

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2012 – 2013

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Alissa Orlova

**Symbolizace a mytologizace slovanství v Muchově Slovanské
epopeji a jejich využívání v mediálním a veřejném diskursu**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2012 - 2013

BACHELOR THESIS

Alissa Orlova

**Symbolization and mythologization of Slavism in “The Slav Epic” by
Alfons Mucha and their use in the media and public discourse.**

Prague 2013

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Alissa Orlova

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu PhDr. Otakaru Šoltysovi, CSc. za odborné vedení, rady a pomoc během přípravy této bakalářské práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá sémiotikou a diskursivní analýzou jednotlivých obrazů Slovanské epopoje z hlediska ikonických, indexických a symbolických znaků v díle uplatňovaných a z hlediska narativů, v nichž se tyto znaky vyskytují jako proměnné.

Každá mytologie a ideologie musí užívat soubory znakových systémů, aby bylo možné zkomunikovat její zásadní i podružné motivy. Sémiotická a diskursivní analýza umožní tyto znaky kvalifikovaně popsat a interpretovat jejich syntaktické, sémantické a pragmatické uplatnění.

Interpretace bude založena na Peircově ontologické trichotomii: firstness, secondness a thirdness, která umožňuje znaky velmi jemně a přesně klasifikovat. Barthesovský konotační řetězec, který ukazuje zrod mytologické narace, a ecovské narativy pak umožní takto klasifikované znaky umístit do vyšších struktur a podívat se na jejich spojitelnost, významy a užívání v určité etnicitě nebo kultuře.

Klíčové pojmy

Charles Sanders Peirce, interpretace, mýtus slovanství, sémiotická a diskursivní analýzy, Slovanská epopoj, Umberto Eco, znak.

Annotation

This thesis deals with semiotics and discourse analysis of the paintings of The Slav Epic from the viewpoint of iconic, indexical and symbolic signs contained in the work as well as from the viewpoint of narratives in which these signs appear as variables.

Every mythology or ideology must use complexes of sign systems in order to convey its major and minor themes. Semiotic and discourse analysis enable us to describe qualities of these signs and interpret their syntactic, semantic and pragmatic application.

The interpretation is based on Peirce's ontological trichotomy – firstness, secondness and thirdness – that allows us to classify the signs very precisely and accurately. Barthes's chain of connotations that demonstrates the birth of mythological narratives as well as Eco's narratives allow these classified signs to be placed in the higher structures and observe their connectivity, meanings and use in a certain ethnicity or culture.

Keywords

Charles Sanders Peirce, interpretation, semiotic and discourse analysis, sign, the Slav Epic, the myth of Slavism, Umberto Eco.

OBSAH

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	
1 VZNIK MUCHOVY EPOPEJE.....	9
2 HISTORIE PŘEŽITÍ 2. SVĚTOVÉ VÁLKY.....	13
3 POVÁLEČNÝ VÝVOJ	15
4 SOUČASNÝ STAV.....	17
PRAKTICKÁ ČÁST	
5 ROZBOR EPOPEJE.....	21
5.1 Znaký v epepeji použitý (podle Peirce).....	22
5.2 Základní mýty a mytologie (podle Bartha).....	43
5.3 Základní narativy (podle Eca)	47
5.4 Současný stav interpretace těchto znaků a narativů v 21. století.....	51
5.5 Shrnutí.....	53
ZÁVĚR	56
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	58
SEZNAM OBRÁZKŮ	60

ÚVOD

Alfons Mucha patří k nejvýznamnějším představitelům nejen českého, ale i světového secesního umění. Muchovo dílo je ceněno u nás i v zahraničí. Mezi jeho nejvýraznější díla patří bezesporu Slovancká epopěj, která vznikla během 20. a 30. let 20. století. Jedná se o monumentální sbírku dvaceti obrazů, které vznikly především jako oslava českého národa, jeho minulosti a celého Slovanstva.

Toto dílo je známé nejen svojí monumentalitou, ale do paměti českého národa se v posledních několika letech vrylo také díky sporům o jeho umístění a následné vystavení. Tyto spory se vlekly několik let a nakonec vyvrcholily stěhováním celé sbírky z Moravského Krumlova, kde byly vystaveny od roku 1950, do Prahy. Své nynější místo našly obrazy ve Veletržním paláci. Tak se po 85. letech konečně dostaly tam, kam je samotný autor odkázal, a to do hlavního města českého národa.

Celá Slovancká epopěj je dílem, které je z podstatné části založeno na symbolice a mytologii spojené s českými národními dějinami a slovanstvím vůbec. Každý jednotlivý obraz představuje určitou událost, kterou Alfons Mucha považoval za klíčovou v našich či slovanckých dějinách. Hlavním cílem práce je odhalení souboru znakových systémů v Muchově Slovancké epopěji, jejich celková provázanost a určení primárních a sekundárních motivů. Díla budou podrobena sémiotické a diskursivní analýze na základě Peircovy ontologické trichotomie. Dalším východiskem zkoumání mytologické roviny díla bude teorie R. Barthes zabývající se konotačními řetězci a v poslední řadě se práce opře o narativní analýzu U. Eca. Nezanedbatelný je také pohled 21. století na předchozí interpretaci znaků.

1 VZNIK MUCHOVY EPOPEJE

Nápad na vytvoření monumentálního díla, které by vystihovalo velkou historii českého národa a bylo by oslavou národních dějin a zároveň celého Slovanstva, se v Muchovi zrodil už za jeho pobytu v Paříži na přelomu 19. a 20. století, kde v té době působil a kde se stal víceméně zajištěným umělcem.¹ Přes svou světovou proslulost však Mucha toužil i po uznání ve vlasti, k čemuž mu mělo dílo o historii národa dopomoci. „*Tak vznikla první myšlenka na cyklus obrazů, kterými by vyjádřil svůj původ a také poslání promlouvat k etnickému celku, ze kterého vzešel, myšlenka Slovanské epeje.*“² Další motivací byl pokus o návrat k historizujícímu stylu, kterým pracoval v době svého mládí. „*Samotná Slovanská epeje se stala nepochopitelným steskem po nepřilíh úspěšném akademickém období mládí.*“³ Dějiny českého národa si však Mucha upravil podle sebe, rozhodně nelze na Epeje pohlížet jako na historický dokument.

Postupně tato myšlenka vykrystalizovala v projekt dvaceti monumentálních pláten zobrazujících významné motivy z mytických dějin starých Slovanů dovedených až do Muchovy současnosti, patří k nejslavnějším a divácky neznámějším Muchovým pracím dodnes u nás i v zahraničí.

Samotnému vzniku pláten však předcházela dlouhá cesta. Protože byl Mucha malířem, který pro národ pracoval zdarma, musel najít sponzora, který by mu časově a finančně náročnou práci umožnil. Nakonec jej našel v osobě amerického milionáře Charlese R. Cranea⁴, který se znal s Tomášem G. Masarykem a byl jeho obdivovatelem. Crane byl známým mecenášem umění a Muchova myšlenka na vytvoření Slovanské epeje jej nadchla.⁵ Takže finanční stránka věci byla vyřešena. Mucha kvůli projektu procestoval Rusko, Polsko, Srbsko či Bulharsko a ve všech zemích sbíral a studoval

¹ HLAVÁČKA, Milan. Alfons Mucha a pařížská světová výstava 1900 očima současníků. In: *Dějiny a současnost*. Roč. 24, č. 5. Praha, 2002. str. 48.

² WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 114.

³ ZIKMUND, Ladislav. Za bránou tisící. Žena v díle Alfonse Muchy. In: *Katalog k výstavě: Žena a secese*. Praha: Interaktiv, 2007. s. 12. ISBN 978-80-903904-0-9.

⁴ „Charles R. Crane byl podivuhodný milionář. Pocházel z vysoce kultivované rodiny, peníze ho zajímaly pouze jako prostředek plnění idealistických cílů, měl rozsáhlé historické a politické vědomosti a předběhl o dvě generace svou dobu tím, jak soustavně podporoval snahy různých asijských národů osvobodit se od kolonialismu.“ (MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 2. oprav. a dopl. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982. s. 364.)

⁵ KOLEKTIV AUTORŮ. *Galerie nesmrtelných: Češi a Moravané. Edice literárních portrétů velkých osobností našich, evropských i světových dějin*. 1. vyd. Praha: ing. Drahomír Rybníček, 1998. s. 241.

slovanskou tematiku.⁶ Muchova důkladná příprava k práci zahrnovala také studium slovanských dějin, historických publikací, konzultace s českými, ale také francouzskými historiky a mnoho malířských studií oděvů, zbraní a postav.⁷

Práce na Slovanské epopeji začal Mucha roku 1910 a plátna dokončil o 18 let později, kdy už v roce 1919 uskutečnil výstavy prvních jedenácti dokončených obrazů. Hned v období let 1911–1912 vytvořil první tři plátna (viz seznam níže), v nichž „spojoval ještě symbol s dekorativním dějem a dosahoval prolnutí reality s fantazií pomocí prokládání naturalistní scenerie zveličenými figurálními detaily.“⁸ Dílo bylo značně úspěšné nejen v Čechách, ale například i v USA, kde výstavu shlédlo několik stovek tisíc návštěvníků.⁹

V Čechách se však Muchovo dílo stávalo stále častěji terčem kritiky, a to zejména pro pochybné umělecké hodnoty jeho tvorby, zdobnost a nedostatek vnitřní jednoty.¹⁰ Zpochybňován byl celkový přístup Muchy k secesi jako uměleckému směru, ovšem Mucha sám se nikdy za secesního tvůrce nepovažoval. „Cyklus Slovanská epopej, na kterém pracoval přes dvacet let, mu přinesla obdivovatele i kritiky. Ti druzí tvrdili, že Muchu, osamělého poutníka zahleděného jen do sebe, minuly všechny moderní směry té doby a místo dramatického historického cyklu vytvořil jen gigantická, akademicky strnulá plátna. Jiní cítili z jeho díla sílu, jíž oslovil svět.“¹¹

Seznam jeho obrazů:

1. Slované v pravlasti (Mezi turanskou knutou a gótským mečem),
2. Slavnost Svantovítova na Rujáně (Když bozi válčí – spása v umění),
3. Zrušení nevolnictví na Rusi (Svobodná práce – osnova národů),
4. Bratrská škola v Ivančicích (Kolébka Bible kralické),
5. Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským (1566),
6. Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské (1412) - (Kouzlo slova – pravda vítězí)

⁶ Tamtéž, s. 242.

⁷ BRABCOVÁ, Jana. *Alfons Mucha*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1996. s. 69–70.

⁸ WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 257.

⁹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Galerie nesmrtelných: Češi a Moravané. Edice literárních portrétů velkých osobností našich, evropských i světových dějin*. 1. vyd. Praha: ing. Drahomír Rybníček, 1998. s. 243.

¹⁰ WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 257.

¹¹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Galerie nesmrtelných (Češi a Moravané. Edice literárních portrétů velkých osobností našich, evropských i světových dějin)*. 1. vyd. Praha: ing. Drahomír Rybníček, 1998. s. 243.

7. Zavedení Slovanské liturgie na Velké Moravě (863–880) - (Chvalte boha rodným jazykem),
8. Po bitvě u Grunwaldu (1410) - (Severoslovanská vzájemnost),
9. Car Simeon Bulharský (889–929) - (Jitřenka slovanského písemnictví),
10. Jan Milíč z Kroměříže (Klášter z nevěstince),
11. Schůzka na křížkách (1419) - (Kouzlo slova. Podobojí),
12. Přemysl Otakar II. Král Železný a Zlatý (1253–1278) - (Svaz slovanských dynastií),
13. Štěpán Dušan Srbský a jeho korunovace (1346) - (Slovanské zákonodárství),
14. Petr Chelčický (Neopláčet zlem zlé),
15. Jan Ámos Komenský, učitel národů (Plamínek naděje),
16. Mont Athos (Svatá Hora) - (Vatikán pravoslavných),
17. Po bitvě na Vítkově (1420) - (Tě Boha chválíme),
18. Jiří z Poděbrad, král božího lidu (1458–1471),
19. Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou 1894 (Slovanské obrození),
20. Apotheosa z dějin Slovanstva (Čtyři období ve čtyřech barvách).

Devatenáctý obraz Přísahy pod slovanskou lípou nebyl nikdy dokončen, protože kritika, která se proti Muchovu dílu objevila z politických, uměleckých i novinářských kruhů, autora zlomila a ten se rozhodl na práci dále nepokračovat. Přesto však drobné práce prováděl na jednotlivých obrazech Epopeje až do roku 1939. V roce 1928 pak Mucha předal svoje dílo jako dar městu Praze. „*Dne 1. září 1928 byla Slovanská epopej oficiálně odevzdána městu Praze, ale ani pak ještě jeho práce neskončila a dokončoval nebo opravoval některé obrazy takřka až do posledních dnů svého života.*“¹² Představitelé města však nevěděli, co si s rozměrnými plátny (každý z dvaceti obrazů byl namalován na plátnech velkých rozměrů, která se používala na výrobu plachet),¹³ počít. „*...otec si v darovací smlouvě vymínil, že bude zveřejněna a důstojně umístěna. Zapomněl pouze uvést lhůtu, ve které k tomu mělo dojít. A tak nebylo město Praha smluvně ničím vázáno a definitivní řešení této nákladné otázky neustále odkládáno.*“¹⁴

¹² MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 2. oprav. a dopl. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982. s. 422.

¹³ Práce na Epopeji tak byly nejen velice náročným malířským úkolem, ale také technickým problémem, takže Mucha byl při práci nucen lézt po lešení, napínat plátna na obrovské rámce apod. (Tamtéž, s. 394-395.)

¹⁴ Tamtéž, s. 431.

Za Muchova života byla Epopej jako celek vystavována celkem třikrát. Každá z výstav měla velkou návštěvnost, ale kritiky byly stále negativní a nakonec bylo dílo zcela odmítnuto a označeno jako reprezentant akademismu. Po poslední výstavě v roce 1933 byla všechna plátna srolována a uložena do depozitářů. O jejich osudu tak nebylo rozhodnuto a naopak, zdálo se, že dílo, které Mucha považoval za vrchol svého malířského snažení, upadne v zapomnění.

2 HISTORIE PŘEŽITÍ 2. SVĚTOVÉ VÁLKY

V době, kdy německá vojska obsadila Československo a vyhlásila na jeho území Protektorát Čechy a Morava a samostatný Slovenský štát, visela plátna Slovanské epopeje vypnutá v kovových rámech v bývalé kapli holešovické školy U Studánky. „Obrazy byly sice vystaveny a slavnostně odevzdány veřejnosti v novém průmyslovém paláci Pražských veletrhů, odkud se přestěhovaly na výstaviště v Brně, ale pak jim byl vykázán dočasný útulek v sále školy Na Studánce v Praze, kde zůstaly až do začátku války, kdy byly svinuty a chovány v různých skladištích 22 let.“¹⁵

Sám Mucha podal ihned na počátku dubna 1939¹⁶ nabídku na městskou radu v Praze na opravu pláten. Tato oprava byla schválena jak městskou radou, tak uměleckou komisí a Mucha se tak v květnu pustil do restaurátorské práce, která měla trvat čtyři měsíce. Ale jeho zdravotní stav se natolik zhoršil,¹⁷ že musel práce přerušit a 14. července 1939 zemřel.¹⁸

I po Muchově smrti a brzkém vypuknutí druhé světové války restaurátorské práce pokračovaly zásluhou týmu umělců, které si ke spolupráci vybral ještě sám Mucha. Práce byly dokončeny počátkem roku 1940 a epopej se vrátila zpět do Holešovic. V září roku 1941 došlo ke svinutí obrazů na dřevěné válce. a to proto, aby byl umožněn jejich transport v případě nutnosti. Nakonec se otázka ukrytí a přesunutí některých uměleckých děl v majetku Prahy otevřela v roce 1943, kdy umělecký poradce obce pražské profesor Šaloun domluvil uložení celé Slovanské epopeje a tří pláten malíře Brožíka na zámku Slatiňany u Chrudimi. Transport se uskutečnil v prosinci roku 1943 a zde plátina zůstala až do konce války.¹⁹

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ A to i přesto, že ihned po obsazení Čech byl Mucha zatčen gestapem a vyslýchán, ale pro svůj špatný zdravotní stav byl propuštěn. Výslech se točil zcela výhradně kolem Slovanské epopeje jako prostředku k povznesení českého ducha. Gestapo se zajímalo i o místo aktuálního uložení obrazů. (NOSEK, Pavel. *Historie: Osudy Slovanské epopeje za okupace* [online]. c2011-10-15 [cit. 2013-01-24]. <http://m.neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/clanek.A111012_231326_p_kultura_wag.iln>)

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 2. oprav. a dopl. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982. s. 442.

