovala vlastními dílnami, oslovovala při realizacích známé řemeslníky, jakými byli například stříbrník Kautsch či řezbář Veselý, oba později členové Akademie.²⁰⁰

Druhou generaci, nastupující mezi lety 1899-1900, představují architekti Josef Fanta, Kamil Hilbert, sochaři Jan Kastner, Čeněk Vosmík, malíři Emanuel Dítě, Karel Klusáček, Zikmund Rudl nebo František Urban.²⁰¹ S nimi přišel odklon od purismu a prosazování linie, která zamýšlela vytvářet díla odpovídající době svého vzniku s umenšeným podílem historismů, v čemž byla významnou pomocí Barvitijsova neslohově

¹⁹⁶ V roce 1888 se spojil s odborem výtvarným a stojí za prvním pokusem o soupis památek – na vydání se bohužel nenašly finanční prostředky.

¹⁹⁷ Paramentnímu ústavu, založenému v roce 1876 na popud E. Langera, vděčí řada kostelů jak za zachování historických, tak za výrobu nových liturgických textilií.

¹⁹⁸ Stanovy uveřejněny In: Method, 1876, 10-11.

¹⁹⁹ Křesťanská akademie měla velmi těsné napojení na pražskou výtvarnou akademii, kde po nějakou dobu fungoval atelier církevní malby. Podrobněji JIRÁSKO/KOTALÍK 2006, 195-225.

²⁰⁰ PETRASOVÁ 2006, 262.

²⁰¹ CIBULKA 1924/1925, 583.

účelná tvorba. Zejména dílo J. Fanty, jakkoliv se často vyznačuje kombinacemi historizujících prvků, vykazuje modernější dekorativní tón, včetně secesního [43, 44].²⁰²

Fungování Křesťanské akademie je spojeno s významnou časopiseckou aktivitou. Vědecký odbor reprezentoval *Věstník společnosti sv. Cyrila a Metoděje*, hudební odbor měl periodikum *Cyrill*, výtvarný potom *Method*, pod vedením Edmunda Langera cizojazyčný *Christliche Akademie*. Členové krom toho přispívali do *Časopisu katolického duchovenstva*.²⁰³ Nejpodstatnější z těchto periodik je konzervativní *Method*, který ovšem už od svého počátku trpěl nedostatkem financí. V důsledku toho se v něm nedočkáme ani jediné reprodukce, ačkoliv je na konci každého čísla otisknut přesný výčet realizovaných prací za uplynulý měsíc. Časopis ukončil svou činnost v roce 1903, opravdu příznačně tedy ve stejnou dobu, kdy doznívají poslední historismy.²⁰⁴

Křesťanská akademie, která úspěšně participovala na výstavách či množství rekonstrukčních projektů²⁰⁵ prvořadého významu, se během svého fungování zasloužila o zachování obrovského souboru liturgických předmětů, koncipovala na objednávku jednotné výzdobné programy, nově vybavovala celé kostelní interiéry atd. Zasloužila se o rozvoj odvětví náboženského užitého umění jako takového a posunula vnímání církevních staveb od puristických dogmat k modernější koncepci „živoucí památky“,²⁰⁶ která je schopna pojmut dohromady doklady uplynulých slohových etap společně s novými prvky.

5.2.3 Katolická moderna²⁰⁷

Jakkoliv přínosné, zůstávají snahy Akademie, přece jen na konzervativnější straně spektra kde tvoří protipól posledního sledovaného uskupení, Katolické moderny²⁰⁸ s jejím

²⁰² Paramentní tvorba J. Fanty viz JANATOVÁ 2005, 37-54.

²⁰³ FILIP 2004, 21.

²⁰⁴ PETRASOVÁ 2006, 264.

²⁰⁵ Svatovítská katedrála, kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kostel sv. Ludmily na Vinohradech; mimo Prahu – Karlštejn, sv. Barbora v Kutné Hoře a další.

²⁰⁶ CIBULKA 1924/1925, 583.

²⁰⁷ Považuji za nutné připomenout, že Katolická moderna sice fungovala především na Moravě, čímž se vymyká zadanému tématu, ale její příspěvatelé pocházeli z různých míst a s Prahou měla čilé kontakty.

²⁰⁸ Poprvé byl termín Katolická moderna užít v časopise *Naše doba* ve spojení se S. Bouškou a ignorancí oficiálního katolického periodika *Vlasť vůči mladým básníkům*. FILIP/MUSIL 2000, 9.

časopisem *Nový život*. Jedná se o volné sdružení katolicky orientovaných spisovatelů a výtvarníků vzniklé v roce 1896.²⁰⁹

Mladí modernisté především chtěli vyrovnat propast, která se stále více prohlubovala mezi římskokatolickou doktrínou a pokroky přírodních věd a spojit opět duchovno s moderním světem. Dále požadovali modernizaci církevních ústavů, dobrovolnost celibátu, lepší podmínky pro kněze aj.²¹⁰ Živý zájem ovšem projevovali i o obnovu sakrálního umění, v němž viděli komunikační klíč ke změnám v uvažování celé společnosti.

V čele Katolické moderny stojí dva muži, Karel Dostál-Lutinov a Sigismund Bouška. První z nich se jeví jako neústupný, často konfliktní, až necitlivý člověk, bez jehož vytrvalosti by však Katolická moderna těžko dosáhla jejího značného vlivu. Z jiného úhlu pohledu byl absolvent bohoslovecké fakulty v Olomouci a nesmírně aktivní člověk, který si celoživotně zachoval velmi blízký vztah k moravské lidové tvorbě.²¹¹ Druhý jmenovaný, Sigismund Bouška, byl osobností naprosto odlišnou. Je líčen jako všestranně nadaný, bravurní překladatel, silná osobnost s dobrým vkusem,²¹² snad trochu povýšený, avšak vždy vítaný a srdečný společník. Nějakou dobu pomýšlel na uměleckou dráhu, nakonec ale vstoupil do Břevnovského kláštera. Když se na přelomu let 1888/1889 seznámil přes Jaroslava Vrchlického s Dostálem-Lutinovem, vzniklo spojenectví, jenž přes vzájemné neshody trvalo až do konce jeho života.²¹³ Ke špičkám uměleckého okruhu Katolické moderny patří dále kreslíř a spisovatel Antonín Theina-Ruiné²¹⁴ či vynikající básník a literát Otokar Březina.

Pakliže Dostál-Lutinov a Bouška udržovali chod Katolické moderny, byli Felix Jenewein a František Bílek spíše cosi, jako dvorní umělci.

²⁰⁹ Slovo „moderna“ použité v souvislosti s duchovními proudy má bohatou historii: Na konci 5. stol. našeho letopočtu bylo užíváno pro působení křesťanství tvořícího základy nové společnosti po pádu římské říše; v pozdním středověku mělo své místo v reformním křesťanském hnutí „devotio moderna“; v polovině 19. stol., po přenesení modernosti na pole umění, zvláště literatury, ho naplňovali „prokletí básníci“ atd. FILIP/MUSIL 2000, 9. Srov. ZLÁMAL 1970, díl 2, 30.

²¹⁰ KADLEC 1987, 231.

²¹¹ PAVLÍČEK 2000, 139-160.

²¹² Byl kupříkladu znalcem japonských dřevorytů, které sbíral a kresebně varioval.

²¹³ KLÍNKOVÁ 2000, 161-180. Katolickou modernu jako celek provázela řada rozporů a polemik jak vnitřních, tak vnějších. Srov. KUDLÁČ 2000, 104-127. nebo BURGET 2000, 85-103.

²¹⁴ FILIP/MUSIL 2003, 330-343.