¹⁹ NOSEK, Pavel. *Historie: Osudy Slovanské epopeje za okupace* [online]. c2011-10-15 [cit. 2013-01-24]. <http://m.neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/clanek.A111012_231326_p_kultura_wag.iln>

Slovanská epopěj i jiné kulturní umělecká díla byla za okupace schovávána a uskladňována zejména proto, aby se zabránilo jejich poškození při bombardování Prahy či případných bojích. Často se traduje, že díla byla ukrývána, aby se nedostala do rukou nacistům, ale často to byly právě nacistické orgány, které o jejich ukrytí či přesunu rozhodovaly. To je případ i Muchovy Epopeje.

O uložení Slovanské epopeje za války se traduje několik mylných mýtů, které se vžily do obecného povědomí. Jak uvádí Pavel Nosek: *„Navzdory těmto faktům se stále v literatuře traduje, že Epopej byla během války uložena v podzemí Zemského archivu. V roce 2010 jsem jako odborný poradce při natáčení nového filmu o Epopeji požadoval, aby ve filmu byly jako místo uskladnění Epopeje za války uvedeny Slatiňany. Nicméně film to neuvedl a raději se přidržel starých schémat – zřejmě u filmu byli další poradci. Takže se nadále traduje pověst o uložení Epopeje v podzemí Zemského archivu, opírající se o jediné sporné „svědectví z doslechu“. Tím je poválečný dopis uměleckého spolku Pražský Aleš, žádný jiný doklad nebyl nalezen. Pokud bychom přesto připustili, že pověst o uložení Epopeje v podzemí Zemského archivu je pravdivá, znamenalo by to, že Epopej byla v roce 1943 přemístěna z bezpečného úkrytu v podzemních prostorách Zemského archivu jinam. K tomu by ale musel existovat nějaký pádný důvod, nicméně v zápisech zasedání městské rady žádný takový důvod není zmíněn!“²⁰*

Pravda o uložení Slovanské epopeje za druhé světové války je dnes víceméně už jasně dokázána, ale faktem zůstává, že díky úsilí několika lidí přežil cyklus Muchových obrazů válečná léta a okupaci a mohl být i po válce dokladem jeho mistrovského umění. Přesto se však ani po válce nedočkala Epopej důstojného vystavení, jaké si Mucha přál. Navíc po komunistickém převratu se Mucha jako autor stal politické vládě nepohodlným, takže pro restaurování a vystavení Epopeje rozhodně nebyly ty správné podmínky.

²⁰ Tamtéž.

3 POVÁLEČNÝ VÝVOJ

Po druhé světové válce se však znovu pro vystavení celého cyklu nevytvořily podmínky. Proti byla nejen už výše zmíněná nemožnost vystavit tak velký cyklus²¹, a to jak v Praze, tak v Muchových rodných Ivančicích, ale celá Slovanská epopej se nehodila ani tehdejšímu komunistickému režimu. I přes snahy některých nadšenců a přátel Muchovy rodiny se tak myšlenka na vystavení a obnovení celého cyklu, ať v Praze, nebo na Moravě, zdála neuskutečnitelná.

Nakonec, po různých peripetiích a jednáních, se jako jediným možným řešením patové situace ukázalo instalovat Slovanskou epopej v Moravském Krumlově, který leží nedaleko Ivančic. Původní záměr, vytvořit v Muchově rodné obci výstavní palác, kde by došlo k instalaci nejen celé Slovanské epopeje zapůjčené z Prahy, ale i dalšího Muchova dědictví, které obci plánovala věnovat Muchova rodina, se nakonec neuskutečnil. Ovšem schvalování instalace Epopeje na zámku muselo projít schvalovacím řízením státních orgánů, které s umístěním vyslovily souhlas až na konci ledna roku 1950.

Před instalací však musela být provedena restaurace obrazů, které vlivem uložení ve vlhkých prostorech a dlouhodobému namotání na dřevěné válce utrpěly škody. V květnu roku 1950 došlo ke schválení zapůjčení Slovanské epopeje městu Moravský Krumlov a brzy na to se celý cyklus převezl na Moravu. V zámku Moravský Krumlov však zdaleka nebyly vytvořeny příhodné podmínky pro vystavení tak rozsáhlého díla.²²

Zámek Moravský Krumlov se na počátku 50. let stal majetkem armády, a to instalování Epopeje v jeho prostorech ještě zkomplikovalo. Docházelo tak k různým jednáním a návrhům, kde a jak Slovanskou epopej umístit, ale žádný z nich se nedočkal realizace. Zatím obrazy dále chátraly a trpěly nesprávným uložením a dlouhodobým

²¹ „Problém skutečně spočíval, jak matka správně předvídala, v jejich nezvyklé velikosti. Celý cyklus nemohl být použit k výzdobě žádné budovy sloužící jinému účelu a na stavbu zvláštního pavilónu nemohla městská rada získat peníze bez dobrozdání odborníků.“ (MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 2. oprav. a dopl. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982. s. 442.)

²² PŘIKRYLOVÁ, Ludmila. *Historie cyklu Slovanská epopej*. Moravskokrumlovské noviny, 1993. č. 4. s. 6–7.

svinutím. Roku 1956 se některé části zámku dostaly z armádního vlastnictví zpět pod správu města Moravský Krumlov, a tím se vyhlídky na vystavení Epopeje opět zlepšily. Došlo k rekonstrukci některých prostor zámku, které postupně měnily majitele, až se roku 1962 stal celý majetkem města.²³

Nakonec všechna jednání vyústila ve zdárný konec a v letech 1962 a 1963 došlo k restauraci všech obrazů Slovanské epopeje,²⁴ kterou hradila Galerie města Prahy jako majitel cyklu. Hned v létě 1963 proběhla instalace obrazů v zámku Moravský Krumlov, která proběhla na náklady Městského národního výboru Moravský Krumlov.

4. srpna 1963 pak došlo k otevření výstavy konané v Rytířském sále zámku Moravský Krumlov, na které však bylo vystaveno jen devět obrazů z cyklu Slovanské epopeje. Dalších pět obrazů se zrestaurovalo až roku 1967, zbylých šest pak až o rok později.²⁵ Díky tomu došlo k vystavení kompletní Slovanské epopeje. Zámek Moravský Krumlov se tak stal domovem tohoto díla na dlouhá desetiletí. Postupně se zlepšovaly podmínky vystavení i propagace a organizace, ale přesto se stále častěji objevovaly hlasy proti zanechání Epopeje v prostorách moravskokrumlovského zámku.²⁶

Obrazy byly značně poškozeny, zejména působením vlhkosti, některé byly dokonce od bahna. Jen díky restaurátorským pracím se tak podařilo toto unikátní dílo zachránit. Chyby a nedostatky, které jsou expozici v Moravském Krumlově vytýkány, jsou nepopiratelné. Ale v kontextu doby a vzhledem k absolutně nedostačujícím a nevyhovujícím finančním podmínkám se podařila práce, která zachránila jedno z nejznámějších děl českého výtvarného umění.

²³ *Z historie města Moravský Krumlov* [online]. [cit 2013-01-26]. <<http://www.mkrumlov.cz/historie-mesta-moravsky-krumlov.html>>

²⁴ Na těchto pracích se podílela i Muchova dcera Jaroslava, která s otcem spolupracovala už na tvorbě obrazů a znala tak přesné složení barev a kompozic. (PŘIKRYLOVÁ, Ludmila. *Historie cyklu Slovanská epopej*. Moravskokrumlovské noviny, 1993. č. 4. s. 6–7.)

²⁵ Na těchto pracích už se finančně Galerie z hlavního města Prahy nepodílela.

²⁶ PŘIKRYLOVÁ, Ludmila. *Historie cyklu Slovanská epopej*. Moravskokrumlovské noviny, 1993. č. 4. s. 6–7.

4 SOUČASNÝ STAV

V současné době se Slovanská epopěj nachází v Praze. Tomuto stavu však předcházela spor, který na čas rozdělil snad celý český národ, který se dokonce přetřásl na politické úrovni a o kterém musel nakonec rozhodnout soud, protože ani jedna strana se nehodlala vzdát.

Zásluhy Moravského Krumlova na záchraně Slovanské epopěje jsou nepopíratelné, protože v době, kdy Praha nejevila o dílo prakticky žádný zájem, se na Moravě našla skupina lidí, která se zasadila o nákladné zrestaurování všech dvaceti obrazů, které se nacházely v havarijním stavu. Přesto je majitelem Slovanské epopěje město Praha, protože právě Praze a potažmo celému československému národu, Mucha své dílo věnoval. Praha tak má právo nakládat s cyklem obrazů podle svého uvážení.

První náznaky, že by se Epopěj měla opět vrátit do Prahy, se objevily už na počátku 90. let. Ovšem vzhledem k tomu, že nebyly k dispozici vhodné prostory pro expozici tak rozsáhlého projektu, jednalo se jen o nevýznamná vyjádření. Navíc ještě v roce 2007 došlo k podepsání další smlouvy mezi Prahou a Moravským Krumlovem o propůjčení Slovanské epopěje moravskému městu. Tato smlouva pak byla postupně prodlužována, až do 30. června 2010, kdy mělo dojít k přesunutí Epopěje do Prahy. Ale soud tento proces dočasně pozastavil, a to přímo na žádost Muchových potomků.²⁷

Už v roce 2001 Praha schválila záměr, podle kterého se měla Slovanská epopěj umístit na Výstavišti. Ovšem tento záměr se ještě dlouhou dobu neuskutečnil, protože Moravský Krumlov s přemístěním cyklu nesouhlasil a za něj se postavilo mnoho politických představitelů a kulturních znalců, ale i prostých občanů. Spor o umístění Slovanské epopěje prošel několika zvraty a do jeho průběhu zasahoval i Muchův vnuk John Mucha, který se stavěl na stranu Moravského Krumlova.²⁸ Stejně jako moravskokrumlovští představitelé operoval zejména tím, že Praha nedostála Muchovy podmínky pro vytvoření adekvátního prostoru pro vystavování celého cyklu Slovanské

²⁷ KOTKOVÁ, Květoslava. *Kronika Moravský Krumlov rok 2010* [online]. 2011 [cit 2013-01-25]. s. 16-17. Dostupné z: <<http://www.mkrumlov.cz/download/soubory/kronika2010.pdf>>

²⁸ Tamtéž, s. 13.

epopeje a také názorem, že Moravský Krumlov má na dílo právo zejména proto, že v druhé polovině 20. století zajistil jeho záchranu i přes nezáměr Prahy jako jeho majitele. Jak poznamenává autorka moravskokrumlovské kroniky: „*Muchova Slovanská epopej našla svůj druhý domov v Moravském Krumlově před šedesáti lety, kdy o ni obdarované město Praha nestálo. Kdo by také chtěl „ošklivé káčátko“, které nebylo po chuti vládnoucí klíče jak ideologicky, tak umělecky. Když se během posledního dvacetiletí z káčátka stala překrásná a všemi obdivovaná labuť, je najednou zájemců mnoho, a to dokonce i ze zahraničí. O Slovanstvu, Čěších a jejich osudech většina z nich jistě nemá ani ponětí!*“²⁹ I když tento názor může působit svým způsobem pateticky, právě toto si mnoho lidí o snaze vrácení Epopeje do Prahy myslelo.

Spory o přesun Slovanské epopeje z Moravského Krumlova do Prahy nakonec trvaly téměř dva roky a několikrát do nich musel zasáhnout soud. Nakonec se 9. května 2012 otevřela výstava všech obrazů Slovanské epopeje v tom pořadí, v jakém jejich prezentaci předpokládal sám Mucha a v místech, kde bylo dílo jako celek poprvé vystaveno v roce 1928 – ve Veletržním paláci.

Pražská výstava má trvat půl roku, ale prostory dvorany Veletržního paláce pronajaté od Národní galerie byly upraveny přímo pro Slovanskou epopej a jsou adekvátní jejímu významu. Moravský Krumlov, který na Slovanské epopeji postavil svůj cestovní ruch, se samozřejmě definitivnímu přestěhování cyklu brání. Ale zámek sám o sobě je momentálně v tak havarijním stavu, že zanechání Epopeje v Moravském Krumlově by mohlo znamenat její poškození. Navíc peníze na opravu zámeckých prostor Moravský Krumlov nemá.

I přesto, že Slovanská epopej dodnes vzbuzuje v kontextu Muchova celoživotního díla určité rozpaky, stejně jako v době svého vzniku patří mezi národní kulturní památky a má nezastupitelné místo v kontextu českého výtvarného umění. „*Vzdálenost mezi ním, Muchou a aktuálností uměleckého vývoje se stále zvětšovala. Jeho pozdní dílo bylo později posuzováno jako příklad uměleckého velikášství a nakonec mylně ztotožňováno s obsahovými nároky secese samé. Diskusí kolem Muchy*

²⁹ Tamtéž, s. 10.

se v roce 1909 vlastně uzavřela epocha, jejíž náplní bylo symbolické a dekorativní zhodnocování základního naturalismu.“³⁰

Přes názory uměleckých kritiků první republiky i současných patří Muchova Epopej mezi divácky nejděčnější díla českého výtvarného umění. Kritika Slovanské epopeje v době jejího vzniku byla způsobena zčásti i vypuknutím první světové války, které ve svém výsledku přinesla mimo jiné i vznik samostatného československého státu. Zatímco „v tom duchu klíčila a tvořila se i Slovanská epopej. Nebyla míněna jen jako osobní umělecký projev, ale jako součást aspirací národa a Slovanstva vůbec. Bylo to angažované umění v celé své prostotě, o kterém teprve dnes víme, jak opatrně je třeba s ním zacházet.“³¹ Po válce už nebylo potřeba významně dodávat sebevědomí národu, který dosáhl nejen samoučení a osvobození ze závislosti na Habsburské říši, takže Slovanská epopej víceméně ztratila část svého opodstatnění.

Přesto spor, který umístění Slovanské epopeje a jejího přestěhování z Moravského Krumlova do Prahy předcházela, svědčí o tom, že Slovanská epopej má dnes své nezastupitelné místo v historii českého výtvarného umění. Je ovšem pravda, že nelze Slovanskou epopej považovat za dílo secesního charakteru. Proto možná dnes i v minulosti způsobuje hodnocení cyklu takové problémy. Stejně jako existují kritické reakce, má Slovanská epopej své příznivce a milovníky. „*Takové rozdíly v nazírání mohou pramenit pouze z faktu, že Slovanská epopej není uzavřenou minulostí, ale dílem, které stále nutí zaujímat stanovisko nejen k němu, ale ke skutečnosti kolem sebe vůbec. Nutí kritiky vyslovit své názory i mimo oblast malířství, zatímco na diváka-laika působí čistě citově...*“³²

Muchova Epopej je dnes kulturní památkou, která přes výhrady soudobých kritiků a uměleckých kruhů působí na lidi jako veliké lákadlo a místo, kde je vystavena, přináší věhlas a samozřejmě mnohé finanční příjmy. Přesto historiky umění dodnes nejvíce zajímá, jak zařadit a zakomponovat Slovanskou epopej do kontextu Muchova díla, které je pokládáno za základní kámen secesního umění. Mucha sám však Slovanskou epopej považoval za dílo, které mělo být vrcholem veškerého jeho

³⁰ WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 257 a 259.

³¹ MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 2. oprav. a dopl. vyd. Praha: Mladá fronta, 1982. s. 401.

³² Tamtéž, s. 426.

uměleckého snažení a mělo vyjádřit jeho lásku a obdiv k vlastnímu národu. Ohlas, zejména ten negativní, způsobil Muchovy trpké zklamání. „Každý se snaží dát své existenci nějaký smysl. Přijímá snadněji smrt pro ideál než na rakovinu. K tomu potřebuje něco důležitějšího, vyššího než je sám. Muchova láska, jeho vlast se ukázala být stejně nespolehlivou, jako předtím vysněná žena, pozdvihující láskou člověka k nebesům. Ve vysokém věku se jeho vlastní stalo společenstvo lidí, lidstvo. To ale neznámá, že ona živočišná pravda, které věnoval život, přestala pro druhé platit. Vyznávat nezištně, se vši lidskostí něco tak základního, jako je vztah k vlastnímu názoru, nemůže nikdy přijít pozdě. Může být jen chvíli nmoderní, jako dlouhé nebo krátké sukně.“³³

³³ Tamtéž, s. 428-429.

5 ROZBOR EPOPEJE

Před samotným rozбором Muchova díla je zcela nutno definovat základní terminologii, již budeme aplikovat v rámci této práce. Z tématu práce vyvěrají dva důležité pojmy: *symbol a mýtus*. Poslední z těchto dvou termínů definujeme podle R. Bartha: „Mýtus je určitá promluva; je systémem komunikace, sdělením“.³⁴ Přičemž se nejedná o jakoukoliv promluvu a sdělení, mýtus má určitá omezení (historická a jiná), jež podrobně budou popsány později.

Než přistoupíme k definici *symbolu*, je zapotřebí určit, co je znak? Tento ústřední pro sémiotiku termín chápeme jako „něco, co zastupuje něco jiného“³⁵, jakousi jednotku, která má nejednotnou povahu (např. F. de Saussurovo binární pojetí jazykového znaku, anebo C. S. Peircova znaková trichotomie), je nositelem významu. V práci se řídíme Peircova pojetím znaku (neboli representamenu, vehikulu): „*Znak, neboli representamen, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska (základ znaku) a v nějaké úloze*“³⁶. V této souvislosti je potřeba uvést další pojmy, které budeme potřebovat při popisu znaků: objekt, interpretans. Objektem znaku nazýváme to, co samotný znak zastupuje. Vycházíme z předpokladu, že jeden znak může zastupovat větší škálu objektů, proto se při analýze budeme zmiňovat jen o objektech relevantních pro pochopení celkového díla. Interpretans je idea, již znak vyvolává v interpretově mysli, když se na něj obrací. Tato trojí podstata (znak/representamen/vehikulum – object – interpretans) tvoří znak, jež se zakládá na tzv. principu Třetíosti („tříargumentový predikát je znakem“³⁷) podle C. S. Peirce.

Slovo „symbol“ pochází z řečtiny, v níž původně znamenal „spolu házet, spojovat se“. Tento termín se nezačal používat jen v moderní sémiotice, úvahy o symbolech nacházíme ještě v Platónových spisech. Přesto v současné době se na tento jev začalo nahlížet do jisté míry jinak, což zřejmě souvisí s rozvojem sémiotiky, v jejímž rámci se symbol dostal do souvislosti se znakovými systémy a začal být považován za druh znaků (u C. S. Peirce). Jakožto znak vykonává symbol důležité

³⁴ BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2004. s. 107.

³⁵ PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 8.

³⁶ PEIRCE, Charles, Sanders. *Grammatica Speculativa*. In: PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 37.

³⁷ PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 8.

sémiotické aktivity: vyjadřování, vypovídání, označování, značení, zastupování a reprezentování.³⁸ V své práci se bude autorka přidržovat definice Peircovy, který popisuje symboly jako „*znaky vztahující se k objektu, který denotují díky zákonu - obvykle asociací obecných idejí - který působí tak, že symbol je nutně inerpretován jakožto symbol vztahující se k objektu. Je tedy sám obecným typem nebo zákonem*“.³⁹ „*Je-li znak symbolem, můžeme si představit, že symbol ztělesňuje ratio objektu (tj. to, co znak zastupuje), které z objektu vyzařovalo*“.⁴⁰

Tedy bychom se měli podrobněji zastavit u Peircovy klasifikace znaků a pokusit se na jejím základě vyhledat znaky v Muchově Slovanské epeji.

5.1 Znaky v epeji použité (podle Peirce)

Významný americký filosof a logik, jeden ze zakladatelů moderní sémiotiky (nauky o znacích) C. S. Peirce, přišel s novým pojetím znaku, o něhož se opírají i současní sémiotici. Nezkoumal znak jakožto jazykový prvek, jak to dělal švýcarský jazykovědec Ferdinand de Saussure. Jeho chápání sémiotiky bylo pragmaticky orientováno. Narozdíl od Saussurova bilaterálního chápání znaku (označující a označované) Peirce vytvořil poměrně rozmanitou klasifikaci znaků na základě jejich triadického dělení.

Celá Peircova filozofická koncepce se bazíruje na principu Prvosti (firstness), Druhosti (secondness) a Třetosti (thirdness). Jsou to kategorie, „*kteřé po řadě odpovídají idejí, či kvalitě sama o sobě (chápané jako možnost), existenci... a konečně svět obecných pojmů řízených nějakým zákonem, pravidelností*“⁴¹. Prvost podle Peirce je působením sama o sobě, které je nezávislé na bytí něčeho jiného a které není časově a prostorově limitováno. Tak například, prvostí je pocit a svoboda. „*Pocit není jev, který, když nastane, odejde do minulosti, protože v takovém případě by bylo něco, nějaký čas, z něhož odešel do minulosti. Pocit je stav, který ve svém celku trvá*“.⁴²

³⁸ DOUBRAVOVÁ, Ludmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. 2.vyd. Praha: Portál, 2008. s. 16.

³⁹ PEIRCE, Charles, Sanders. *Grammatica Speculativa*. In: PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 44.

⁴⁰ Tamtéž, s. 39.

⁴¹ PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 11.

⁴² Tamtéž, s. 11-12.

Druhost se vždy vyskytuje ve spolupůsobení dvou neoddělitelných od sebe objektů (dyadická kategorie). Kupříkladu „minulé v jevu působí na budoucí, protože to, co bylo v minulosti, je spjato s budoucností jevu“.⁴³ Může se tato kategorie projevovat v opozicích různého druhu, například, akce – reakce, příznakovost – bezpříznakovost, příčina – následek atd.

Je nutno podotknout, že ani Prvost, ani Druhost nejsou znaky. Jak bylo výše zmíněno, znak se zakládá na principu Třetosti (viz schéma Peircovo pojetí semiózy), nejpodstatnější ze tří kategorií je produktem Třetosti. Je to takový jev, „v němž ke třetímu nutně patří druhé a k druhému první, je to tedy triáda“⁴⁴. Velmi vzorný příklad rozdílu mezi Druhostí a Třetostí uvádí ve svém článku *Kdy se cosi stane znkem?* Jan Slavík: „Jestliže člověk zamrká, protože byl překvapen náhlým závanem větru nebo zábleskem světla, jedná se o bezprostřední reakci na podnět, která patří k Druhosti. Pokud však mrkne, aby vědomě naznačil partnerovi nějaký svůj spiklenecký záměr, používá mrknutí jako pravý znak, tj. projev Třetosti“.⁴⁵

Zajímavé je to, že nelze podle Pierce rozdělit triády (resp. znaky) na jednotlivé dyadické struktury (například A – B – C na A – B, B – C a A – C), které by ve svém celku odpovídaly celistvému významu původní triády: „Tento triadický vztah je pravý (genuine), tj. jeho tři členy jsou jím spolu vázány způsobem, který nepředstavuje žádný komplex dyadických vztahů“.⁴⁶ Tedy nelze Peircovu teorii redukovat na Saussurovy názory, že znak je jednotkou o dvou stránkách.

Pro nás bude důležité i Peircovo dělení triadických vztahů, jelikož se později pokusíme vyčlenit v díle A. Muchy základní koreláty triadického vztahu provádění (íkon, index a zejména symbol). C. S. Peirce dělí triadické vztahy na 3 skupiny:

- triadické vztahy srovnávání (comparison);
- triadické vztahy provádění (performance);
- triadické vztahy myšlení (thought).

⁴³ Tamtéž, s. 12.

⁴⁴ Tamtéž, s. 12.

⁴⁵ SLAVÍK, Jan. *Kdy se cosi stane znkem?* 2005 [online]. [cit 2013-02-25]. Dostupné z: <<http://casopis.eduart.cz/articles.asp?idk=84&ida=75>>

⁴⁶ PEIRCE, Charles, Sanders. *Grammatica Speculativa*. In: PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 57.

V rámci každého z těchto vztahů se rozlišují 3 koreláty, jež oproti sobě mají různou povahu. První korelát je co do své povahy nejjednodušší, poněvadž je „*pouhou možností, jestliže alespoň jeden z korelátů má tuto povahu, a není zákonem, dokud všechny tři nemají tuto povahu*“⁴⁷. Třetí korelát má nejsložitější povahu, jelikož je „*zákonem, jestliže alespoň jeden z korelátů je zákonem, a není pouhou možností, pokud všechny tři nemají tuto povahu*“⁴⁸. Pro druhý korelát platí zásada, že „*jsou-li kterékoli dva koreláty stejné povahy, tj. jsou-li buď pouhými možnostmi, nebo skutečnými existencemi, nebo zákony, pak druhý korelát má tutéž povahu, kdežto, mají-li všechny tři vzájemně odlišnou povahu, pak druhý korelát je skutečnou existencí*“⁴⁹. Pokud bychom aplikovali tyto rysy korelátů na součásti znaku jakožto nositele kategorie Třetosti, mohli bychom definovat reprezentamenem jakou první korelát, objekt – druhý korelát, interpretans – třetí korelát.

V první trichotomii znaků (triadické vztahy srovnávání) se rozlišují:

1. Qualisignum, tj. vlastnost, jež je znakem pouze pokud je ztělesněna;
2. Sinsignum, nebo existující věc či skutečná událost;
3. Legisignum, resp. zákon (soubor pravidel), jenž je stanoven lidmi. Legisigna vždy značí prostřednictvím jednotlivých aplikací či replik.

Do druhé trichotomie (triadické vztahy provádění) patří:

1. ikón - je znakem, jež denotuje objekt svými vlastními rysy, které objekt připomínají;⁵⁰
2. indexem se nazývá znak, jenž je s objektem v kauzálním vztahu (příčina a následek);
3. symbol (jak bylo již uvedeno) je znak, který je spojen s určitým objektem na základě dohody, konvence.

⁴⁷ Tamtéž, s. 41.

⁴⁸ Tamtéž, s. 41.

⁴⁹ Tamtéž, s. 41.

⁵⁰ Podle Ch. W. Morrise je ikónem „každý znak, který se něčím podobá tomu, co označuje. Ikoničnost je tedy věcí stupně. Může být zřejmě stejně vlastností auditivních jako vizuálních znaků“. In: PROCHÁZKA, Miroslav. *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*. Praha: Ústav pro čes. lit. ČSAV, 1969. s. 26.

Triadické vztahy myšlení zahrnují:

1. réma, jež je znakem kvalitativní možnosti pro své interpretans. Je to znak, který „reprezentuje svůj objekt pouze v jeho rysech“⁵¹;
2. dicentní signum je znak, který reprezentuje svůj objekt „s přihlednutím ke skutečné existenci“⁵²;
3. argument, jenž „reprezentuje svým charakterem svůj objekt jakožto znak“⁵³.

Při analýze uměleckého díla se často obrací na druhou trichotomii. V této práci se autorka pokusí o sémiotickou a diskursivní analýzu jednotlivých obrazů právě z hlediska ikonických, indexických a symbolických znaků. „Symbol může být vykládán popisem jakožto jsoucno mezi jinými jsoucný, či může být popsán co do svého ukazování (fenomenalizace)“.⁵⁴ Analýza bude tedy spočívat v určení relevantního objektu, případně interpretantu toho či jiného znaku (ikónu, indexu, ale především symbolu). Základem hledaných symbolů by bylo hledisko obecněslovanské, resp. význam toho či jiného znaku pro Slovanstvo, a hledisko důležitosti znaku pro jednotlivé slovanské národy. Uznáváme však, že je to hledisko do jisté míry umělé, poněvadž nesmíme vnímat dějiny jednotlivých slovanských států jako uzavřené a nemající vliv na ostatní země. Nicméně se tento přístup zdá systematický a ukázkový. Roztřídíme tedy obrazy na základě jejich obsahu, přesněji řečeno, podle toho, jestli zobrazují osudy celého slovanského národa nebo jeho jednotlivé subnárodní celky (osudy Rusů, Bulharů atd.). Myslíme si, že toto pomůže přesněji vyčlenit společné symboly pro celé Slovanstvo, jež uspořádal Alfons Mucha ve svém cyklu Slovanští epopej, a umožní prověřit, zda se projevují i v rámci pláten zobrazujících události z existence jednotlivých slovanských národů.

1. Slované v pravlasti (Mezi turanskou knutou a gótským mečem)

Jak je známo, na tomto obraze se A. Mucha pokusil zobrazit „podstatu a základní charakter“ Slovanů. Na obraze je vidět tři plány. Vepředu sedí muž a žena

⁵¹ PEIRCE, Charles, Sanders. *Grammatica Speculativa*. In: PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1997. s. 45.

⁵² Tamtéž, s. 45.

⁵³ Tamtéž, s. 45.

⁵⁴ HOGENOVÁ, Anna. *Jan Hus - pravda - fenomenologie*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2010. s. 167.

v bílém oblečení s hrůzou, která se odráží na jejich obličejích. Toto spojení mužského a ženského prvku, maskulinní a feminní energie, jakožto znak či označující, odkazuje na prvopočátek, prapůvod, prazáklad (objekt znaku), jenž chtěl Mucha zobrazit v tomto díle. Důkazem toho je výrok samotného malíře, který je obsažen v dopise adresovaném svému synovi Jiřímu Muchovi o tom, že na plátně jsou „Adam a Eva Slovanstva“⁵⁵. Mýtus (ne v Barthově pojetí) o prvním muži a ženě je celosvětově univerzální a vytváří základ mnoha světových náboženství. Muže a ženu lze považovat za symbol rodiny, plodnosti, harmonie. Harmonii mezi mužem a ženou symbolizuje i společná barva jejich oděvu – bílá. Bílá barva je pro Slované (a to je důležité) symbolem čistoty, dokonalosti a nevinnosti, míru. Žena v bílém může někdy symbolizovat narození (na dalších obrazech se také setkáme s postavami matky a jejího dítěte), což také souvisí s prvkem prvopočátečnosti, jež je přítomná v sémantickém poli samotného názvu daného plátna. Srp, který muž drží v rukou, je symbolem zemědělství a tedy velmi těsného vztahu mezi Slováky a půdou, kteří ji uctívali v rámci kultu předků, rostlinného kultu.