Snad největším štěstím Katolické moderny v jejím vztahu k římskokatolické církvi byla její dlouhotrvající neoficialita. Za její program se považuje *Manifest české moderny* uveřejněný v Rozhledech roku 1885, avšak oficiální vyhlášení připadá až na rok 1906. Potom však byla církev nucena vydat své stanovisko a nemohouc přehlížet věroučné rozpory v různých oblastech, zakázala její činnost.²¹⁵

Zejména v Bílkovi mohlo mít katolické sakrální užité umění jednu ze svých hlavních tvůrčích sil. Přesto, že si jej ne jeden církevní představitel vážil po umělecké stránce a on sám toužil po tom, pracovat na výzdobě kostelů, bylo jeho příliš osobní i osobité pojetí víry pro oficiální církev ne zcela přijatelné.²¹⁶ Nepočtené doklady jeho tvorby v tomto oboru jsou toho jen politováníhodným důsledkem [45, 46].²¹⁷

²¹⁵ Zásadním důvodem, který vedl Pia X. k zákazu činnosti, byl takový výklad církevního učení, který se nedostával do střetu s moderní vědou. Modernisté tedy zachovávali formu, ale měnily obsah. Praktické reformní požadavky Katolické moderny, jež jsou zmíněny výše v textu, nebyly až takovým problémem, avšak byly vnímány jako pokusy o narušení asketických a kázeňských ideálů církve. KADLEC 1987, 231. Se zákazem KM zanikaly i její časopisy - (již dříve byly pro drzé vyjadřování zakázány *Rozvoj a Bílý prapor*), 1907 končí *Nový život*, *Rozkvět*; později končí i pokusy Karla Dostála-Lutinova o navázání v periodikách *Mane*, *Nezmar*, *Křesťanská myšlenka* aj. ZLÁMAL 1970, 2. díl, 30-31.

²¹⁶ Plodnější spolupráci navázal po roce 1920 s nově vzniklou Církví československou, do níž i s rodinou vstoupil. Srov. MRÁZOVÁ 2000, 334, 338. Podrobněji NETUŠIL/MIKULECKÁ 2000.

²¹⁷ FILIP/MUSIL 2000, 357-362.

VI. ZÁVĚR

Cílem předkládané práce bylo prokázat existenci a hloubku vzájemné souvztažnosti secese s církevním užitým uměním v prostředí Prahy mezi lety 1890-1914. Jde o téma, kterému byla doposud věnována malá pozornost. Nebýt úsilí Filipa Aleše a Romana Musila, kteří v posledním desetiletí vykonali obrovský kus práce, zůstávalo by dnes i náboženské umění přelomu století jako celek zcela neznámou oblastí.²¹⁸

Nedlouhé trvání a převážně profánní ráz secesního hnutí sice představovaly jisté omezení, ale přesto sehrálo prokazatelně důležitou roli ve vývoji sakrálního užitého umění. Právě secese, pro niž byl kvas pražského prostředí, jež dychtivě přijímalo veškeré novinky uměleckého světa přelomu století, živnou půdou, přinesla do té doby nebývalou změnu pohledu na umění v tom, že zrušila konvenční hranice mezi uměním volným a aplikovaným a postavila je tak na stejnou úroveň. Kladný vztah katolické církve, jako mecenáše i častého objednavatele, k výtvarným snahám, byl v případě secese tlumen obavami o vlastní existenci, které právě v tématech vymezeném období nutily církevní představitele volit řekněme tradičnější, prověřené způsoby uměleckého vyjadřování. Tento opatrný, ne vždy šťastný přístup vedl k upřednostňování důstojně působících historizujících forem, jakkoliv již byly vyčerpány neinvenčním opakováním. Z toho důvodu se na konci 19. a často i na začátku 20. století setkáváme tak často s neogotikou, neorenesancí či neobarokem, které lidé znali a přijímali, a které oživovaly vzpomínku na tehdy již pohasínající význam náboženství. V této situaci však právě efektní prostota slohové neutrality typového liturgického náčiní z produkce Křesťanské akademie, jež předjímalá budoucí akceptaci méně okázalých předmětů, představovala příjemné osvěžení.

Styčných bodů secese a církve byla navzdory nepříznivým dobovým předpokladům celá řada. Jako se katolická církev sebezáchovně přimykala k historii, tak i secese čerpala z inspiračních zdrojů včetně historických slohů, tj. nebyla ahistorická, ale pouze jasně demonstrovala svůj odmítavý postoj k přežitým historismům. Také vlastní výrazové prostředky secese, umožňující dotýkat se hlubokých duchovních obsahů, jimiž žila doba končícího 19. století, byly v jistých polohách zcela použitelné a vítané v církevním prostředí. Jak umělecký svět, tak obec věřících toužili po obrodných změnách, které by

²¹⁸ MUSIL/FILIP 2000; FILIP 2004; FILIP/MUSIL 2006a. Obhajovat samotnou secesi v textu nebylo nutné, neboť je jí věnována pozornost dostatečná.

byly odpovědí na jejich niterné duchovní potřeby. A konečně se náboženství se secesi setkávalo v touze účinně komunikovat se svým publikem, obrazně řečeno promlouvat současným jazykem k současnému světu.

V průběhu práce na tématu se text stal popisem možností užitého umění doby ve vymezeném období, a kde to bylo jen trochu možné, sledoval jeho návaznosti na církevní prostředí. Nemohl se tedy z důvodů rozsahu stát přehledem konkrétní tvorby, ale vytvořil přehledovou formou úvod do problematiky.

Za v příloze reprodukována umělecká díla, vydávající jasné svědectví o vůli umělců pracovat v duchu secese na poli sakrálního užitého umění, věnujme v úplném závěru pozornost alespoň třem: První z nich je dřevěný polychromovaný oltář s centrální postavou Panny Marie s Jezulátkem, se sv. Ludmilou na levé a sv. Václavem na pravé straně, vyrobený a kompletně vybavený školou Jana Kastnera pro interiér Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži roku 1900. Oltář, který si díky své výzdobě získal přívlastek „český“ zdobí dále vyšívané antependium Kastnerovy kolegyně Idy Krauthové. Dnes je možné si jej prohlédnout v jižní boční kapli kostela sv. Bartoloměje v Plzni.²¹⁹

Další práci představuje dvojice korouhví zhotovená Františkem Bílkem podle přesného zadání jeho přítele Jakuba Demla, tehdy duchovního správce v Babicích. Obdélné korouhve z červeného sametu nesou temperou malovaná plátna. V prvním případě je to varianta obrazu *Matko!* z roku 1899, v druhém pak tříčtvrteční profil Ježíše Krista zpracovaný již v Bílkově *Otčenáši*. Obě nesmírně jemně provedené tváře jsou zasazeny do malovaných, pásy dělených ráků s emblematickými kresbami.²²⁰

Poslední je vyšívaná kasule využívající secesní ornamentiku z rozsáhlého souboru parament pro katedrálu sv. Víta datovaného kolem roku 1910 od Jana Fanty. Je ušita ze slonovinového damašku s motivem orlů, rudě vypodložena a zdobena křížem vidlicového tvaru doplněného půvabnými stylizovanými vinnými hrozny, v jehož křížení na přední straně se nachází kristologický motiv pelikána krmícího mláďata vlastní krví.²²¹

Těmito odstavci naznačené mapování secesních děl církevního užitého umění a spojení s konkrétními sakrálními objekty na území Prahy se jeví jako smysluplná možnost rozvinutí předložené práce.

²¹⁹ MÁDL 1901, 76.

²²⁰ FILIP 2000, 358.

²²¹ JANATOVÁ 2005, 42.

VII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. **Arthur Heygate MACKMURDO:**
Mahagonová židle, 1882



2. Obchodní dům Liberty & Co.
v Londýně, dobová fotografie



3. Pařížský obchod L'Art Nuovo či Maison Bing, dobová
fotografie

4. **Hermann OBRIST:** Závěsný vlněný panel
s motivem bramboříku vyšíváný hedvábím,
známý spíše jako „prásknutí bičem“, kolem
1895





5. **Jan KASTNER:** Dřevěný polychromovaný oltář s českými patrony a vyšivaným antependiem Idy Krauthové. Pro Světovou výstavu v Paříži, 1900

6. **Jan KASTNER:** Dřevěný polychromovaný oltář s českými patrony, dnes v kostele sv. Bartoloměje v Plzni, 1900





7. Jan KASTNER / Felix JENEWEIN: Domácí oltář pro Světovou výstavu v Paříži, 1900



8. **Sklárna Johann Lütz Wittve**: Prezentace na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1914

9. **Franz HOFSTÖTTER**: Váza z vrstveného opálového skla zdobeného česaným skleněným vláknem a irisem, 35cm, sklárna Lütz, 1900



10. **Sklárna Meyr's Neffe**: Sklenice na víno, zdobené transparentní emailovou barvou, 17 a 17,5 cm, 1900-1905