Pár lidí v bílém jakožto symbol se nacházejí v protikladu s tmavými postavami, jež zaujímají pozadí plátna. Jsou to kočovné kmeny, o čemž napovídá jejich oděv, zbraně a koně, na kterých jezdí. Usuzujeme, že jsou to kočovníci na základě ikonického, základě vnejškové podobnosti. Kočovné kmeny (Turanci, Chazaři, Pečeněgové a jiné) válčili se svými slovanskými sousedy téměř neustále již od dob před příchodem starých ruských knížat, v čemž zase lze spatřit symbol dávnosti, počátečního období Slovanů. Tak, dochází k protikladu mezi nevinností a ničivou energií.

Je nutno si však povšimnout, že se A. Mucha nesnaží ve svých obrazech dodržet chronologický sled událostí a historickou přesnost. Z názvu plátna přece vyplývá, že jde o turanské kmeny ze střední Asie a kmeny gótské, i když tyto hranice (turanská knuta a gótský meč) nejsou z historického pohledu správné. Toto je dobře vidět i na dalších obrazech z cyklu (například Zavedení slovanské liturgie atd.), kde se vedle postav z pohanského období nachází vyznavači křesťanské víry, mezi významnými postavami z dějin stojí osobnosti, jež přispěly k vývoji země málo a jsou v současném kurzu školních dějin téměř zapomenuty (např. z ruského knížetstva Igor a Olga, Boris a Gleb).

⁵⁵ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopěj*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 81.

Časoprostor historický, jehož je zcela nutno odlišovat od časoprostoru v Slovanské epeji, nehrál pro malíře významnou roli. „Mucha sice pilně studoval dostupné prameny a reálie, ale sloužily mu pouze jako základ, od něhož se odvíjela jeho vlastní představivost“.⁵⁶ Tak kupříkladu, A. Muchovi nejde o přesné zobrazení kočovných kmenů, které sídlily u hranic slovanské pravlasti (nemluvě o tom, že otázka pravlasti Slovanů je doposud jednou ze sporných v historiografii), soustřeďuje se nikoliv na detaily, ale na fakt v jeho obecné podobě (Slované jako národ válčící). „První obraz Slovanské epeje jasně ukazuje, že Mucha nemířil k doslovné historické ilustraci, ale k cyklu nesoucím jiné významy“.⁵⁷

Jedním z takových významů je slovanská jednota, Slovanstvo. Tento význam, jakožto označované či objekt, se realizuje v dalším velice podstatném symbolu, který lze spatřit i na jiných obrazech Slovanské epeje (Slavnost Svantovítova na Rujaně; Apotheosa z dějin Slovanstva) – v pohanském knězovi či žrecovi. Je zobrazen v pravé části plátna spolu s bojovníkem, který mu podpírá pravou paži, a dívkou v bílých šatech z druhé strany, jež podpírá knězovi levou paži. Pro pochopení celkového významu tohoto trojvrstevného symbolu je nutno se zvláště podívat na jeho jednotlivé součásti. Jak již bylo řečeno, žrec symbolizuje pohanství (objekt), původní a velmi silnou náboženskou tradici, jež měla společný základ pro celé Slovanstvo. Tedy lze říci, že žrec je symbolem Slovanstva jako takového (interpretans). Na jedné straně máme ozbrojeného muže, bojovníka, který symbolizuje válku a fyzickou sílu. Na druhé straně je mladá dívka v bílém oděvu (barva se nám opakuje), která nejspíš symbolizuje čistotu, mírumilovnost. Lze tyto dvě postavy ve spojení s hlavní postavou pohanského kněze totiž vnímat jako dva hlavní rysy společné pro všechny slovanské národy – Slovanstvo jako národ mírumilovný, ale zároveň odvážný a silný. Síla a moc slovanství je navíc zdůrazněna symbolem meče, který visí na knězovi.

Je tedy možné shrnout, že jen na prvním obraze jsme našli min. 5 symbolů (muž a žena, bílá barva, pohanský kněz, bojovník, srp), jež Mucha zařadil do svého díla a jež reprezentují jeho představu o hlavních rysech Slovanstva jakožto národa. Také se zde podařilo najít znak ikonické povahy, jimiž jsou nepřátelé na pozadí plátna. Co se týče

⁵⁶ Tamtéž, s. 89.

⁵⁷ Tamtéž, s. 83.

indexů, za indexický by se na obrazu Slované v pravlasti mohl považovat oheň jako symbol požáru a destrukce, jež způsobili slovanskému lidu nepřátelské kočovné kmeny.

2. Slavnost Svantovítova na Rujaně (Když bozi válčí – spása v umění)

Jedním z hlavních znaků na tomto obraze je ostrov Rujana a jeho symbolika. „Rujana byla baštou slovanského pohanství a dlouho odvolávala kristianizaci“.⁵⁸ Zase narážíme na pohanství jako na sjednocující motiv pro všechny Slovary. Zajímavé je to, že z hlediska historického a geografického ostrov Rujana hrál důležitou roli jen pro Slovary polabské. S tímto souvisí i kult boha Svantovíta, jenž zdaleka nebylo hlavním božstvem v slovanském panteonu. „Svantovít byl dárcem úrody zemské. Je to přední jeho vlastnost jako slunceboha. Proto držela socha v ruce roh s nápojem, souhlasný s rohem hojnosti...“⁵⁹ Byl to také ochránce ohně, bůh válečný. Zobrazoval se většinou jako čtyřhlavé božstvo, jež se rozhlíží po všech světových stranách. Postava v horní části plátna ikonicky odkazuje na boha Svantovíta, jež byl uctíván polabskými Slovary.

Pro pochopení nejdůležitějších symbolů na tomto obraze uvedeme popis slavnosti zobrazené na plátně: „Na obraze je znázorněn kněz, přicházející s knížetem a s bohatýry z božnice od ceremoniálních bohoslužeb, aby byl přítomen radovánkám lidu. Svantovítovi zasvěcený býk (symbol síly, plodnosti) jest mládeži uctíván, potom poražen a rozdělen k hodování mezi přítomné. Lid snáší dary do kádí, hosté hodují pod stany a plachtami. Mládež baví se tancem kolem májí. Rodiny zasednou na širém prostranství, pekou jehňata, krávy, jichž hlavy upevňují na tyčích v obět' bohům. Slunce zapadá, jen křídové útesy skal a veliký dub září v jeho žlutém světle. Nastává zelenomodrý soumrak, jen žář ohňů a světla v přístavu na lodicích hostí jej poněkud ruší... Zatím, co na obraze převládá bezstarostná radost, v části symbolické znázorněna budoucnost. Germánský bůh války Thor uprostřed svých posvátných vlků zastíní oblohu – a nastává pohroma všemu Slovanstvu“.⁶⁰ Vidíme, že se nám opakují buď celé symboly (kněz, bohatýr či voják), nebo objekt, na který symbol odkazuje (plodnost a síla v podobě symbolu býka ve srovnání s dvojicí muže a ženy na obraze Slované

⁵⁸ Tamtéž, s. 89.

⁵⁹ RŮŽIČKA, Josef. *Slovanská mythologie*. 2. vyd. Praha, 1925. s. 130.

⁶⁰ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopěj*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 89-90.

v pravlasti). Na druhém plátně cyklu Slovánská epopej se objevuje 1. rostlinný symbol – dub symbolizující sílu a moudrost, posvátný strom.⁶¹ V kultuře Slovanů byl tento strom považován za strom hierarchicky nejvyššího božstva – Peruna.

Zajímavostí ve „světě“ Slovanů je přítomnost bytosti z úplně jiné kultury – boha hromu, deště a války (jsou tady určité paralely s funkční náplní slovanského boha Peruna) Thora. Co by moho být objektem tohoto znaku? Naším předpokladem je podobnost a stejný záměr tohoto symbolu a symbolu nepřátelského vojska zobrazeného na prvním plátně zkoumaného cyklu. Je to jakýsi cizí element (jiného původu než na 1. obraze), jenž proniká do harmonie slovanského bytí. Odpověď nacházíme v časopise Zlatá Praha.⁶² Jde o střet mezi Slovy a Germány, k němuž došlo ve 12. století, když došlo k porážce slovanského vojska a v tomto důsledku museli Slované opustit ostrov a přestěhovat se jinam. Je tedy předpoklad, že k tomu nahrazení a potlačování odkazuje i malá soška bůžka v rukou řezbáře. V tomto ohledu lze na základě indexů, resp. výrazů tváří zobrazených postav (hlavně postavy matky s dítětem) vyvodit, že jde o nebezpečí, nepřátele, kteří zasahují do života Slovanů. Symbol matky s dítětem, jehož objektem je nevinnost, oběť a do jisté míry svatost, se opakuje i v některých dalších obrazech Slovánské epopeje (např. Zrušení nevolnictví na Rusi). „Muchovo zjednodušené pojetí mírumilovných Slovanů stálo v protikladu k přežívající představě o bojovném charakteru Germánů...“⁶³

Všimněme si, že postavy božského původu se pohybují na plátně v modravém odstínu. Modrá je barva spojená s duchovním životem, čistotou, duší, vyššími pocity. Toto tvrzení se uplatňuje i na dalším obraze.

3. Zavedení Slovánské liturgie na Velké Moravě (863–880) - (Chvalte boha rodným jazykem)

V období, jež je reprezentováno na tomto obraze, byl slovanský jazyk skutečně rodným a společným pro všechny Slovy (období klasické praslovánštiny). Je pro celé Slovanstvo důležitá i samotná událost – vytvoření cyrilických biblických textů na základě překladu ze starších jazyků.

⁶¹ COLIN, Didier. *Slovník symbolů, mýtů a legend*. 1. sv. Praha: Nakladatelství Deus, 2009. s. 100.

⁶² BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovánská epopej*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 90.

⁶³ Tamtéž, s. 42.

Nahoře v lodici sedí bratři mučedníci Boris a Gleb (pravoslavní svatí), jež jsou patrony námořnictví. Vpravo od nich vidíme bulharského knížete Borise spolu s jeho ženou. Vedle nich stojí ruský kníže Igor spolu se svou manželkou Olgou, která byla první kněžnou na Rusi, jež se nechala konvertovat z pohanské víry do pravoslaví. Zajímavá je skutečnost, že zatímco Olga byla křesťankou, její manžel vyznával pohanství. Předpokládáme, že si tento fakt A. Mucha uvědomoval, poněvadž, jakmile se podíváme na oděv a způsob zobrazení těchto postav, uvidíme, že oděv knížete Igora není oděvem věřícího křesťana. Tedy jeho postava nesymbolizuje, jako i další křesťanské postavy, pokoru, svatost a duchovní dokonalost. Je vyzbrojen mečem a štítem, má na sobě brnění, což svědčí o objektu spojeném s válečnou silou, odvahou, resp. označované je v případě Igora jakožto symbolu zcela odlišné od ostatních postav.

U postav Olgy a Borise si lze všimnout ještě jednoho symbolu – nad jejich hlavami se nachází kruh, což ovšem může být čistým Muchovým napodobením stylu pravoslavných ikon. Nicméně kruh drží v ruce ještě jedna postava, mladík se zvednutou pěstí. Tady už lze stěží definovat kruh jako atribut svatosti. Musíme se však podívat do hloubky. Kruh byl od dáвна symbolem dokonalosti, absolutna a jednoty. Kruh symbolizoval Slunce. Kruh je ve Slovanské epopeji opakujícím se symbolem (stejně jako modrá barva, postava matky s dítětem, žrec, bojovník). Nalezneme tento symbol např. v Carovi Simeonovi Bulharském, Mont Athosu, Přísaze Omladiny pod slovanskou lípou. A. Mucha aplikuje tento symbol pro zdůraznění slovanské jednoty, neoddělitelnosti. V Muchově pojetí zednářské symboliky odkazoval kruh k lásce, jež objímá celou planetu.⁶⁴

V této části práce bude kladen důraz na další označované či objekty znaku, jež se projevují teprve na tomto plátně a v samotném jeho názvu. Zobrazená událost se vztahuje k vynálezu písma, psaného slova. Na základě tohoto plátna a některých dalších (Car Simeon Bulharský; Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou; Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské; Mont Athos) smíme předpokládat, že malíř chápal a definoval Slovanstvo jakožto národ ovládající slovo. Stojí za krátkou zmínku, že původ názvu celého národa - Slované, je vědě doposud neznám, existují pouze různé teorie, jedna z nich uvažuje o tom, že název mohl vzniknout jako protiklad k národům „němým“ (resp. Němcům), tj. mluvících nesrozumitelně, jiným jazykem. Slovo se může

⁶⁴ Tamtéž, s. 59.

projevovat v symbolech knih, rukopisů, v symbolických postavách kazatelů (slovo v podobě mluvené). Na příkladě knih a kazatelů lze přesně ukázat triadickou podstatu znaku či symbolu, poněvadž se v knize či kazateli jakožto symbolech projevuje označovaný prvek „slovo“, zatímco „slovo“ odkazuje k ideji slovanské jednoty a bratrství, na něž nahlížíme jako na interpretanty.

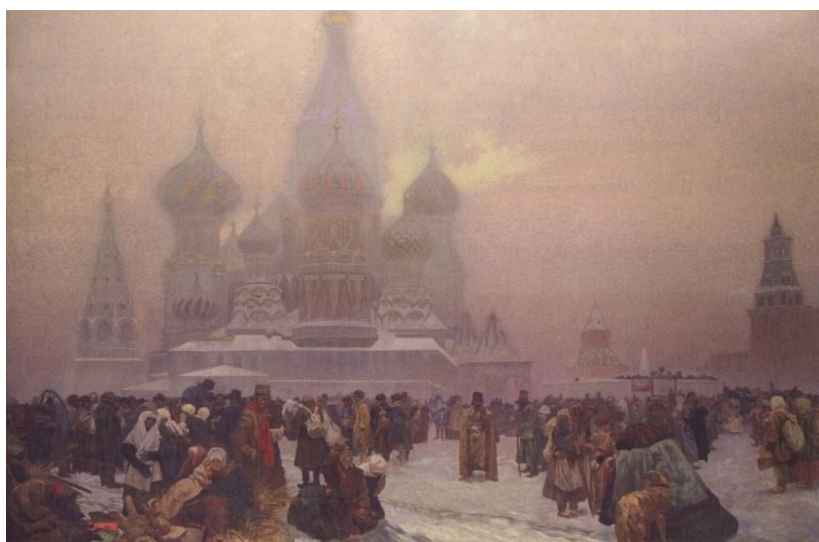
V Zavedení Slovanské liturgie opět narážíme na natiskovatele jakožto objekt symbolu reprezentovaného postavami válečníků, kteří přišli pokřesťanštit Velkou Moravu.

Plátno Apotheosa z dějin Slovanstva (Čtyři období ve čtyřech barvách) ponecháme na závěr jako dílo, které ukončuje celý cyklus a zobecňuje určité prvky a symboly.

4. Zrušení nevolnictví na Rusi (Svobodná práce – osnova národů) a Mont Athos (Svatá Hora) - (Vatikán pravoslavných)

Dostáváme se k prvnímu jednotlivému slovanskému národu, jenž je zastoupen v Slovanské epopeji – Rusové. Pokusíme se vyhledat symboly nikoliv Ruska jakožto země, ale ruského národa na příkladě 2 obrazů – Zrušení nevolnictví na Rusi a Mont Athos.

Obrázek 1: Zrušení nevolnictví na Rusi



Zdroj: *Slovanská epopej: Zrušení nevolnictví na Rusi* [online]. 1999 [cit. 2013-03-10]. Dostupné z: http://www.slovanskaepopej.cz/files/image/epopej/big/Zruseni_nevolnictvi_na_rusi.jpg

Jak uvádí autoři velké a velmi cenné práce věnované Muchově Slovanské epopeji, L. Bydžovská a K. Srp, „Rusko bylo (v cyklu) zastoupeno jednak zrušením nevolnictví, tedy osvobozením práce, jednak pravoslavnou vírou, jež Muchu uchvátila“.⁶⁵

Ústředním elementem prvního obrazu je chrám Vasila Blaženého na Rudém náměstí v Moskvě. Chrám jakožto symbol pravoslaví není vidět jasně, je jakoby ponořen do mlhy. Tato „skromnost“, „nepřímot“, „sakrálnost“ odpovídají interpretantu chrámu jakožto znaku symbolické povahy. Pravoslaví a křesťanství celkově vyvolávají ideje umírněnosti, pokory, duševního klidu, čistoty, neposkvrněnosti a svatosti. Narozdíl od takové skrytosti sakrálního prostoru se na obraze Mont Athos dostáváme dovnitř svatyně. Svatost je realizována prostřednictvím symbolů andělů. Tady narážíme na velmi neobvyklý případ, kdy symbolický objekt či označované není schováno za symbolem, ale naopak je zřetelně vyjádřeno na samotném plátně v podobě slov (víra, čistota), jež jsou vepsány do kruhů v rukou dvou andělů, kteří stojí vedle obrazu Bohorodičky. Na plátně jsou i znaky ikonické povahy, jimiž jsou dva poutníci. „Jeden z poutníků, vroucně spínající ruce, se podobá Kristu, další, držící ikonu Panny Marie, propuštěnému burlakovi.“⁶⁶ Ikonickým je i obraz Bohorodičky s malým Ježíšem uprostřed.

Na příkladě obou obrazů lze definovat opakující se pro Slovanskou epopej symboly, jimiž jsou stařec a mladík (Mont Athos), kteří symbolizují nekonečný koloběh života a smrti a zároveň nesmrtnost, předávání poznání (stejně tak jako v Bratrské škole v Ivančicích) a matka s dítětem (Zrušení nevolnictví na Rusi). Na obraze se zdůrazňuje „citová mateřská vazba, ochrana a ženská, intuice, srovnatelná se stejným motivem ve Slavnosti Svantovitově na Rujaně“⁶⁷.

Celá událost zobrazená na plátně Zrušení nevolnictví na Rusi se vztahuje k označení svobody. Není to však zásah do svobody, její potlačení, jak jsme mohli vidět na prvních třech obrazech. Je to naopak vytoužené získání svobody, které však není odraženo prostřednictvím barev, resp. bílé barvy, jak je např. na Slavnosti Svantovitově

⁶⁵ Tamtéž, s. 44.

⁶⁶ Tamtéž, s. 196.

⁶⁷ Tamtéž, s. 215-216.

na Rujaně. Jedná se spíše o pomalé „rozptýlení kouře či mlhy“, v níž žili ruští rolníci jakožto nevolníci téměř dvě století.

Měli bychom se trochu zmínit i o historickém významu Mont Athosu pro Slovaný. V průběhu několika staletí bylo toto město jakýmsi centrem vzdělanosti a gramotnosti, učilo se tam psát, číst a překládat. V tomto ohledu zase narážíme na objekt „slovo“, jež je spojeno nejen s celkovým symbolem Mont Athosu, ale i s jednotlivými prvky na tomto obraze (písmena, slova na sviticích).

Základními barvami pro Mont Athos jsou žlutá, modrá a červená (mimořádně, se tytéž barvy opakují na posledním obraze Slovanšské epeje - Apotheosa z dějin Slovanstva). Těmito barvami je obklopen malý Ježíš pod obrazem Bohorodičky. Objektovou podstatu modré barvy jsme již definovali, ale zastavme se u dvou ostatních barev. Je to barva Slunce, jež symbolizuje pravdu a radost („tato barva... byla našimi předky považována za symbol pravdy, autentičnosti a za sluneční barvu“⁶⁹). Červená, stejně jako modrá a žlutá, je spojena s čistotou, je také barvou posvátnou, je také symbolem krve a tedy života. („Je to barva života, ohně a krve. Symbolizuje tedy světlo života, které prosvětluje a ozařuje, a energií života... Ve vztahu s krví je také posvátnou a tajnou barvou. Posvátnou proto, že lidé v dávných dobách v ní viděli podstatu duše a života. Ten, kdo ztratí krev, ztratí i život a duši. A tajná proto, že krev kolující v žilách a tepnách je neviditelná. Červená je symbolem života a životní energie, ale také smrti, nejvyšší oběti a očištění s tajemným podtextem.“⁷¹) Najdeme na tomto obraze i symboly kruhu (nad hlavami andělů), knih, jež jsme vysvětlili výše.

5. Bratrská škola v Ivančicích (Kolébka Bible kralické)

Důležitý okamžik české historie, spojený s vydáním Bible kralické, kterou přeložili členové bratrské školy v Ivančicích, je spojen s oslavou psaného slova. Representameny „slova“ vidíme po celém obraze, v postavách mladých mužů, kteří nesou vytištěné svazky, v tiskařském lisu, „nástroje dalšího poznání a zprostředkovatele intelektuálního pokroku“⁷³ atd. Postavy starce a mladíka symbolizují šíření vzdělanosti a předání poznatků (jak jsme to viděli u předchozího obrazu). Ovoce, které nese mladík

⁶⁹ COLIN, Didier. *Slovník symbolů, mýtů a legend*. 2. sv. Praha: Nakladatelství Deus, 2009. s. 271.

⁷¹ COLIN, Didier. *Slovník symbolů, mýtů a legend*. 1. sv. Praha: Nakladatelství Deus, 2009. s. 52.

⁷³ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanšská epeje*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 182.

v košíku, lze na symbolickém základě přirovnat k plodům činnosti, kterou vykonávají představitelé Jednoty bratrské. Nasbírané ovoce svědčí o podzimu (indexický vztah).

Jak poukazují Bydžovská a Srp, lze si na tomto plátně zase všimnout Muchovy nepřesnosti co do historických faktů, jelikož se pelargonie (zobrazena v přední části plátna) rozšířila v Evropě o století později, než se překládala Bible.⁷⁴

6. Petr Chelčický (Neopláčet zlem zlé)

Další postavou českých dějin, jíž se věnoval v rámci Slovanské epeje Alfons Mucha, je Petr Chelčický, osobnost, která v mnoha ohledech ovlivnila Jednotu bratrskou. Plátno reprezentuje událost, jež se odehrála v r. 1420 a je spojena s vypálením Vodňan táborským vojskem. Tragičnost a smutek jsou vyjádřeny v indexických obrazech dýmu, plamenů, mrtvol v bílém oděvu a plačících žen. Zajímavá je změna v, pro Muchu oblíbeném, obraze matky s dítětem, na tomto plátně je dítě zobrazeno mrtvé v náručí své matky.

Je zde velmi výrazný kontrast mezi bílou a černou barvou. Vidíme, že všechny mrtvé postavy mají bílá plátna. Postavy živé jsou oblečeny do černých oděvů, do barvy, jež je od dob antických symbolem smutku, smrti.⁷⁵ Zatímco nevinní nebožtíci leží na válečném poli, ostatní postavy v černém symbolizují ztrátu a zármutek.

7. Jan Ámos Komenský, učitel národů (Plamínek naděje)

Motiv smutku se prolíná i dalším obrazem - Jan Ámos Komenský, učitel národů. Proč A. Muchu zaujala postava J. A. Komenského? Z hlediska symbolů vyjadřuje postava J. A. Komenského jakožto znak tří základních sloupů zednářství – moudrost, sílu a dobro.⁷⁶

⁷⁴ Tamtéž, s. 182.

⁷⁵ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. s. 78.

⁷⁶ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epeje*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 192.

Obrázek 2: Jan Ámos Komenský, učitel národů



Zdroj: *Slovanská epopěj: Jan Ámos Komenský, učitel národů* [online]. 1999 [cit. 2013-03-10]. Dostupné z: http://www.slovanskaepopej.cz/files/image/epopej/big/Jan_Amos_Komensky_ucitel_narodu.jpg

Lze zde zase spatřit symboliku barev (černá), indexické symboly podzimu (žlutá tráva a mraky), symbol podzimu jakožto smrti. To, že postava Komenského sedí osamoceně na židli, odpovídá biografickým faktům, resp. smrti jeho nejbližších a druhé manželky. Moře jako symbol světa mrtvých také koresponduje s celkovou náladou plátna.⁷⁷

Plátna Bratrská škola v Ivančicích (Kolébka Bible kralické), Petr Chelčický (Neoplácet zlem zlé) a Jan Ámos Komenský, učitel národů (Plamínek naděje) jsou součástmi jednoho triptychu věnovaného Jednotě bratrské a jejich osvětové činnosti. Lze tedy uzavřít, že hlavními objekty, jež se skrývají za symboly tohoto triptychu, jsou bratrství, jednota, vzdělanost a osvěta.

8. Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské (1412) - (Kouzlo slova – pravda vítězí)

V rámci dalšího triptychu, jenž se nazývá Kouzlo slova (motiv slova je tentokrát vyzdvížen na první místo), rozebereme plátna Kázání Mistra Jana Husa v kapli

⁷⁷ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. s. 305.

Betlémské, Schůzka na křížkách, Jan Milíč z Kroměříže (Klášter z nevěstince). Tím, že se A. Mucha věnoval tématu české reformace a moravských a českých kazatelů, dokázal se přihlásit k „idealizující etymologii Slovanů obsažené v citátu Josefa Dobrovského, vybranému jako motto Slovanské epopoje: „Plémě Slávy – národ Boha-Slova“. Mucha „vzvedá momenty, kdy skrze Slovany promluvil ‘Bůh-Slovo’, hlásaje ducha, pravdu, vzdělanost, umění, mír, bratrství, demokracii, svobodu, svobodnou práci“⁷⁸.

Už podruhé pronikáme do vnitřních prostor sakrálních staveb (viz Mont Athos), tentokrát do kaple Betlémské, kde na kazatelně stojí Jan Hus a obrací se na posluchače, respektive studenty, kteří si zapisují kázání. Posluchači reprezentují jakousi jednotu, přičemž sjednocujícím prvkem je v tomto případě Husova řeč (motiv slova, řeči mluvené). Nejsou mezi posluchači představitelé nějaké určité vrstvy obyvatelstva, publikum je různorodé. U kázání je přítomna manželka Václava IV. Žofie, která sedí pod červeným baldachýnem. Její tvář je obrácena směrem k Husovi, královna byla jeho obdivovatelkou.

9. Jan Milíč z Kroměříže (Klášter z nevěstince)

Motiv kázání je spojen i s další postavou triptychu – Janem Milíčem. Byl to zpočátku člen královské kanceláře za období vlády Karla IV. Později se stal kanovníkem u sv. Víta a pak se vůbec zbavil svých funkcí a vybral si cestu kazatele. Zajímavé je na daném obraze to, že samotná postava kazatele není ústřední, musíme strávit nějaký čas, než si ji na plátně vyhledáme. Alfons Mucha se spíše zaměřil na samou událost, kdy se Milíč obrátil v Praze na nevěstky a přiměl je k pokání. Na místě bývalého nevěstince byla později vybudována kaple Maří Magdaleny s útlukem pro hříšnice. S touto sakrálností místa souvisí i bílá barva, do níž se převlékají ženy na plátně. Narazíme na obraz i na symbol kruhu, symbol dokonalosti, harmonie a celosti.⁸⁰ Avšak nabývá tento symbol v rámci tohoto plátna poněkud jiného rázu, poněvadž kruhový tvar mají šperky nevěstek, kterých se zbavují v souladu s poučeními J. Milíče. Tedy pozbývá tento symbol objektů „svatosti“, „sakrálnosti“.

⁷⁸ K ukončení Muchovy „Slovanské epopoje“. Umění 2. 1929. s. 242. In: BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopoj*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 123.

⁸⁰ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. s. 242.

10. Schůzka na křížkách (1419) - (Kouzlo slova. Podobojí)

Na plátně *Schůzka na křížkách*, jež uzavírá triptych, narážíme na spoustu symbolů. „Bojechtivost plzeňských je patrná z Muchova plátna, na němž jsou již oděni do helem a brnění a nesou zbraně... Čelem k příchozím je k improvizované kazatelně připojen jeden z nejdůležitějších symbolů, jenž přežil husitské obrazoborecké tendence – monstrance v podobě slunce. Mucha působivě zapojil osaměle stojícího kazatele a blížící se poutníky do přírodního dění. Noc přechází v den, jitro znamená v malířově alegorické řeči začátek revolučních událostí. Monotónní panorama obzoru člení vertikály borovic a vlajek. Do statického prostoru vnáší pohyb zástupy vlnící se otevřenou krajinou po esovité křivce, již v popředí zahajuje skloněná postava ozbrojence ukazujícího ženě s dítětem ohniště.“⁸¹ Zobrazena je událost, jež se stala začátkem husitských válek. Plátno je skutečně bohaté na symboly (žena s dítětem, slunce atd.). Zajímavá je opozice suchého stromu, jež je vidět na pozadí, a mohutné borovice na popředí plátna. Lze na ně nahlížet jako na opozici smrti a života (např. zelenající se či kvetoucí strom je symbolem síly, svobody a života).⁸² Zatažená obloha odkazuje k bouři (index). Bouře je dále symbolem revoluce či války.

11. Přemysl Otakar II. Král Železný a Zlatý (1253-1278) - (Svaz slovanských dynastií)

Podstatou tohoto plátna je oslava slovanské jednoty a bratrství, i když na úkor historických skutečností. Událost, jíž se Mucha věnuje na plátně, je spojena s uzavřením svazu mezi uherskými a českými zeměmi. Malíř však interpretoval tento historický fakt jinak a pojal ho jakožto „ustavení svazu slovanských dynastií“⁸³. Místem, kde probíhá událost, je stan, pod jehož kupolí vidíme znaky zemí, které patřily Přemyslu Otakarovi II.

12. Jiří z Poděbrad, král božího lidu (1458-1471)

⁸¹ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopěj*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 148.

⁸² LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. s. 487.

⁸³ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopěj*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 111.

Další postavou z českých dějin je Jiří z Poděbrad. Samotná postava je z historického hlediska zajímavá, neboť byl zvolen králem. Byl to nikoliv král, jenž svou moc zdědil, ale král zvolený lidem, tedy „demokratický“ panovník. Tento aspekt ovšem koresponduje s jedním rysem Slovanstva, jenž je zásadní pro celý Muchův cyklus – svoboda a demokracie.

Značnou roli na tomto plátně hrají barvy a světla, jež jsou založeny na kontrastu (světlo – šero, červená – žlutá). Nositeli různých barev a odstínů jsou i postavy papežského velvyslance a krále Jiřího.

13. Po bitvě na Vítkově (1420) - (Tě Boha chválíme)

Na příkladě několika obrazů včetně Po bitvě na Vítkově si můžeme všimnout, jak často se malíř věnuje stavům „po“. Vyhýbá se dynamickým scénám a zaměřuje se především na konečné fáze událostí.

Hlavní postavou na tomto plátně je další představitel českých dějin, spojený s obdobím husitských válek, Jan Žižka. Nachází se v jakémsi proudu světla, který kontrastuje s převážně tmavými a pochmurnými barvami plátna. Světlo nejspíše božského původu je symbolem požehnání, jež dostává Jan Žižka. Určitými změnami prochází symbol matky s dětmi: „sedí netečně s volně svěšenýma rukama, lhostejná k vlastním dětem, v nichž asi tuší oběti příštích bojů... ztělesňuje spíše mužnou melancholii. Málokdo by si ji spojil s pocitem vítězství – naopak vyjadřuje prožitek válečných hrůz“⁸⁵. Tím pádem se nám znovu projevuje kontrast a dvojí stránka vítězství, které pro jednoho může znamenat přesvědčení o vlastní síle a moci, uspokojení, a pro jiné – oběti a ztráty.

⁸⁵ Tamtéž, s. 156.