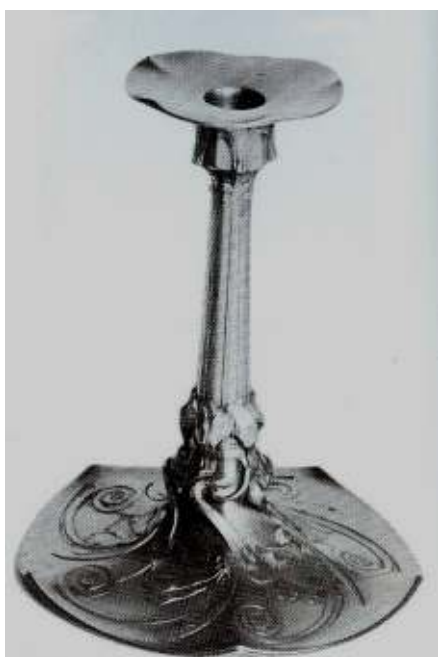


11. **Jan KOTĚRA**: Souprava na bowli (starší varianta), Harrachov, 1904





12. **Alfons MUCHA**: Návrh na chřamové okno, nedatováno



13. **Emanuel NOVÁK**: svícen, mosaz,
20,5cm, 1903-1905



14. **Josef Ladislav NĚMEC**: Šatní ozdoba,
po 1900



15. Marie KŘIVÁNKOVÁ: Náhrdelník,
realizace Pavel Vávra, Praha, před 1914



16. Franta ANÝŽ: Kadidelnice, nedatováno

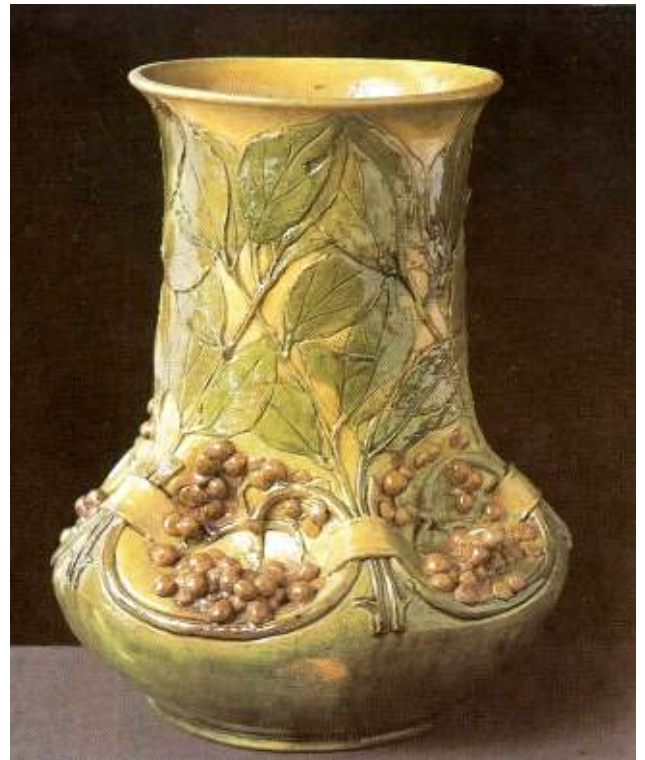
17. Odborná škola v Turnově:
Kropenka - křišťál, stříbro, tyrkysy,
almandiny, na dřevěné lakované
podložce, po1900





18. Celda **KLOUČEK** a škola:
Majolikové vázy, 1900

19. Václav **MAŘAN**: Váza, 1899



20. Anna **BOUDOVÁ**: Keramická váza zdobená motivem
narcisů, 1900,



21. **František BÍLEK**: Váza s grafitovým povrchem, Chýnov, 1904



22. **Helena JOHNOVÁ**: Madona, 1910



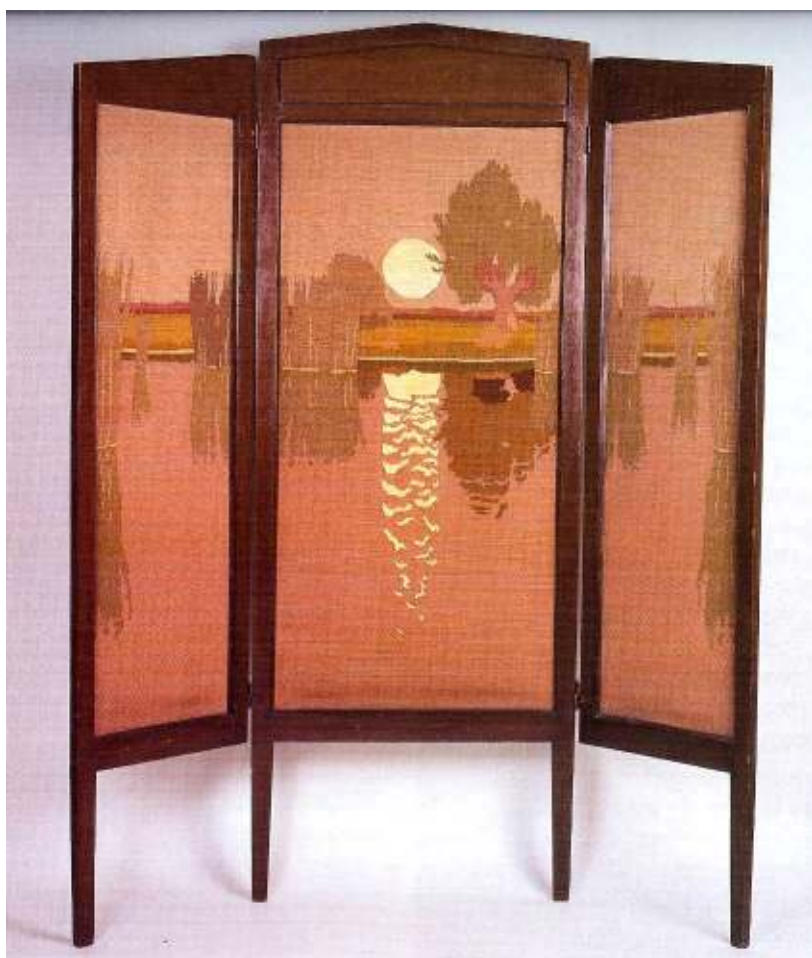
23. **Kolo MOSER**: Váza, Odborná škola Znojmo, 1904



24. **Ida KRAUTHOVÁ:** Baldachýnové velum pro oltář J. Kastnera na světové výstavě v Paříži, 1900



25. **Julius AMBRUS (atelier):** Fragment tkaniny, 1902



26. **Rudolf SCHLATTAUER:** Zrcadlení měsíce, třídílný paraván s gobelíny, vlna, hruškové dřevo, 1901

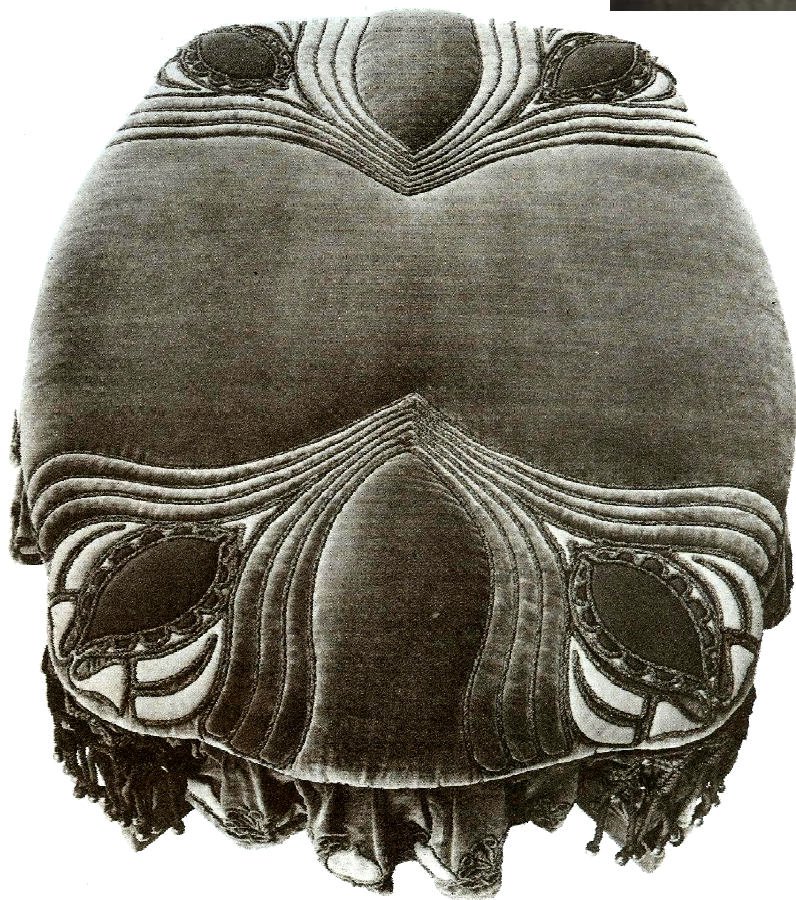


27. **Josef FANTA**: Interiér Obchodní a živnostenské komory, Paříž, 1900



28. **Josef FANTA** (architektura) / **Karel Ladislav KLUSÁČEK** (malířská část): Oltář klanění Tří králů z interiéru Obchodní a živnostenské komory, Paříž, 1900

29. Jan KOTĚRA: Interiér UPŠ, Paříž, 1900



30. Jan KOTĚRA: Divan pro Paříž, 1899



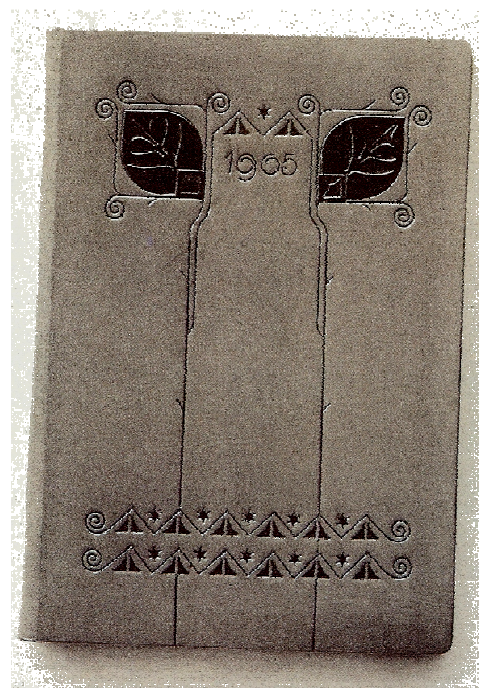
31. Jan KASTNER: Koutová skříň pro Paříž, 1899



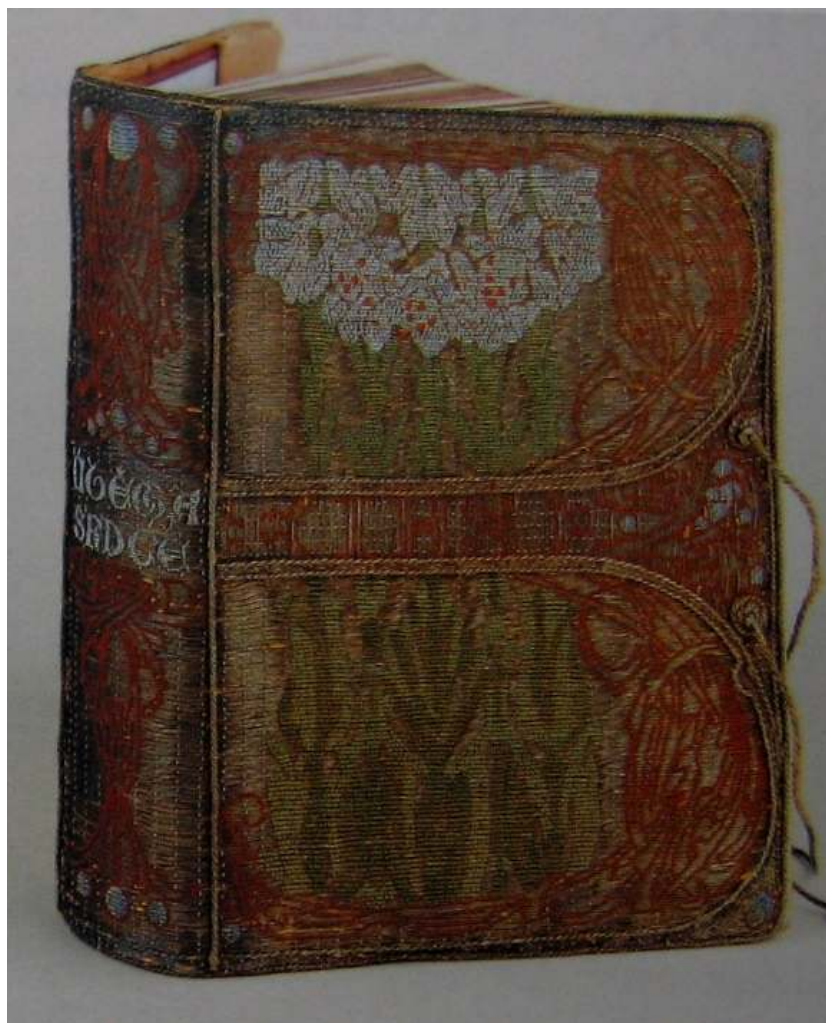
32. Karel Václav MAŠEK: Interiér vlastního rodinného domu, 1901



33. Emanuel NOVÁK: Vazba
zápisníku pro Paříž, 1900



34. Franta ANÝŽ: Kapesní kalendář, 1904

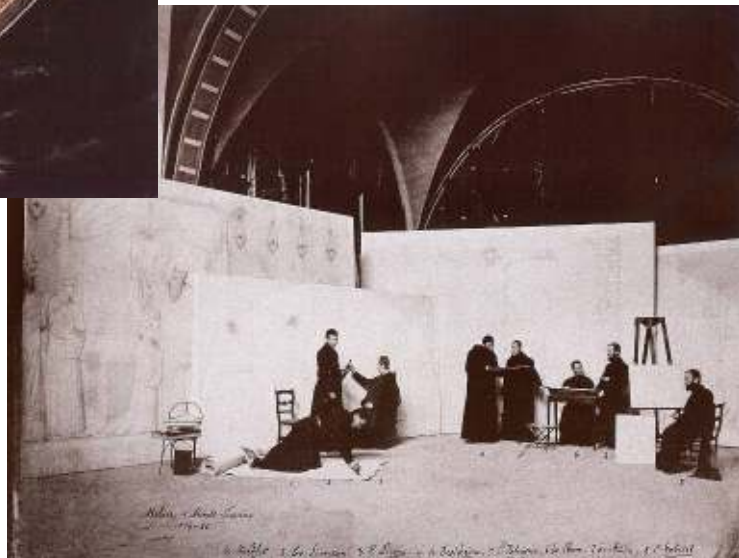


35. Ella URBANOVÁ-MIKANOVÁ:
Textilní vazba modlitební knihy, 1908

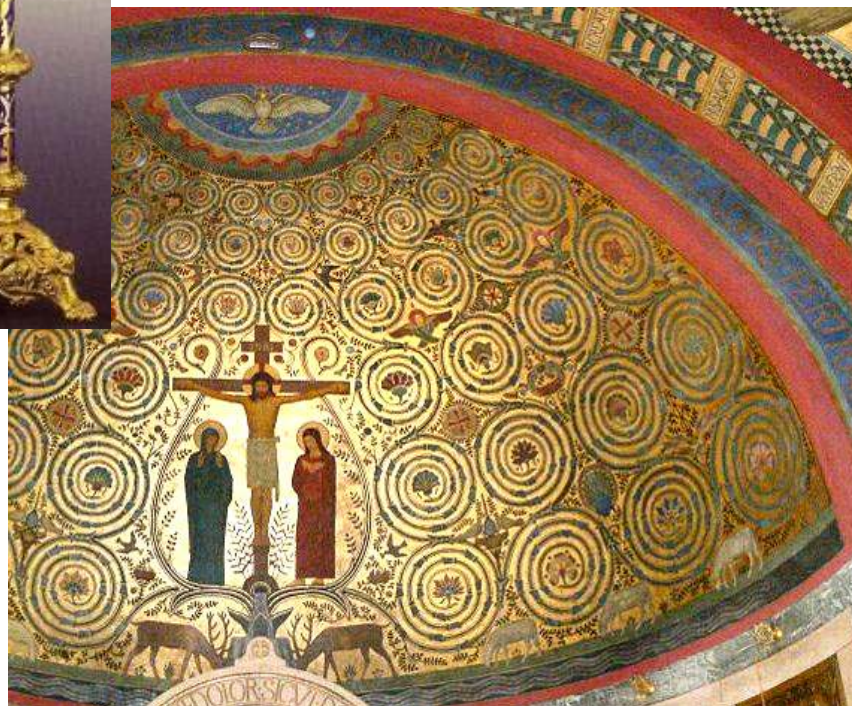


36. **Beuronská škola:** Kasule z emauzského kláštera, detail, 1913-18

37. Ateliér beuronské umělecké školy, klášter Monte Cassino, 1876-1870



38. **Beuronská škola:** Oltářní svícný z kostela sv. Jana Nepomuckého, Hradec Králové, 1887-1888