Obrázek 3: Po bitvě na Vítkově



Zdroj: *Slovanská epopej: Po bitvě na Vítkově* [online]. 1999 [cit. 2013-03-10]. Dostupné z: http://www.slovanskaepopej.cz/files/image/epopej/big/Po_bitve_na_vitkove.jpg

14. Po bitvě u Grunwaldu (1410) - (Severoslovanská vzájemnost)

Postava Jana Žižky se nám objevuje i na dalším obraze, jímž je Po bitvě u Grunwaldu. Všimněme si, že se zase jedná o stav „po“. Symboly, které lze spatřit na tomto obraze, jsou zcela podobné plátnu Petr Chelčický. Vidíme dým a plameny jakožto indexy destrukce a ničivosti bitvy. Mrtvá těla lidí a koní leží na bílých pláštích. Stejně jako na předchozím obraze nelze mluvit o radosti z vítězství, plátno působí spíše

melancholicky. Není zde potěšení z vítězství ani na tváři krále Vladislava, který přišel se svou družinou na pole.

15. Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským (1566)

Obrací se Alfons Mucha i na syžety z dějin balkanských států (Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským, Car Simeon Bulharský, Štěpán Dušan Srbský a jeho korunovace). Chorvatský bán Mikuláš Zrinský chránil uherskou pevnost Siget před útokem Turků. Barva, jež převažuje na obraze, je oranžová, která symbolizuje oheň a ničení. Vertikála černého dýmu, jež prochází přes celý obraz, může být považována za index výbuchu a také sebeoběti vojáků, obránců pevnosti. Jak víme, nebýt tohoto výbuchu, Turci v čele se sultánem Solimanem II., který zahynul při výbuchu, by se hned zmocnili Sigetu.

16. Car Simeon Bulharský

Postava Simeona Bulharského byla pro malíře důležitá svou činností, jež zapadá do symbolického systému Slovanské epopoje. Simeon Bulharský totiž miloval umění a literaturu, byl velkým milovníkem slova. S ním je spojena literární škola v Ochridu a Velké Pereslavi. Poté, co Metodějovi žáci byli vyhnáni z území Velké Moravy, Simeon jim poskytl útočiště ve svém státě, a tím v podstatě zachránil slovanské písemnictví.

Kromě objektu slova, který se projevuje v obrazech knih a papíru, postavách písařů a v samotné symbolické postavě Simeona, narazíme i na symbol kruhu, jež je podrobně popsán L. Bydžovskou a K. Srpem: „Významně uplatnil kruh objevující se na stavbě, na detailech nábytku a zejména na podlaze, kde prázdný kruhový střed symbolizuje zdroj světla, jehož záření zhmotňují trjúhelníkové paprsky, ornamentálně členící vymezenou plochu. Dva sluneční disky zapojené do lineárního dekoru významově korespondují s monumentálním kruhem na podlaze. Do sluncí jsou navíc

vepsány znaky, s nimiž pracoval Mucha již na přelomu století: srdce a kotva. Oba náležejí k ideogramům, ve kterých projevil svou zednářskou orientaci⁸⁷.

17. Štěpán Dušan Srbský a jeho korunovace

Postava z dějin Srbska, král Štěpán IV. Dušan, vytvořil velkou říši. Byl korunován ve Skopji jako car Srbů a Řeků. Před korunovaným carem nesou byzantské žezlo, carovi velmoži nesou na polštářích meč a přilbu jakožto symboly moci. Pro plátno je charakteristická bílá barva, která koresponduje se svátkem, jenž je tady zobrazen.

18. Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou 1894 (Slovanské obrození)

Název Omladina patřil skupině pokrokové mládeže, která působila na území Česka a Srbska na konci 19. století. Byli později obviněni z velezrady a mnozí z nich byli dokonce odsouzeni.

U tohoto obrazu se opět setkáváme s obecněslovanskou symbolikou. Prvním je rostlinný symbol, lípa. U Slovanů byla lípa stromem posvátným, stejně jako dub, avšak narozdíl od něj se považovala za strom ženský.⁸⁹ Lípa byla spojována s kultem Matky Boží, proto je jasné, čím je dáno propojení tohoto stromu a kněžny Slávie.⁹⁰ Slávie drží v ruce věnec (symbol kruhu). K obecněslovanským symbolům také patří svastika, jež má za objekt koloběh života, je navíc symbolem slunce. „Se slovanskou minulostí souvisejí i zvířata objevující se na Přísaze Omladiny pod slovanskou lípou – sokol a kohout, který plašil démony a patřil k oblíbeným obětním zvířatům Slovanů“.⁹¹ Objevují se na plátně i postavy starce a stařeny, které kontrastují s mladými lidmi kolem nich. Lze tento symbol připodobnit k „svastice“, koloběhu života a smrti, nekonečné rekurze.

19. Apotheosa z dějin Slovanstva (Čtyři období ve čtyřech barvách)

⁸⁷ Tamtéž, s. 108.

⁸⁹ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. s. 264.

⁹⁰ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopej*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 211.

⁹¹ Tamtéž, s. 211.

Konečně se dostáváme k hlavnímu plátnu celé Slovanské epeje - Apotheose z dějin Slovanstva. Rozebereme tedy symboly na závěrečném plátně v souladu s dělením na čtyři období, jimž odpovídají čtyři základní barvy – modrá, červená, černá a žlutá. „Apotheóza ‘Slovanstvo pro lidstvo!’ je Muchovým nejsouhrnnějším dílem, ve kterém mistrně vyrovnává rytmicky dekorativní a významovou stránku obrazu. Projevil v něm silný malířský cit pro barvu, když si zvolil pouze žlutou, modrou a červenou a zároveň dal do významového protikladu bílou a černou jako tóny osvobození a utrpení“⁹².

Modrá barva znamená mytický dávnověk. Spatříme postavu žrece, který slouží oběť, jezdce na bílém koni. Na pozadí lze také spatřit i figuru Svantovíta. Černá barva je propojena s obdobím utlačování slovanského národa, porobou, proto toto pásmo obsahuje nájezdy Avarů, Turků, Franků. Červená se vztahuje k době rozkvětu („V slavnostním červeném tónu byli podle komentářů v dobových katalogích provedeni Přemyslovci, Karel IV., mistr Jan Hus, Jan Žižka, Jiří z Poděbrad.“)⁹⁴ Přítomnost je znázorněna prostřednictvím žluté barvy. Ratolesti v ruce legionářů, věnce ve tvaru kruhu, jež pletou ženy spolu s girlandami. Stařec děkuje za to, že získal svobodu.

Atletická postava Slovana s dvěma věnci (svobody a svornosti) v ruce je symbolem svobody a mládí. Za ním Kristus žehná slib míru. Nad Kristem se klene duha, která „patřila k důležitým představám, spojovaným i se slovanským bájeslovím, alespoň podle jeho některých novodobých vykladačů“⁹⁶.

Jak je vidět, A. Mucha ve svém cyklu disponuje určitým výčtem symbolů pro charakterizaci Slovanstva, jež se dá rozdělit následujícím způsobem.

1) Povaha Slovanů:

- matka a dítě (objekt – mírumilovnost, nevinnost),
- lidská masa (jednota, bratrství),
- bojovník (válečná síla, odvaha),
- kniha, písmo, řeč (vzdělanost),
- kruh (schopnost milovat),

⁹² Tamtéž, s. 220.

⁹⁴ Tamtéž, s. 219.

⁹⁶ Alfons Mucha: slovanstvo bratrské = fraternal Slavdom = brüderliches Slawentum = les Slaves fraternels. Praha: Gallery, 2005. s. 17.

- Jan Žižka, atletický Slovan (svoboda).

2) Atributy Slovanů:

- žrec (pohanství),
- chrámy (křesťanství),
- srp (zemědělství),
- Turci, Avaři, Germáni (koexistence a střety Slovanů s nepřáteli).

Jsou to základní symboly a jimi označované objekty, jež se projevují napříč celým cyklem Slovanské epopeje. Všechny důležité rysy Slovanstva se zakládají u Muchy na principu symbolů, arbitrárních znaků. Nutno ještě podotknout, že vztah symbolu a jeho objektu vždy souvisí s historicky danými konvencemi a zvyky pro dané lingvokulturní prostředí, jinak by symbol nemohl existovat. Snažili jsme si tak vždy zdůraznit významy a objekty symbolů charakteristické pro kulturu slovanskou.

Trochu nezvyklé bylo i samotné použití termínu „epopej“, jenž je spíš příznačný nikoliv pro umění prostorové, ale časové. Epopejí se nazývá rozsáhlá epická básně vážného, zpravidla historického obsahu.⁹⁸ Muchovi se povedlo zakódovat v díle výtvarného umění symboly, které by člověk měl číst na způsob díla literárního.

Teď se podíváme na mytologickou koncepci R. Bartha a pokusíme se ji aplikovat na Muchovo dílo.

5.2 Základní mýty a mytologie (podle Bartha)

Jak jsme se již uváděli na začátku této kapitoly, mýtus je R. Barthem chápán jako druh promluvy, jež splňuje určité podmínky. Zaprvé, mýtus se definuje nikoliv předmětem svého sdělení, ale tím, „jakým způsobem toto sdělení vyslovuje“⁹⁹. Z toho vyplývá, že mýtem může být cokoliv, například, film, fotografie, obraz, divadlo, reklama atd. („jsem o tom přesvědčen, neboť univerzum skýtá neomezený počet možností“¹⁰¹). Zadruhé, mýtus nelze definovat jeho materií; je promluvou, jež je „vytvořena z materie, která je již zpracována s ohledem na příslušnou komunikaci:

⁹⁸ KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha : SPN. 1981. s. 146.

⁹⁹ BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2004. s. 107.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 107.

jestliže lze uvažovat o veškerém materiálu mýtu nezávisle na materii, z níž je utvořen, je tomu tak proto, že tento materiál, ať jde o materiál obrazový či grafický, předpokládá zvýznamňující vědomí“¹⁰³.

V sémiotice platí zásada o prázdnotě označujícího (vehikulu). Nositelem významu je označované či objekt. Barthův pohled na znak počítá s uvedenou zásadou, avšak definice znaku je samotná zcela odlišná. R. Barthes vychází z jazyka a rozlišuje rovinu jazykovou a rovinu mytickou. Označující, jak již bylo řečeno, je prázdné a je nazýváno smyslem v rovině jazykové a formou v rovině mytické. Označované se u Bartha jmenuje koncept. Znak je korelací smyslu a konceptu. Tento znak se však může sám stát označujícím či formou, tím se dostane do mytologické roviny a začne korelovat s dalším označovaným neboli konceptem. Základní vlastností mytického konceptu je podle Bartha to, že je přizpůsoben, ale tomuto se budeme více věnovat v další části práce. Korelaci formy a konceptu v mytické rovině Barthes říká signifikace (obdobu znaku v rovině jazykové).

Uvedme příklad, navržený samotným Barthem, jenž bude vzorem celkového fungování popsaného systému. Systém se vysvětluje na příkladě černého obléžku. Je pouze černým obléžkem a jako takový má podobu prázdného označujícího (smyslu). Může zastupovat libovolný koncept, ale pokud mu přidělíme nějaké definitivní označující či koncept, který jej naplní, vznikne znak. Pokud v anonymním hlasování černý obléžek bude zastupovat trest smrti (na základě předchozí domluvy), je tento obléžek obdařen označovaným či konceptem a stává se tak z něj znak.

Obrázek 4: Pojetí znaku podle R. Bartha

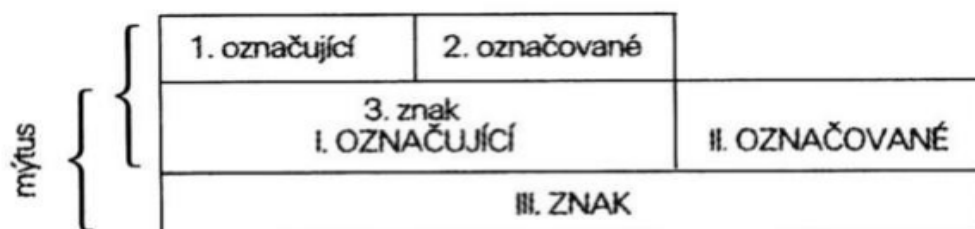


Schéma 1

Zdroj: BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2004.

¹⁰³ Tamtéž, s. 108.

Jak bylo již naznačeno, koncept je přizpůsoben, jeho platnost je omezena prostorově a časově.¹⁰⁵ Barthes uvádí jazykový příklad v podobě latinské věty *quia ego nominor leo*, která není srozumitelná všem, ale týká se výhradně určité cílové skupiny, např. studentů latiny. Mytická promluva není univerzálně srozumitelná, musí u příjemce existovat nějaký předpoklad, aby tomu sdělení porozuměl. Druhé omezení spočívá v časovosti. Koncept predikační shody, jež je znázorněn ve výše uvedené latinské větě, vznikl, když se latina začala vyučovat.

Samozřejmě, že už není zapotřebí zkoumat Muchovo dílo z hlediska znaku jakožto korelace smyslu a konceptu, ale jako korelace formy a konceptu v mytologické rovině. Velmi přesně a podrobně je způsob takové analýzy popsán u samotného R. Bartha: „Máme červenec a ve France-Soir čtu velký titulek - CENA: PRVNÍ POKLES. ZELENINA: DOŠLO KE ZLEVNĚNÍ. Načrtněme si rychle sémiologické schéma: příkladem je věta, primární systém je čistě jazykový. Označující sekundárního systému je tu tvořeno jistým počtem akcidentů lexikálních (slova: první, došlo, zlevnění) nebo akcidentů typografických: obrovské palcové titulky na místě, kde se čtenáři obvykle dostává nejvýznamnějších zpráv ze světa. Označovaným či konceptem je to, co je třeba pojmenovat barbarským, leč nevyhnutelným neologismem: vládnost (*gouvernementalité*), vláda pojímaná denním tiskem jako sama podstata účinné působnosti. Signifikace mýtu z toho plyne jasně: ovoce a zelenina se zlevňují, protože o tom vláda rozhodla“¹⁰⁶.

V této kapitole budeme používat termínu konotace. Konotace vždy souvisí s kulturním prostředím, liší se podle kultury, stejně jako symboly, o nichž jsme hovořili v předchozí kapitole. Musíme totiž odlišovat konotaci od denotace, jež je kombinací označujícího a označovaného. Denotaci jsme tedy rozebírali z hlediska Peircovy koncepce znaku. Mýtus obsahuje konotační řetězec, tj. soubor kulturních jednotek či sémantických vlastností, zakládá se na asociovaném významu znaku. Denotace je pro takový řetězec jen východiskem.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 118.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 128-129.

Vezměme za počáteční bod denotáty, jež jsme vyčlenili v předchozí kapitole, a podíváme se na to, do jakého konotativního řetězce vstupuje a k jaké signifikaci dochází ve výsledku.