39. **Beuronská škola:** Kaple kláštera sv. Martina, Beuron, pohled do apsidy



40. **Antonín BARVITIUS**: Kalich uměleckého odboru KA, na dřevo kreslil B. Sixta, 1876



41. **Jan KASTNER / Kamil HILBERT**: Kadidelnice, schránka na hostie a svícen, hrad Karlštejn, produkce KA, 1908



42. Vzorová kroupka KA, dobové foto J. Eckerta, kolem 1885



43. **Josef FANTA**: Kasule pro katedrálu sv. Víta, 1908-1910



44. Křesťanská akademie (Josef FANTA ?): Kasule, Praha, 1/4 20. století (1915-1920)



45. František BÍLEK: Korouhev s obrazem Ježíše Krista, kostel Nejsvětější Trojice, Babice, 1904



46. František BÍLEK: Korouhev s obrazem Panny Marie, kostel Nejsvětější Trojice, Babice, 1904

VIII. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Arthur Heygate MACKMURDO: Mahagonová židle, 1882. Reprodukce z: MILEROVÁ 2004, 12
2. Obchodní dům Liberty & Co. v Londýně, dobová fotografie. Reprodukce z internetu: <http://www.archibaldknoxsociety.com/knox/liberty.html>, vyhledáno 22. 4. 2009
3. Pařížský obchod L'Art Nuovo či Maison Bing, dobová fotografie. Reprodukce z internetu: <http://www.insidestorydesign.com/art-nouveau-furniture-interior-designer-in-san-antonio.html>, vyhledáno 20. 4. 2009
4. Hermann OBRIST: Závěsný vlněný panel s motivem bramboříku vyšívaný hedvábím, známý spíše jako „prásknutí bičem“, kolem 1895. Reprodukce z: MILEROVÁ 2004, 14
5. Jan KASTNER: Dřevěný polychromovaný oltář s českými patrony a vyšívaným antependiem Idy Krauthové. Pro Světovou výstavu v Paříži, 1900. Reprodukce z: MÁDL 1901, 75
6. Jan KASTNER: Dřevěný polychromovaný oltář s českými patrony, dnes v kostele sv. Bartoloměje v Plzni, 1900. Reprodukce z: DČVU III/2, obr. 444
7. Jan KASTNER / Felix Jenewein: Domácí oltář pro Světovou výstavu v Paříži, 1900. Reprodukce z: MÁDL 1901, 71
8. Sklárna Johann Lötze Wittve: Prezentace na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem, 1914. Reprodukce z: VEJROSTOVÁ 2005, obr.70
9. Franz HOFSTÖTTER: Váza z vrstveného opálového skla zdobeného česaným skleněným vláknem a irisem, 35cm, sklárna Lötze, 1900. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1998, obr. 190
10. Sklárna Meyr's Neffe: Sklenice na víno, zdobený transparentní emailovou barvou, 17 a 17,5 cm, 1900-05. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1998, obr. 190
11. Jan KOTĚRA: Souprava na bowli (starší varianta), Harrachov, 1904. Reprodukce z: KOTĚRA 1904, 137
12. Alfons MUCHA: Návrh na chámové okno, nedatováno. Reprodukce z: Zlatá Praha 1898, 48

13. Emanuel NOVÁK: svícen, mosaz, 20,5cm, 1903-1905. Reprodukce z: VLČEK 1986, 196
14. Josef Ladislav NĚMEC: Šatní ozdoba, po 1900. Reprodukce z: WITTLICH 1982, obr. 136
15. Marie KŘIVÁNKOVÁ: Náhrdelník, realizace Pavel Vávra, Praha, před 1914. Reprodukce z: AMBROZ 2005, obr. 337
16. Franta ANÝŽ: Kadidelnice, nedatováno, archiv NTM Praha. Reprodukce z: KŘÍŽOVÁ/PAULY/OMAR 2004, 87
17. Odborná škola v Turnově: Kropenka - křišťál, stříbro, tyrkysy, almandiny, na dřevěné lakované podložce, po1900. Reprodukce z: HORNEKOVÁ 2002, 27
18. Celda KLOUČEK a škola: Majolikové vázy, 1900. Reprodukce z: MÁDL 1901, 85
19. Václav MAŘAN: Váza, 1899. Reprodukce z: WITTLICH 1982, obr. 128
20. Anna BOUDOVÁ: Keramická váza zdobená motivem narcisů, 1900. Reprodukce z: HORNEKOVÁ 1997, obr. 237
21. František BÍLEK: Váza s grafitovým povrchem, realizace Chýnov, 1904. Reprodukce z: WITTLICH 1997, 23
22. Helena JOHNOVÁ: Madona, 1910. Reprodukce z: PEČÍRKA 1935, 42
23. Kolo MOSER: Váza, Odborná škola Znojmo, 1904. Reprodukce z: BŘEZINOVÁ 2005, obr. 207
24. Ida KRAUTHOVÁ: Baldachýnové velum pro oltář J. Kastnera na světové výstavě v Paříži, 1900. Reprodukce z: MÁDL 1901, 76
25. Julius AMBRUS (atelier): Fragment tkaniny, 1902. Reprodukce z: HLAVÁČKOVÁ 1997, obr. 242
26. Rudolf SCHLATTAUER: Zrcadlení měsíce, třídlíný paraván s gobelíny, vlna, hruškové dřevo, 1901. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1998, obr. 188
27. Josef FANTA: Interiér Obchodní a živnostenské komory, Paříž, 1900. Reprodukce z: KARASOVÁ 1997, obr. 216

28. Josef FANTA (architektura) / Karel Ladislav KLUSÁČEK (malířská část): Oltář klanění Tří králů z interiéru Obchodní a živnostenské komory, Paříž, 1900. Reprodukce z: FILIP/MUSIL 2006a, obr. 15
29. Jan KOTĚRA: Interiér UPS, Paříž, 1900. Reprodukce z: KARASOVÁ 1997, obr. 217
30. Jan KOTĚRA: Divan pro Paříž, 1899. Reprodukce z: WITTLICH 1982, obr. 134
31. Jan KASTNER: Koutová skříň pro Paříž, 1899. Reprodukce z: Mádl 1901, 81
32. Karel Václav MAŠEK: Interiér vlastního rodinného domu, 1901. Reprodukce z: VLČEK 1986, obr. 108
33. Emanuel NOVÁK: Vazba zápisníku pro Paříž, 1900. Reprodukce z: JANÁKOVÁ 1997, obr. 205
34. Franta ANÝŽ: Kapesní kalendář, 1904. Reprodukce z: KŘÍŽOVÁ/PAULY/OMAR 2004, obr. 36
35. Ella URBANOVÁ-MIKANOVÁ: Textilní vazba modlitební knihy, 1908. Reprodukce z: JANÁKOVÁ 1997, obr. 214
36. Beuronská škola: Kasule z emauzského kláštera, detail, 1913-18. Reprodukce z: ČIŽINSKÁ 1999, 67
37. Ateliér beuronské umělecké školy, klášter Monte Cassino, 1876-1870. Reprodukce z: ČIŽINSKÁ 1999, 103
38. Beuronská škola: Oltářní svícny z kostela sv. Jana Nepomuckého, Hradec Králové, 1887-1888. Reprodukce z: FILIP/MUSILa 2006, obr. 22
39. Beuronská škola: Kaple kláštera sv. Martina, Beuron, pohled do apsidy. Reprodukce z internetu:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beuron_Gnadenkapelle_Gnadenbild_und_Apsis.jpg, vyhledáno 17. 5. 2009
40. Antonín BARVITIUS: Kalich uměleckého odboru KA, na dřevo kreslil B. Sixta, 1876. Reprodukce z: Method II, č. 8, 1876, 94
41. Jan KASTNER / Kamil HILBERT: Kadidelnice, schránka na hostie a svícen, hrad Karlštejn, produkce KA, 1908. Reprodukce z: FILIP/MUSIL 2006a, obr. 200

42. Vzorová kroupka KA, dobové foto J. Eckerta, kolem 1885. Reprodukce z:
FILIP/MUSIL 2006a, obr. 188
43. Josef FANTA: Kasule pro katedrálu sv. Víta, 1908-1910. Reprodukce z:
FILIP/MUSIL 2006a, obr. 197
44. Křesťanská akademie (Josef FANTA ?): Kasule, Praha, 1/4 20. století (1915-1920).
Foto UPM (dosud nepublikováno, inv.č.100059)
45. František BÍLEK: Korouhev s obrazem Ježíše Krista, kostel Nejsvětější Trojice,
Babice, 1904. Reprodukce z: MUSIL/FILIP 2000, obr. 282
46. František BÍLEK: Korouhev s obrazem Panny Marie, kostel Nejsvětější Trojice,
Babice, 1904. Reprodukce z: MUSIL/FILIP 2000, obr. 284

IX. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

monografie a sborníky

- * ADLEROVÁ 1983 – Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918–1938. Praha 1983
- * BALEKA 1997 – Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, architektura). Praha 1997
- * ČIŽINSKÁ 1999 – Helena ČIŽINSKÁ: Beuronská umělecká škola v opatství sv. Gabriela v Praze. Praha 1999
- * PEČÍRKA/JANÁK/NOVOTNÝ 1935 – Jaromír PEČÍRKA / Pavel JANÁK / Otakar NOVOTNÝ: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885-1935. Praha 1935
- * DČVU III/2 – Dějiny českého výtvarného umění III/2. Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.). Praha 2001
- * DČVU IV/1 – Dějiny českého výtvarného umění IV/1. Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.). Praha 1998
- * DUNCAN 2006 – Alastair DUNCAN: Art Nouveau. London 2006²
- * FAHR-BECKEROVÁ 2007 – Gabriele FAHR-BECKEROVÁ: Secese. Bratislava 2007²
- * FILIP 2004 – Aleš FILIP: Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku. Sakrální výtvarné umění kolem roku 1900. Brno 2004
- * FRANZEN 2006 – August FRANZEN: Malé dějiny církve. Praha 2006³
- * HALADA/HLAVAČKA 2000 – Jaroslav HALADA / Milan HLAVAČKA: Světové výstavy od Londýna 1851 po Hannover 2000. Praha 2000
- * HLEDÍKOVÁ/POLC 1994 – Zdeňka HLEDÍKOVÁ / Jaroslav V. POLC: Pražské arcibiskupství 1344-1994. Sborník statí o jeho působení a významu v české zemi. Praha 1994
- * HOJDA/PRAHL 2003 – Zdeněk HOJDA / Roman PRAHL: Bůh a bohové. Církev, náboženství a spiritualita v českém 19. století. Sborník příspěvků symposia v Plzni (7. – 9. 3. 2002). Praha 2003
- * KADLEC 1987 – Jaroslav KADLEC: Přehled českých církevních dějin 2. Řím 1987
- * KETTNER 1993 – Jiří KETTNER: Dějiny pražské arcidiecéze v datech. Praha 1993
- * KRYŠTŮFEK 1899 – František X. KRYŠTŮFEK: Dějiny církve katolické ve státech rakousko-uherských II, Praha 1899
- * KVIRENC/KUNSTOVÁ 2006 – Jan KVIRENC / Eliška KUNSTOVÁ: České dějiny do roku 1914. Historie v dokumentech. Liberec 2006

- * MASARYK 2000 – Tomáš Garrique MASARYK: Moderní člověk a náboženství, Praha 2000²
- * MILEROVÁ 2004 – Judith MILEROVÁ: Průvodce pro sběratele. Secese. Praha 2004
- * MRÁZ 1971 – Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Secese. Praha 1971
- * MUSSET 1966 – Alfréd de MUSSET: Dílo. Praha 1966
- * NEŠPOR 2006 – Zdeněk R. NEŠPOR: Náboženství na prahu moderní doby. Česká lidová zbožnost 18. a 19. století. Ústí nad Labem 2006
- * NETUŠIL/MIKULECKÁ 2000 – Lubomír NETUŠIL / Milena MIKULECKÁ: František Bílek v církvi československé husitské. Praha 2000
- * OTTLOVÁ/POSPÍŠIL 1998 – Marta OTTLOVÁ / Jan POSPÍŠIL (ed.): Sacrum et Profanum. Sborník příspěvků symposia v Plzni (11. – 13. 3. 1993). Praha 1998
- * PEVSNER 2005 – Nikolaus PEVSNER: Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius. Yale 2005
- * POCHE 1978 – Emanuel POCHE: Praha našeho věku. Čtvero knih o Praze. Praha 1978
- * STERNBERGER 1965 – Dolf STERNBERGER: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956
- * ŠALDA 1914 – F. X. ŠALDA: Umění a náboženství, Praha 1914
- * ŠPIRIT/MACEK 2000 – Michael ŠPIRIT / Emanuel MACEK (ed.): F. X. Šalda. Boje o zítřek. Meditace a rapsodie. Praha 2000
- * VLČEK 1986 – Tomáš VLČEK: Praha 1900 – Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914. Praha 1986
- * WITTLICH 1982 – Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982
- * WITTLICH 1986 – Petr WITTLICH: Umění a život. Doba secese. Praha 1986
- * ZLÁMAL 1970 – Bohumil ZLÁMAL: Příručka českých církevních dějin IX. Doba probuzeneckého katolicismu 1 a 2. Skripta cyrilometodějské bohoslovecké fakulty. Olomouc 1970

katalogy

- * AMBROZ 2005a – Miroslav AMBROZ (ed.): Vídeňská secese a moderna 1900-1925. Užití umění a fotografie v českých zemích. Katalog výstavy v Umělecko-průmyslovém muzeu v Brně (18. 11. 2004 - 27. 5. 2005) a v Obecním domě v Praze (3. 5. 2005 - 11. 9. 2005). Brno 2005
- * FILIP/MUSIL 2006a – Aleš FILIP / Roman MUSIL (ed.): Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914. Katalog výstavy v Muzeu umění Olomouc, Arcidiecézní museum (19. 10. - 30. 12. 2006) a v Západočeské galerii v Plzni, Výstavní síň "13" (leden - březen 2007)

- * HORNEKOVÁ 2002 – Jana HORNEKOVÁ: Šperk kámen kov. Střední uměleckoprůmyslová škola v Turnově 1884-2002. Katalog výstavy v Obecním domě v Praze (7. 8. - 8. 9. 2002). Praha 2002
- * KOTALÍK/BERND 1985 – Tschechische Kunst 1878-1914: auf dem Weg in die Moderne. Katalog výstavy (18. 11. 1984 - 3. 2. 1985), Mathildenhöhe, Darmstadt. Darmstadt 1985
- * KOTALÍK/POCHE 1966 – Jiří KOTALÍK / Emanuel POCHE: Česká secese. Umění 1900. Katalog výstavy v AJG Hluboká nad Vltavou (květen - říjen 1966), a v Moravské galerii v Brně (prosinec 1966 - leden 1967). Hluboká nad Vltavou 1966
- * KŘÍŽOVÁ/PAULY/OMAR 2004 – Alena KŘÍŽOVÁ / Jana PAULY / Jana OMAR: Franta Anýž 1876-1934. Katalog výstavy v Obecním domě v Praze (10. 11. 2004 - 6. 2. 2005), a v Muzeu východních Čech v Hradci Králové (25. 2. - 25. 9. 2005). Praha 2004
- * LARVOVÁ 2000 – Hana LARVOVÁ (ed.): František Bílek (1872-1941). Katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy (10. 11. 2000 - 4. 2. 2001). Praha 2000
- * MUSIL/FILIP 2000 – Roman MUSIL / Aleš FILIP (ed.): Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život. 1896-1907. Katalog výstavy v Moravské galerii v Brně, Pražákův palác (11. 5. 2000-13. 8. 2000). Praha / Brno 2000
- * WITTLICH 1997 – Petr WITTLICH: Důvěrný prostor – nová dálka. Umění pražské secese. Katalog výstavy v Obecním domě v Praze (3. 5. - 19. 10. 1997). Praha 1997