1. Matka a dítě. Tento obraz je velmi starý a ukotvený ve světové kultuře. („Již v neolitu vytvořil člověk skalní obraz matky s dítětem. Od 3. tis. př. n. l. jsou časté sošky znázorňující matku, která drží na rukou kojene dítě /starý Babylon, Kypr, Egypt, Sardinie, u Chetitů, Peru, Kongo/. Tak byla bohyně matka matkou boha¹⁰⁸). Nejčastěji se setkáváme s postavou matky, která drží nemluvnátko ve svém náručí. Barva jejich oděvů je obvykle bílá. Pojí se tedy tato forma s následujícími koncepty: ochrana, láska, nevinnost, čistota, mír, klid. Ve výsledku máme postavu matky s dítětem jakožto signifikaci nevinnosti, harmonie, celistvosti, jež A. Mucha vždy dává do kontrastu s následujícím znakem – nepřítelem. Nepřítel, a ten buď v podobě Turků, Avarů, nebo Germánů atd., v opozici s nevinnou matkou, jsou vždy spojeny s koncepty neštěstí, ničení, smrti, hrozby. Nepřátelé zasahují do sakrálního světa Slovanů, bourají jej a způsobují smutek a zármutek, jenž prolíná některými obrazy. Na některých plátnech se dokonce postava matky s dítětem transformuje do matky, která své dítě buď ztratila, nebo tuší jeho blížící se smrt. Opozice se projevuje v celém cyklu. („Slovanskou epopejí prostupovala binární významová opozice vycházející z mýtu. Mucha ji podal ve školním zjednodušení jako boj dobra a zla, vztah oběti a utiskovatele, zpředmětněný v přežívající představě dlouhodobého zápasu Slovanů s Němci, kteří je od pradávna ohrožovali¹¹⁰).
2. Ovšem že Mucha nelíčí Slovanů jen jako národ, který snáší veškerá utrpení s pokorou a smířením. Jinak, by tato koncepce neodpovídala názvu celého cyklu - je to epopej, oslava Slovanstva. Proto malíř zavádí postavu bojovníka. Touto formou malíř zdůrazňuje koncept odvahy, statečnosti, síly. Slované jsou schopni čelit útlaku ze strany nepřátel. Nesnaží se však malíř zdůraznit prvenství Slovanů ve válečných věcech, setkáváme se totiž nejen se scénami slavných vítězství, ale i se zármutkem, jenž panuje v každém detailu jednotlivých obrazů.

¹⁰⁸ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005. s. 286.

¹¹⁰ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopej*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 45.

Bitvy jsou vždy bitvami o svobodu, ještě jednou charakteristickou slovanskému národu.

3. Lidská masa, spojená jakousi událostí či záměrem, reprezentuje koncept jednoty a bratrství, je asi nejkličovější signifikací Slovanů jako bratrského národa se společnými náboženskými prvky, společnými vnitřními charakteristikami (odvaha, mírumilovnost atd.).
4. Kruh je také spojen s konceptem absolutna a jednoty. Při styku s konceptem Slunce dochází k signifikaci: Slovanstvo je „sluneční“, tj. moudrý a svatý národ.
5. Moudrý stařec či žrec má v cyklu dvojí povahu – pohanského žrece z mytického dávnověku a nositele poznatků o světě, které ten předává mladé generaci. Pohanský žrec odkazuje k starobylosti, tradici, kterou Slované uctívají. Koncept tradice se projevuje i skrz moudrého starce, který ve spojení s postavou mladíka představuje jakousi nepřetržitost starých tradic a zvyků.
6. Kniha a slovo napsané, spojené s koncepty moudrosti, osvěty, vedou k signifikaci Slovanstva jako národu, jemuž je dána vyšší znalost, je nositelem veliké moudrosti, v níž spočívá i jeho síla. Slovo je také zastoupeno i v podobě mluvené (například, v řeči kazatelů).

Vezměme-li si formu „Slovanstvo“, jakými koncepty je naplněna v rámci Slovanské epopoje? Moudrost, síla, mírumilovnost, svatost, jednota, vnitřní krása a bohatství – tyto jsou zásadními koncepty, jež ve spojení s výše uvedenou formou vedou k vytvoření mýtu o Slovanstvu jako o moudrém, statečném, mírumilovném, bratrském národu.

5.3 Základní narativy (podle Eca)

Italský sémiolog, estetik, filosof a spisovatel Umberto Eco definuje znak jako cokoli, co na základě dříve stanovené společenské konvence lze chápat jako něco, co zastupuje něco jiného. Znak může být interpretován možným interpretem (důraz na postavu čtenáře či interpreta). „Sémantická interpretace je výsledkem procesu, při které čtenář tváří v tvář lineární manifestaci textu naplňuje tento text daným významem. Oproti

tomu kritická interpretace je metajazyková aktivita, jež se snaží popsat a vysvětlit, z jakých formálních důvodů daný text produkuje danou reakci“.¹¹²

Podle Umberta Eca pro lepší porozumění soustavě znaků (umění se chápe jako soustava znaků) je třeba na ně pohlížet ze sémiotického hlediska. Potom všechny předměty, stavy, vztahy apod. fungují tak, jak je to pro společnost optimální - díky zákonům sémiotiky. Sémiotické zákony vznikly na základě společenské dohody. Významy jsou společenským konsensem stanoveným soubory kulturních jednotek, které fungují jako struktury. Umělecké dílo, tj. vizuální obraz se stává sémantickou jednotkou v tom okamžiku, když je zahrnut do systému opozic a vztahů s dalšími sémantickými jednotkami. Podle Eca obraz může být chápán na několika úrovních:¹¹⁴

- fyzikální úroveň (obraz má určité rozměry, sestává se z rámu, plátna, resp. ze souboru různých materiálů),
 - mechanická úroveň (obraz jako objekt, na který se dívá, a to na základě optických zákonů, lomu barev, funkce sítnice),
 - ekonomická úroveň (obraz je dnes především směnným statkem s různou materiální hodnotou),
 - sociální úroveň (vlastnictví obrazu je v bezprostředním vztahu s určitou sociální úrovní),
- sémantická úroveň (obraz není jenom objekt, ale funguje také jako kulturní jednotka v systému, v jehož rámci vstupuje do určitých vztahů a opozic).

Nás bude však v rámci této podkapitoly zajímat Eca teorie o naraci. Text či umělecké dílo je pro Eca jakýmsi lesem, jímž se musí čtenář probírat. („Les je metaforou pro narativní text, nejen text pohádek, ale jakýkoliv narativní text.“¹¹⁵)

Narativní analýza (naratologie) je totiž jedním z druhů literární kritiky. Jejím předmětem je příběh (vyprávění určitého sledu událostí jdoucích za sebou v čase). „Vyprávění jako akt (činnost) v sobě obsahuje komunikační proces, v němž je příběh autorem předáván příjemci za použití jazykových prostředků, ať už v mluvené nebo psané podobě. Naratologie zkoumá strukturu procesu vyprávění. Jedná se o interakci

¹¹² ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009. s. 87.

¹¹⁴ ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. s. 40.

¹¹⁵ Tamtéž.

autor – dílo – čtenář.”¹¹⁶ Rozlišují se modeloví a empiričtí čtenáři jako dva stupně, jimiž může každý čtenář projít.

„Empirickým čtenářem jste vy, já, kdokoliv, kdo čte nějaký text. Empiričtí čtenáři mohou číst mnoha způsoby a neexistuje žádné pravidlo, které by jim předepisovalo, jak číst, protože často berou text jako nádobu pro své vlastní vášně, které mohou přicházet zevnějšku, mimo text, anebo které v nich text náhodou probouzí.“¹¹⁷ Právě takový empirický čtenář Eca nezajímá, zaměřuje se především na čtenáře modelového, jehož hlas se projevuje jako narativní strategie, jako množina instrukcí, které jsou nám postupně předávány a které musíme poslouchat, pokud se rozhodneme jednat jako modeloví čtenáři. Z toho vyplývá, že bychom měli usilovat o stav modelového čtenáře. Modelový čtenář je pouze virtuální schopností ke spolupráci na aktualizaci stylu. Modelový čtenář vzniká společně s modelovým autorem, poněvadž každý text, i ten nejuzavřenější, je vždy projekcí poznatků potenciálního čtenáře. Avšak otázkou je, co nám může napomoci, abychom šli ve své interpretaci správnou cestou? Jsou to především klíčové symboly Slované epopeje, jichž si musíme všimnout v průběhu interpretace. Jsou nositeli významů, které pomáhají přesněji uchopit posloupnost a kauzalitu dějů.

Eco zdůrazňuje, že každé vyprávění (nativ) má pevnou strukturu. „V úvodu příběhu – expozici jsou čtenáři poskytnuty základní informace o prostředí a postavách. Pak nastupuje komplikace – zápletka – kolize uvádějící nás do problému, tím příběh začíná. Následně přichází nejnapínavější místo příběhu – krize, v níž napětí vrcholí a potíže se překonávají díky náhlému obratu situace – peripetii. V další části dochází k rozuzlení, ve kterém se celá situace uklidňuje. Závěr nabízí celkové shrnutí, hodnocení, stručné zamyšlení nebo naznačuje možné pokračování“.¹¹⁸

Ve Slované epopeji se setkáme s různými typy postav, jsou to osobnosti z dějin jednotlivých slovanských států, lidové masy (občas i bez žádných rysů obličeje, jako v Přísaze Omladiny pod slovanskou lípou), nadpřirozené bytosti a postavy - znaky, jež se opakují na několika plátnech, a proto mají klíčovou roli. Co se týče expozice,

¹¹⁶ KUBOVÁ, Simona. *Biblické příběhy z pohledu narativní analýzy*. 2011 [online]. [cit 2013-02-26]. <<http://www.cestykatecheze.cz/casopis/2011-2/Biblicke-pribehy-z-pohledu-narativni-analyzy.html>>

¹¹⁷ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997. s. 16.

¹¹⁸ KUBOVÁ, Simona. *Biblické příběhy z pohledu narativní analýzy*. 2011 [online]. [cit 2013-02-26]. Dostupné z: <<http://www.cestykatecheze.cz/casopis/2011-2/Biblicke-pribehy-z-pohledu-narativni-analyzy.html>>

resp. míst, kde se konají příběhy Slovanské epopoje, můžeme vyčlenit hlavní opozici - venku (Slované v pravlasti, Jan Ámos Komenský, učitel národů atd.) a uvnitř (Mont Athos, Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské atd.). Zajímavý je prostor na plátně Slavnost Svantovítova na Rujáně, na němž se setkáváme s otevřeným prostranstvím bojiště, ale zároveň se jedná o prostor sakrální, chráněný bohem Svantovítem, který narozdíl od staveb křesťanských nemá materiální stěny.

Je těžko v souvislosti ze zkoumaném cyklem mluvit o čase, jelikož tato kategorie, jak jsme se mohli ujistit, nebyla podstatná i pro samotného A. Muchu. Jde spíše o čas univerzální, nepřesně stanovený, jenž je shrnut do čtyř časových vrstev, což je výrazně shrnuto na posledním plátně cyklu Apotheosa z dějin Slovanstva (mytický dávnověk, období poroby, období rozkvětu, současnost).

Dříve již bylo zmíněno, že nenarazíme v cyklu na zobrazení bitev, líčení boje mezi slovanskými hrdiny a nepřáteli. Muchu více zajímal stav po událostech (po korunování, po vítězství, po porážce atd.). A tím je vlastně narušena typická struktura vyprávění, v níž po expozici následuje zápletka. O ní se můžeme jen dohadovat jako čtenáři empiričtí, jelikož je zápletka jaksi skryta, nezajímavá z pohledu umělce. Toto koresponduje s rysem narativního textu, na něhož poukazuje U. Eco. („V narativním textu je čtenář nucen volit neustále. Tuto nevyhnutelnost volby nacházíme dokonce i na úrovni jednotlivé věty - alespoň vždy, když obsahuje tranzitivní sloveso. Kdykoliv se mluvčí chystá ukončit větu, my, jako čtenáři či posluchači, uzavíráme sázku /byť nevědomky/ - předvídáme volbu mluvčího, anebo napjatě očekáváme, jakou možnost zvolí.“)¹¹⁹

„Následně přichází nejnapínavější místo příběhu – krize, v níž napětí vrcholí a potíže se překonávají díky náhlému obratu situace – peripetii.“¹²⁰ Zdá se nám, že právě ten okamžik krize určuje, mezní okamžik nejvíc zajímá malíře. Není nám z pohledu na plátno jasný důvod, proč došlo k určité situaci, a těžko určíme jednotný závěr zobrazeného příběhu. Proto se občas mluví o staticnosti obrazů Slovanské epopoje, absenci dynamičnosti a vývoje.¹²¹ Malíř nám jaksi nechává prostor pro přemýšlení. Postavy - znaky v sobě vždy soustřeďují klíčový význam pro pochopení

¹¹⁹ ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997. s. 14.

¹²⁰ Tamtéž, s. 16.

¹²¹ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epopoj*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011.

základní fabule (tj. příhody, o níž se vypravuje v díle). Tak např. dáme-li do souvislosti postavy muže a ženy, nepřátelských kmenů a pohanského žrece na plátně Slované v pravlasti, smíme uzavřít, že se jedná o krutý útok z nepřátelské strany na nevinný a sakrální prostor Slovanů, což proběhlo v období mystického dávnověku. Na „narativy útoku“ narazíme v některých dalších obrazech Slovanské epeje (Slavnost Svantovítova na Rujáně, Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským, Po bitvě u Grunwaldu atd.). S narativy útoků souvisí i smutný příběh poroby (Jan Ámos Komenský, učitel národů). Z dalších narativů se musíme zmínit o „příběhu osvobození“. K osvobození dochází na plátně Zrušení nevolnictví na Rusi, za osvobození svého druhu lze považovat vítězství slovanského národu (Po bitvě na Vítkově). Od hříšného života osvobozuje prostitutky Jan Milíč z Kroměříže.

S dalším příběhem souvisí okamžik „oslavy“. Může to být oslava vzdělanosti, slova a síly (Slavnost Svantovítova na Rujáně, Zavedení Slovanské liturgie na Velké Moravě, Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou, Apotheosa z dějin Slovanstva). Na posledním plátně oslava dosahuje své kulminace, vztahuje se už na všechny časové roviny, zahrnuje všechny klíčové postavy cyklu.

5.4 Současný stav interpretace těchto znaků a narativů v 21. století

Poté, co byla Epeje zveřejněna, byla podrobena kritice ze strany jak avantgardy, tak i národního umění. „Po komunistickém převratu v roce 1948 vadilo přívržencům nastoleného režimu mystické vyznění cyklu, kdežto naopak ty, jež nebyli nadšení bratrstvím se Sovětským svazem, odrazovalo zdůrazněné slovanofilství.“¹²²

21. století přineslo novou vlnu zájmu o Muchovo dílo v českém prostředí. Konečně si zasloužil Muchův cyklus obliby a velice kladných recenzí. Významnosti nabyl fiktivní příběh o vzniku Slovanské epeje ve Zbirohu, což se reflektovalo v reklamní kampani piva Pilsner Urquell v r. 2009. Hlavním mýtem, zdůrazněným v této reklamě, je bohatství slovanského národa. („Bohatství slovanského národa si žádalo být vyjeveno.“) V následujícím roce se v Brně uskutečnila premiéra představení pod názvem Muchova epeje. Spor o Slovanskou epeje mezi Moravským Krumlovem

¹²² BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Alfons Mucha. Slovanská epeje*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2011. s. 31.

a Prahou, jenž je podrobně popsán v úvodní kapitole, podnítil Tea Adamyho, autora z kyberprostoru, k fotomontážím na téma Slovanské epopeje.¹²³

Vlastní cyklus Terezy Janečkové z r. 2004 zajímavým způsobem zachází se znaky Slovanské epopeje (cyklus *Slovanská epocha aneb Marné čekání na Muchu*). Umisťuje totiž celá plátna z Muchova cyklu do pražského každodenního prostředí, čímž jakoby sblíží časovou rovinu současnosti a časoprostor obrazů. Slovanská epopej se na obrazech nachází vedle turistických památek, které se staly pouhými dekoracemi a pozbyly svého původního významu. („Tyto kulturní a historické ikony /socha svatého Václava na Václavském náměstí, dobrý voják Švejk/ se staly pozadím soudobého prázdninového a víkendového života odehrávajícího se v lese či u vody. Proměnily se v kulisy – pouhé střípky utkvělé v paměti vedle dětí v plavkách, pikniků, hledání hub, ale i vedle důležitých životních okamžiků, například svatby.“¹²⁴) Dochází k jakémusi překódování a nivelizaci významů jednotlivých symbolů na plátnech. Muchova plátna jako taková nabývají u T. Janečkové vlastní sémantické nezávislosti ve svých jednotlivých součástech, ale zároveň jsou v korelaci se záměrem umělkyně sémanticky prázdné. Jejich hodnota jako uměleckých děl je ztracená. („Z obrazu Slované v pravlasti se stala pouze tapeta přeplněného pokoje, v němž dítě sleduje večírek.“) Janečková svým dílem ukázala „bezprostřední současnost většiny národa a převládající touhu po odpočinkových zábavách. Aby podtrhla odlišnost od Slovanské epopeje, zvolila pro svou *Slovanskou epochu aneb Marné čekání na Muchu* soudobou techniku počítačového tisku, nikoli malbu. Zvýraznila tak rozdíl mezi Slovanskou epopejí a dnešním světem, do nějž vstoupila Slovanská epopej jako jedna z turistických zajímavostí, již je třeba během prázdnin navštívit, aniž by se zkoumal její původní smysl“.¹²⁶ Proto nám připadá tato bakalářská práce velmi přínosná a aktuální, jelikož se zaměřuje na výzkum obecněslovanských hodnot z hlediska Muchových pláten v rámci Slovanské epopeje.