statě a dílčí části

- * ADLEROVÁ 1998 – Alena ADLEROVÁ: Užité a dekorativní umění secese. In: DČVU IV/1, 1998, 209-229; přepracovaná a rozšířená verze katalogu (Alena ADLEROVÁ: Česká secese. Užité umění. Katalog výstavy UPM v Praze, 26. 2. – 24. 5. 1981)
- * AMBROZ 2005b – Miroslav AMBROZ: Vídeňská secese a moderna. In: AMBROZ 2005a, 12-23
- * BŘEZINOVÁ 2005 – Andrea BŘEZINOVÁ: Keramika a porcelán. In: AMBROZ 2005a, 94-125
- * BURGET 2000 – Eduard BURGET: Arcibiskup z lidu Theodor Kohn. In: MUSIL/FILIP 2000, 85-103
- * CIBULKA 1924/1925 – Josef CIBULKA: Jubileum Akademie křesťanské v Praze. In: Památky archeologické 34, 1924/1925, 581-584
- * FILIP 2000 – Aleš FILIP: Vidění a symboly Františka Bílka. In: MUSIL/FILIP 2000, 338-364
- * FILIP/MUSIL 2000 – Aleš FILIP / Roman MUSIL: Úvodem. In: MUSIL/FILIP 2000, 9-11

- * FILIP/MUSIL 2003 – Aleš FILIP / Roman MUSIL: Křesťanský symbolismus ve výtvarném díle Antonína Theina-Ruiné. In: HOJDA/PRAHL 2003, 330-362
- * FILIP/MUSIL 2006b – Aleš FILIP / Roman MUSIL: Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění. In: FILIP/MUSIL 2006a, 89-123
- * GROSSOVÁ 2005 – Anna GROSSOVÁ: Kov. In: AMBROZ 2005a, 126-139
- * HLAVÁČKOVÁ 1997 – Konstantina HLAVÁČKOVÁ: Textil v době secese. In: WITTLICH 1997, 262-265
- * HORNEKOVÁ 1997 – Jana HORNEKOVÁ: Česká secesní keramika pražských autorů. In: WITTLICH 1997, 256-261
- * JIRÁSKO/KOTALÍK 2006 – Luděk JIRÁSKO / Jiří T. KOTALÍK: Akademie výtvarného umění a náboženská malba v letech 1870-1910. In: FILIP/MUSIL 2006a, 195-225
- * KARASOVÁ 1997 – Daniela KARASOVÁ: Český secesní a kubistický nábytek. In: WITTLICH 1997, 234-240
- * KLÍNKOVÁ 2000 – Hana KLÍNKOVÁ: Sigismund Bouška. In: MUSIL/FILIP 2000, 161-180
- * KUDLÁČ 2000 – Antonín K. K. KUDLÁČ: Boje a polemiky Katolické moderny. In: MUSIL/FILIP 2000, 104-127
- * KUNŠTÁT 1987 – Miroslav KUNŠTÁT: Schola artis beuronensis. Nad tvorbou poslední hieratické dílny v Čechách. In: Památky středních Čech 2, 1987, 79-96
- * LOOS 2001 – Adolf LOOS: Ornament a zločin. In: Bohumil MARKALOUS (ed.): Řeči do prázdna. Kutná Hora 2001²
- * MRÁZOVÁ 2000 – Marcela MRÁZOVÁ: Život a dílo Františka Bílka. Chronologický přehled. In: LARVOVÁ 2000, 315-346
- * PAVLÍČEK 2000 – Tomáš PAVLÍČEK: Karel Dostál – Lutínov. In: MUSIL/FILIP 2000, 139-160
- * PEČÍRKA 1935 – Jaromír PEČÍRKA: Uměleckoprůmyslová škola od svého založení. In: PEČÍRKA/JANÁK/NOVOTNÝ 1935, 5-40
- * PETRÁČEK 2006 – Tomáš PETRÁČEK: Česká církev, výzvy 19. věku a pražská provinciální synoda 1860. In: FILIP/MUSIL 2006a, 27-58
- * PETRASOVÁ 2006 – Taťána PETRASOVÁ: Časopis Method (1875-1905) a program křesťanského umění v Čechách a na Moravě. In: FILIP/MUSIL 2006a, 257-272
- * PETROVÁ 1997 – Sylva PETROVÁ: Sklo v obraze secesní Prahy. In: WITTLICH 1997, 250-255
- * STEHLÍKOVÁ 1997 – Daniela STEHLÍKOVÁ: Plakety Stanislava Suchardy. In: WITTLICH 1997, 218-223
- * STRAKOVÁ 2005 – Martina STRAKOVÁ: Nábytková tvorba. In: AMBROZ 2005, 162-173

- * ŠALDAa – F. X. ŠALDA: Nová krása: Její geneze a charakter. In: ŠPIRIT/MACEK 2000, 98-131
- * ŠALDAb – F. X. ŠALDA: Etika dnešní obrody aplikovaného umění. In: ŠPIRIT/MACEK 2000, 132-136
- * TRAPL 1994 – Miloš TRAPL: Církevní poměry v letech 1848-1938. In: HLEDÍKOVÁ/POLC 1994, 251-276
- * UHLÍŘ 2005a – Jiří UHLÍŘ: Potahové látky. In: AMBROZ 2005a, 190-195
- * UHLÍŘ 2005b – Jiří UHLÍŘ: Ohýbaný nábytek. In: AMBROZ 2005a, 174-189
- * VEJROSTOVÁ 2005 – Markéta VEJROSTOVÁ: Sklo. In: AMBROZ 2005a, 54-93
- * VLČEK 1998 – Tomáš VLČEK: Úvod. In: DČVU IV/1, 1998, 13-21
- * VOKÁČOVÁ 1997 – Věra VOKÁČOVÁ: Secesní šperk. In: WITTLICH 1997, 242-249

články

- * CIBULKA 1924/1925 – Josef CIBULKA: Jubileum Akademie křesťanské v Praze. In: Památky archeologické 34, 1924/1925, 581-584
- * DALÍ 1936 – Salvador DALÍ: De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture Modern Style. In: Minotaure, roč. 3, 1936, 66-76
- * HOFBAUER 1901 – Arnošt HOFBAUER: Něco z moderního dekorativního umění. In: Volné směry V, 1901, 43
- * HOFMAN 1914 – Vlastislav HOFMAN: O secesi. In: Styl V, 1914, 118-119
- * KOTĚRA 1900 – Jan KOTĚRA: O novém umění. In: Volné směry IV, 1900, 189-193
- * KOTĚRA 1904 – Jan KOTĚRA: Interieur c.k. Uměl.- prům. školy v Praze pro světovou výstavu v St. Louis 1904. In: Volné směry VIII, 1904, 119-141
- * MÁDL 1898 – K. B. MÁDL: Příchozí umění. In: Volné směry III, 1899, 117-142
- * MÁDL 1900 – K. B. MÁDL: Sloh naší doby. In: Volné směry IV, 1900, 157a-180
- * MÁDL 1901 – K. B. MÁDL: Výstava c.k. umělecko - průmyslové školy pražské na světové výstavě v Paříži roku 1900. In: Volné směry V, 1901, 71-94
- * MARTEN 1914 – Miloš MARTEN: Krise umění. In: Dílo XII, 1914, 153-155
- * ŠMEJKAL 1961a – František ŠMEJKAL: Nové hodnocení secese. In: Výtvarná práce IX, 1961, č.4., 4-5
- * ŠMEJKAL 1961b – František ŠMEJKAL: Secesní užité umění. In: Výtvarná práce IX, 1961, č. 14-15, 16, č. 16, 12
- * ŠTECH 1998/1999 – V. V. ŠTECH: Ze začátků Artěle. In: Výtvarné snahy X, 1998/1999, 96
- * VLČEK 1980 – Tomáš VLČEK: Ornament a styl. In: Umění 5/XXVIII, 1980, 425-435