Do jisté míry stejný záměr měl i Martin Nytra, který se pokusil o reinterpetaci Muchova díla. Pracoval se zlomky Slovanské epopeje, jež zařadil do soudobých interiérů. Tak se části Slovanské epopeje staly dekoracemi, pozbyly svůj původní

¹²³ Tamtéž, s. 31.

¹²⁴ Tamtéž, s. 32.

¹²⁶ Tamtéž, s. 32.

význam. „Nytra spojoval nespojitelné: do absurdních střetů se dostávají části Slovanské epopoje i Breuerovo křeslo, tedy dva projevy, mezi nimiž nevzniká dialektické napětí... Souborem osmi obrazů se Nytra ze svého současného hlediska díval do minulosti. Vznášel otázku po jejím vztahu k přítomnosti a po dalším možném životě uměleckého díla, užitého na jedné straně, kulturněhistorického na straně druhé.“¹²⁷

Můžeme na základě uvedených tezí uzavřít, že je zapojení populárním způsobem Muchova díla do děl současných jeho nivelizací, disémantizací a rozbití na kusy. Jde totiž o jakýsi protest a neporozumění tomu, proč v průběhu času dílo ztratilo svůj význam.

5.5 Shrnutí

Mýtus slovanství dnes

Mýtus slovanské jednoty (a jeho příslušné koncepty - moudrost, síla, mírumilovnost, jednota, vnitřní krása a bohatství) se v současné době nachází v rozporuplném stavu. Existuje názor, že se současná politická situace ve slovanském světě vyznačuje nejen poklesem kdysi populární ideje slovanské jednoty, ale nejčastěji vzájemnými nepřátelskými kroky politiků, resp. představitelů slovanských zemí. Tento názor je založen na oficiálním politickém kurzu některých slovanských států. Odkazuje se na období válek na Balkánu, v Jugoslávii. Je to také spojeno se vstupem některých slovanských států do mezinárodních organizací (Severoatlantická aliance, EU, Světová obchodní organizace) a dalších vojensko-politických a ekonomických bloků. Někteří lidé si myslí, že Severoatlantická aliance a EU mají stále špatný vliv na slovanský svět. V Rusku je například běžná myšlenka, že všechno špatné, co zažívají slovanští obyvatelé, pochází ze Západu, resp. katolických zemí.¹²⁸ Ne každý slovanský stát hodlá ustupovat ve sporech s bratrskými slovanskými zeměmi. Není to následkem sovětské nadvlády, tyto spory spadají ještě do období jednotlivých slovanských knížectví ve východní a západní Evropě.

¹²⁷ Tamtéž, s. 66.

¹²⁸ Centrem Slovanství se stalo Bělorusko. 2007 [online]. [cit 2013-02-26]. < http://www.lukashenko2008.ru/articles/stat_i/419/?page=2 >

Na druhé straně však vidíme, že se téměř ve všech slovanských zemích pomalu začíná ožивovat panslavismus. V České republice je kupříkladu za panslavistickou stranu považováno České hnutí za národní jednotu. Je nutno znovu zmínit, že je myšlenka o jednotě slovanské velice stará, má tradici ve všech slovanských zemích.

Současný mediální a politický diskurs a Muchovy narace

Jak lze vidět, vnitrostátní tendence prostého lidu k vytvoření a obnovení tradic slovanské jednoty se střetávají se zájmy v aréně zahraniční politiky, která míří na své vlastní cíle. Přesto se v různých slovanských státech dodnes konají konference a fóra, na nichž je probírána otázka slovanského bratrství a jednoty.¹²⁹ Zdůrazňují se historické, kulturní a ideologické souvislosti Slovanů včetně těch, které jsou úzce spjaty se slovanskými jazyky. Společný jazykový základ je věčným spojujícím prvkem pro slovanské národy, jazyk je spojen i s kulturními pojmy a kognitivními elementy, jež sdílí všichni Slované.

Poslední zprávy, jež se týkají politických vztahů mezi jednotlivými slovanskými zeměmi (skandál s metanolem a zhoršení vztahu mezi Českem, Slovenskem a Polskem¹³⁰; smrt polského prezidenta Lecha Kaczyňského na území Ruska, kterou polská strana doposud považuje za politickou vraždu atd.¹³¹).

Zajímavé je to, jak se transformuje „příběh útoku“ a jeho hlavní aktany. U A. Muchy je přesně dáno, že Slovanstvo je bratrstvím a národní jednotou, jež nemůže mezi sebou válčit. Jinými slovy, nepřítel je vždy nositelem jiné kultury, jiných zvyků a tradic. Avšak narozdíl od této zásady se v současném světě proti sobě staví i Slované (i když to někteří považují za výsledek provokací ze strany Západu). Pokud vezmeme Muchovo plátno Slované v pravlasti a porovnáme tento narativ se současností, nebude jí zcela odpovídat. Na místě kočovníků by se museli objevit příbuzné národy, které budou symbolizovat ničivou sílu. Jelikož jsou v současném mediálním diskursu vždy přítomné dva a více názorů na jednu situaci, sotva bychom mohli do tohoto plátna zařadit

¹²⁹ Slované jazyky a kultury v současném světě. 2012 [online]. [cit 2013-02-26]. <<http://www.philol.msu.ru/~slavmir2012/totals/>>

¹³⁰ *Ihned.cz: Slovensko a Polsko ruší zákaz dovozu českého alkoholu. Heger to uvítal* [online]. 1996 [cit. 2013-02-26]. Dostupné z: <http://www.philol.msu.ru/~slavmir2012/totals/>

¹³¹ *Idnes.cz* [online]. 1999 [cit. 2013-02-26]. Dostupné z: <http://hledej.idnes.cz/clanky.aspx?q=smolensk+atentat>

symboly nevinných obětí jako takové, přece jen si dnes ze zpravodajství těžko uvědomíme, kdo má pravdu. Budeme muset změnit i symbol žrece, poněvadž nesnese tento symbol jednoty žádné rozpory, které dnes existují mezi různými konfesemi, dokonce i v rámci křesťanské víry.

Nebudeme se zabývat podrobně politickými motivy, které způsobují vzájemnou agresi mezi slovanskými státy. Je nutno však podotknout, že šíření a translace této agrese vždy pochází právě z politické arény. Jsou zcela nutné změny ve vzájemných vztazích politických stran, aby se nakonec mohl uskutečnit A. Muchův ideál, jenž ztělesnil ve svém epickém díle Slovánská epopej.

ZÁVĚR

V Muchově Slovanské epeji najdeme celou řadu symbolů, které jsou významné jak pro jednotlivé slovanské národy, tak pro Slovanstvo jako celek. Některé symboly se objevují pouze na některých obrazech, jiné se opakují na několika současně.

Důležitým symbolem, který se nachází na několika obrazech, je pohanství zastoupené různými znaky (pohanský kněz – žrec, ostrov Rujana). Pohanství je společným symbolem všech Slovanů, jako náboženské vyznání předcházející křesťanské víře.

Dalším opakujícím se znakem je kruh jako symbol slovanské jednoty, neoddělitelnosti. Významnou roli hraje také řeč a slovo zastoupené různými rukopisy, postavami kazatelů či spisy. Tento znak symbolizuje nejspíše podobnost slovanských jazyků v protikladu s jazykem germánských kmenů, který byl pro Slovany nesrozumitelný. Je také symbolem znalosti, moudrosti.

Matka s dítětem se objevuje na několik obrazech jako symbol mírumilovnosti, nevinnosti, ochrany a lásky. Většinou bývá zobrazována v protikladu s něčím špatným (nepřítel, blížící se smrt). Protiklady jsou celkově významným prvkem celé Slovanské epeje.

Důležitou roli na všech obrazech hraje symbolika barev, která se opakuje na všech obrazech. Bílá barva symbolizuje čistotu, dokonalost, ale také svobodu. Černá barva je barvou smutku, žalu a smrti. Oranžová barva znázorňuje oheň, ničení, modrá barva pak mýtický dávnověk.

Na obrazech se také často opakuje rostlinný symbol zastoupený převážně stromy - lípa, posvátný strom a dub, ženský strom.

Alfons Mucha se snažil vytvořit jakýsi mýtus o Slovanstvu. Slované jsou znázorňováni jako lidé mírumilovní, moudří a stateční.

Nepříliš velkou roli hraje v obrazech časová posloupnost zobrazovaných událostí. Objevují se vedle sebe postavy, které se z chronologického hlediska nemohly

spolu potkat. Z toho je patrné, že autorovi nešlo o věrohodné zobrazení dějin, ale o provázání důležitých momentů z celé historie slovanských národů.

Myšlenka slovanské jednoty je v dnešní době vnímána poněkud odlišným způsobem. Muchovo dílo bývá mnohdy prezentováno jako něco senzačního, co je třeba znát a vidět, ale ne jako symbol slovanské vzájemnosti. Vytrácí se idea slovanské provázanosti a spolupráce. Významnou roli v oslabení všeslovanské myšlenky nepochybně hrají některé historické momenty 20. století, které tuto ideu do jisté míry popřely. Tato práce je jedním z důkazů, že slovanská vzájemnost je historicky podložený fakt, který nelze ignorovat. Otázkou však zůstává, jak s tímto odkazem naložit do budoucna.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vydání. Praha : Dokořán, 2004. ISBN 978-80-7363-359-2

BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel. *Alfons Mucha. Slovanská epopěj*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 2011. ISBN 9788070100042

BRABCOVÁ, Jana. *Alfons Mucha*. 1. vydání. Praha: Svoboda, 1996.

COLIN, Didier. *Slovník symbolů, mýtů a legend*. 1. sv. Praha : Nakladatelství Deus, 2009. ISBN: 978-80-87087-72-5

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. *Sémiotika v teorii a praxi*. Vydání první. Praha: Portál, 2002. 159 s. ISBN 80-7178-566-0.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2009. ISBN 8024607409

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. 1. vyd. Praha : Argo, 2009. ISBN 9788025701577

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc : Votobia, 1997. ISBN: 80-7198-248-2

HLAVAČKA, Milan. *Alfons Mucha a pařížská světová výstava 1900 očima současníků*. In: Dějiny a současnost. Praha, 2002. SSN 0418-5129

HOGENOVÁ, Anna. *Jan Hus - pravda – fenomenologie*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2010. ISBN 9788072904945

LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha : Universum, 2005. ISBN: 80-242-1588-8

MUCHA, Alfons. *Slovanstvo bratrské -- Fraternal Slavdom / Brüderliches Slawentum / Les Slaves fraternels*. Praha :Dům U Zlatého prstenu, 2005. ISBN 8086010945

MUCHA, Jiří. *Alfons Mucha*. 2. opravené a doplněné vydání. Praha: Mladá fronta, 1982.

PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. přepracované vydání. Praha: Karolinum, Univerzita Karlova, 1997. 335 s. ISBN 382-69-97.

PROCHÁZKA, Miroslav. *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*. Praha : Ústav pro čes. lit. ČSAV, 1969.

PŘÍKRYLOVÁ, Ludmila. *Historie cyklu Slovanská epopěj*. Moravskokrumlovské noviny, 1993.

RYBNÍČEK, Drahomír. *Češi a Moravané. Edice literárních portrétů velkých osobností našich, evropských i světových dějin*. 1. vydání. Třebíč. 1998.

RŮŽIČKA, Josef. *Slovanská mytologie*. 2. vydání. Praha, 1925.

KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha : SPN. 1981.

WITTLICH, Petr. *Česká secese*. 2. vydání. Praha: Odeon, 1985. ISBN 80-7184-973-1

ZIKMUND, Ladislav. *Za bránou tisíci. Žena v díle Alfonse Muchy*. In: Katalog k výstavě: Žena a secese. Praha: Interaktiv, 2007. ISBN 978-80-903904-0-9

Seznam použitých internetových zdrojů

Centrem Slovanství se stalo Bělorusko [online] © 1999 [cit. 2013-02-29]. Dostupné z: <http://www.lukashenko2008.ru/articles/stat_i/419/?page=2>.

Nevěřte vládě, tátu mi zavraždili, tvrdí Kaczyňského dcera Marta. [online] © 1999 [cit. 2013-02-26]. Dostupné z: <<http://hledej.idnes.cz/clanky.aspx?q=smolensk+atentat>>.

Ihned.cz: Slovensko a Polsko ruší zákaz dovozu českého alkoholu. Heger to uvítal [online]. © 1996 [cit. 2013-02-26]. Dostupné z: <<http://www.philol.msu.ru/~slavmir2012/totals/>>.

Slovanské jazyky a kultury v současném světě. [online]. © 2012 [cit. 2013-02-6]. Dostupné z: <<http://www.philol.msu.ru/~slavmir2012/totals/>>.

KOTKOVÁ, Květoslava. *Kronika Moravský Krumlov. Rok 2010* [online]. © 2011 [cit 2013-01-25]. s. 16-17. Dostupné z: <<http://www.mkrumlov.cz/download/soubory/kronika2010.pdf>>.

KUBOVÁ, Simona. *Cesty katecheze - časopis pro katechetiku a náboženskou pedagogiku: Biblické příběhy z pohledu narativní analýzy* [online]. © 1999 [cit. 2013-02-26]. Dostupné z: <<http://www.cestykatecheze.cz/casopis/2011-2/Biblicke-pribehy-z-pohledu-narativni-analyzy.html%3E>>.

NOSEK, Pavel. *Historie: Osudy Slovanské epeje za okupace* [online]. © c2011-10-15 [cit. 2013-01-24]. <http://m.neviditelnypes.lidovky.cz/kultura/clanek.A111012_231326_p_kultura_wag.iln>.)

SLAVÍK, Jan. *Kdy se cosi stane znkem?* 2005 [online]. © [cit 2013-02-25]. Dostupné z: <<http://casopis.eduart.cz/articles.asp?idk=84&ida=75>>.

Slovanská epopěj [online]. © 1999 [cit. 2013-03-10]. Dostupné z:
<<http://www.slovanskaepopej.cz>>.

Z historie města Moravský Krumlov [online]. © [cit 2013-01-26].
<<http://www.mkrumlov.cz/historie-mesta-moravsky-krumlov.html>>.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Zrušení nevolnictví na Rusi	31
Obrázek 2: Jan Ámos Komenský, učitel národů	35
Obrázek 3: Po bitvě na Vítkově	39
Obrázek 4: Pojetí znaku podle R. Bartha	44

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Alissa Orlova

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční

Název práce: Symbolizace a mytologizace slovanství v Muchově Slovanské epopeji a jejich využívání v mediálním a veřejném diskursu

Rok: 2013

Počet stran textu bez příloh: 55

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů českých použitých zdrojů: 21

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 10

Počet ostatních zdrojů:

Vedoucí práce: PhDr. Otakar Šoltys, CSc.