- * Výstava umělecko-průmyslové školy 1898 – Výstava umělecko-průmyslové školy. In: Volné směry II, 1898, 236-241

jiné

- * ILLESOVÁ 2008 – Eva ILLESOVÁ: Historie umělecké knižní vazby ve 20. století (bakalářská práce na Ústavu umění a designu Západočeské university v Plzni). Plzeň 2008
- * JANATOVÁ 2005 – Markéta JANATOVÁ: Církevní textil období historismu (rigorózní práce na Filosofické fakultě university Karlovy). Praha 2005
- * MRÁČEK 2009 – Jakub MRÁČEK: Beuronská umělecká škola. In: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=142, Konečná verze – 8. 5. 2009, vyhledáno 11. 5. 2009
- * SKOTÁKOVÁ 2006 – Linda SKOTÁKOVÁ: Ornament v secesním užitém umění (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy university v Brně). Brno 2006

Výběr periodik:

- česká periodika s uměleckou tematikou

- * Světozor (obrázkový týdeník). 1867-1899
- * Zlatá Praha (obrázkový týdeník pro zábavu a poučení). 1884-1929
- * Moderní revue (pro literaturu, umění a život). 1895-1925
- * Volné směry (časopis pražské secese a moderny, SVU Mánes). 1896-1949
- * Dílo (časopis Jednoty umělců výtvarných). 1903-1949
- * Styl (měsíčník pro architekturu, umělecké řemeslo a úpravu měst, Mánes). 1909-1913, 1920-1938
- * Výtvarná práce (čtrnáctideník Ústředního svazu výtvarného umění). od 1952

- česká periodika s církevně-uměleckou (církevní) tematikou

- * Časopis katolického duchovenstva. 1860-1949
- * Method (měsíčník věnovaný umění křesťanskému). 1875-1904
- * Nový život (měsíčník pro umění, vzdělání a zábavu). od 1896
- * Nový kult (mezinárodní sborník pro umění, politiku a život). 1897-1904
- * Obrazková revue (čtrnáctideník). 1899-1901
- * Meditace (čtvrtletník pro umění a filosofii). od 1908

- související publikace věnované českým periodikům

- * Otto M. URBAN / Luboš MERHAUT (ed.): Moderní revue 1894-1925. Praha 1995
- * Roman PRAHL / Lenka BYDŽOVSKÁ: Volné směry. Časopis pražské secese a moderny. Praha 1993
- * Aleš FILIP / Roman MUSIL (ed.): Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907). Výstava v Moravské galerii v Brně, Pražákův palác (11. 5. 2000 - 13. 8. 2000). Praha, Brno 2000

- zahraniční periodika

- * Revue des Arts décoratifs (Paříž). 1880-1902
- * La Revue Blanche (Paříž). 1891-1903
- * The Studio (Londýn). od 1893
- * Pan (Berlín). 1895-1900
- * Die Jugend (Mnichov). 1896-1940
- * Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt). 1897-1934
- * Ver Sacrum (Víděň). 1898-1903
- * Mir Iskusstva (St. Petěrburg). 1899-1904

X. POUŽITÉ ZKRATKY

AJG	Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou
DČVU	Dějiny českého výtvarného umění
KA	Křesťanská akademie
KM	Katolická moderna
NTM	Národní technické museum
SVU	Spolek výtvarných umělců
UPŠ	Uměleckoprůmyslová škola
UPM	Uměleckoprůmyslové museum

aj.	a jiné
atd.	a tak dále
atp.	a tak podobně
mj.	mimo jiné
stol.	století
tj.	to jest
tzn.	to znamená
tzv.	takzvaný

XI. PŘÍLOHY

RESUMÉ

Bakalářská práce „Secesní dekor v pražském církevním prostředí“ si bere za cíl otevření tématu uplatnění secesního užitého umění v římskokatolické církvi a je pomocně vymezena časovým rámcem let 1890-1914. Námětové zúžení na Prahu vyplynulo z faktu, že secesní program se uskutečňoval zejména v metropolitním prostředí

První kapitola je zasvěcena přístupu k otázce secese jako fenoménu, stavu bádání a základní literatuře v tématem vymezeném oboru. Z praktických důvodů je dělena na obsažnější část uměleckou pojednávající stručně kulturní předpoklady secese v zahraničí, její vývoj a přijetí jak v cizině, tak v Čechách, a část církevní. Na ní těsně navazuje kapitola druhá, kde je předmětem zájmu samotný pojem „secese“, dále otázka, co nového vlastně hnutí přinášelo a to, jak je ji možno ukotvit časově.

Další kapitola se soustředí na české, zejména pak pražské prostředí jakožto sídlo institucí, které zde přispívaly k rozvoji užitého umění: Tedy Uměleckoprůmyslová škola, Uměleckoprůmyslové museum, družstvo Artěl, Pražské umělecké díly a Svaz českého díla. Jednotlivými obory užitého umění se následně zabývají příslušné podkapitoly: Sklo, kov a šperk, hlína a keramika, textil, nábytek, knižní vazba.

Pátá, závěrečná kapitola popisuje situaci církve v našem kulturním okruhu ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století. Její problémy, výzvy, způsoby řešení, ohniska zbožnosti a především se snaží zachytit vzájemné souvztažnosti katolické církve a užitého umění. Z toho důvodu je pozornost věnována rovněž Beuronské umělecké škole, působení Křesťanské akademie a obrodnému církevnímu hnutí Katolické moderny, jež si za své vzalo také obnovu sakrálního umění.

SUMMARY

The main theme of bachelor thesis „The art nouveau decor in the Prague ecclesiastical milieu“ is to open the questions of applied art using in the roman catholic church and its auxiliary time frame is delimited by the years 1890-1914. The fact, that the Art Nuovo program was fulfilled especially in big cities, was the reason for focusing on Prague.

The first chapter is devoted to the Art Nuovo as a phenomenon, to the research development and basic literature within delineated theme. For functional reasons is this chapter divided into the artistic and ecclesiastical part, whereas the first and larger of them is dealing briefly with the Art Nuovo participations abroad and its acceptance. The second chapter closely evolves the term „Art Nuovo“, its newly brought ideas and time space in which we can talk about this movement.

The next chapter of the work concentrates on the Czech, especially Prague milieu as the seat of institutions partaking in applied art: It means *School of Decorative Arts*, *Museum of Decorative Arts*, *Establishment of Artěl*, *Prague Art Workshops* and *The Association for Czech Works*. With particular fields of the applied art concerned related subchapters: Glass, metalworks and jewels, clay and ceramics, textiles, furniture and bookbinding.

The fifth closing chapter describes situation of the church in our cultural area in the second half of 19th and at the beginning of 20th century. Describes its problems, appeals, ways of solving, devotion focuses and first of all this work tries to take a portrait of a relationship between catholic church and applied art. Therefore also pays attention to the *Beuron Art School*, working of prague *Christian Academy* and to the renewal church movement of *Czech Catholic Modernism* that placed emphasis either on the renaissance of sacral art.

ANOTACE

Předložená práce „Secesní dekor v pražském církevním prostředí“ je vymezena časovým rámcem 1890-1914. První část je věnována stavu bádání v rozmezí zvoleného tématu a secesi jako fenoménu. Dále se práce soustředí na české, zejména pak pražské prostředí a instituce, které zde přispívaly k rozvoji užitého umění, s důrazem na obory pro církevní umění zvláště důležité (sklo; práce v kovu a šperky; hlína a keramika; textil; nábytek; knižní vazba). Závěrečná část popisuje situaci církve v daném kulturním okruhu ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století, její problémy, výzvy a způsoby řešení. Konečně se práce snaží zachytit jisté souvztažnosti katolické církve a secesního užitého umění.

Klíčová slova: secese

sakrální umění / křesťanské umění

užité umění

pragensia

přelom 19. a 20. století

ANNOTATION

This bachelor thesis „The art nouveau decor in the Prague ecclesiastical milieu“ is delimited by the time period between years 1890-1914. The first part is dedicated to the research development of the Art Nuovo and to the further explanation of its meaning. Further the work concentrates on the Czech, especially Prague milieu and its institutions partaking in applied art. The main emphasis in this part is placed on the applied art (glass, metalworks and jewels, clay and ceramics, textiles, furniture and bookbinding). The concluding section describes situation of the church in the second half of 19th and at the beginning of 20th century. Its problems, appeal and ways of solving. Finally this work tries to take a portrait of a relationship between catholic church and applied art of Art Nuovo.

Keywords: Art Nuovo

Sacral Art / Christian Art

Applied Art

Pragensia

Turn of 19th and 20th century

POČET ZNAKŮ

Vlastní text bez příloh, s mezerami a poznámkami pod čarou má 104.003 znaků.