UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Slovanská epopej Alfonse Muchy

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Martina Geyerová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Milan Togner

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen citovaných pramenů a literatury.

Ve Vedrovicích dne 22. 4. 2009 ……

podpis

Poděkování

Ráda bych chtěla poděkovat vedoucímu práce panu Prof. PhDr. Milanu Tognerovi za jeho časovou flexibilitu a konzultace, Galerii hlavního města Praha za umožnění nafocení obrazů a její pracovnici paní PhDr. Petře Hoftichové za poskytnutí informací k danému tématu a možnosti nahlédnout do restaurátorských zpráv. Dále chci poděkovat paní Marii Makovičkové, pracovnici Městského kulturního střediska v Moravském Krumlově, která mi poskytla kontakty a materiály, a své kolegyni Evě Šafaříkové za nafocení cyklu.

Obsah

1. Úvod 4
2. Život a dílo Alfonse Muchy 5
3. Slovanská epopej 10
3.1 Příprava a vznik obrazů 10
3.2 Dějový obsah jednotlivých obrazů 14
3.3 Restaurování obrazů v minulosti a v současnosti 40
4. Slovanská epopej v průběhu století 44
4.1 Osud Slovanské epopeje 44
4.2 Výběr nejvýznamnějších výstav 47
5. Závěr 48
6. Poznámky 49
7. Seznam použité literatury a pramenů 51
8. Seznam obrazové přílohy 55
9. Obrazová příloha 57
10. Summary 68
11. Anotace

1. Úvod

Na dílo Alfonse Muchy[1] reagujeme daleko kritičtěji, než jiné národy. Jeho tvůrčí nadání nalezlo uplatnění jen v jednom krátkém období evropských dějin, které je spojováno se spoluprací se Sarah Bernhardtovou.

Jeho slávu i tvorbu ve zralém období je možné s jistou dávkou zlomyslnosti nazvat mondénními, pozdní dílo bývá naopak zavrhováno jako anachronismus.

Tento umělec dodnes mnohé irituje, u jiných probouzí bezvýhradný obdiv. Pro jedny je kýčovitý i ve svých nejlepších dílech pařížského období, druzí mu leccos uznávají, ale jedním dechem ho obviňují ze staromilství, nazývají ho umělcem užívajícím až do konce svých dnů patosu devatenáctého století.
Vybrala jsem si jeho dílo Slovanskou epopej, protože mě zajímalo, co vše lze obsáhnout tímto cyklem monumentálních obrazů. Zaujala mě již samotná myšlenka vytvořit něco pro svůj národ, připomenout mu jeho kořeny, a to vše bez nároku na honorář od státu.

Krok za krokem se budu snažit přiblížit toto dílo v jeho důležitých datech a událostech včetně problematiky druhé poloviny dvacátého století a současnosti.

2. Život a dílo Alfonse Muchy

Alfons Mucha (24.7. 1860 v Ivančicích – 14.7. 1939 v Praze)

„Alfons Mucha nebyl nikdy mezi umělci, kteří šli v čele tvůrčích výbojů a předjímali budoucnost. Jeho práce věrně zrcadlí rytmus a kolorit, představy a touhy, ale také mondénnost a vratkost prožívané doby. Do vývoje českého umění zasahoval Alfons Mucha jenom zřídka, zdálky a nepřímo.“[2]

Stal se nejznámějším českým afišistou v Paříži, který dosáhl světového věhlasu a je dnes vlastně synonymem Art Nouveau.

Rané období

Mucha po celý život směřoval k monumentálním realizacím. Již na samém počátku své umělecké cesty, ještě neškolený, pracoval ve vídeňských dílnách vyrábějících divadelní dekorace. Poté vytvářel nástěnné malby pro svého mecenáše (kníže Khuen-Belasi), a to jak na Moravě v Hrušovanech, tak v Tyrolích na khuenovském rodovém sídle Gandegg.[3]

Po neúspěšném pokusu vstoupit na pražskou Akademii se díky knížeti Khuen-Belasimu dostal do Mnichova. Na podzim roku 1887 byl již v Paříži, ale na svou velkou příležitost si musel počkat ještě dalších sedm let. Během této doby se živil příležitostnou ilustrační a grafickou prací.[4]

Pařížské období

Zpočátku dělal kalendáře, například pro firmu Lorilleux (1893), poté se jeho tvorba zaměřila na reklamní plakáty. Na konci roku 1894 navrhl první plakát pro slavnou herečku Sarah Bernhardtovou, pro historické drama *Gismonda*. Plakát způsobil

senzaci nejen pro svůj styl provedení, ale i kvůli formátu. Zaujal Sarah Bernhardtovou natolik, že s Muchou uzavřela šestiletý kontrakt. Během jejich spolupráce vznikly plakáty jako *La dame aux camelias*, *Lorenzaccio*, *La Samaritaine*, *Medée*, *La Tosca*, *Hamlet*, které se držely původního stylu a formátu *Gismondy* (cca 205 x 75 cm). Vedle plakátů navrhoval Mucha i dekorace, kostýmy a šperky pro její představení. Pastelový portrét pro roli v *La Princesse Lointaine*, byl posléze užitý jako předloha pro reklamu na sušenky L-U.

Souběžně s prací pro zmíněnou herečku navrhoval Mucha i další plakáty, a to pro vlastní výstavy, reklamy (např. plakáty cigaretových papírků *Job*, sušenky *Lefévre-Utile*, *Biéres de la Meuse*, *Nestlé* a další). Všechny plakáty mají v sobě značnou dávku senzuality a někdy i erotického náboje. Typickým Muchovým plakátem je ten, který staví do středu krásnou mladou ženu.

Kromě plakátů navrhoval barevně litografovaná dekorativní panneaux, komponovaná jako cykly čtyř ročních dob, květin, denních dob, hvězd nebo drahokamů, dále obálky časopisů, katalogů, řadu kalendářů, pohlednice i krabičky na mýdlo. Všude se vracela v různých obměnách lepá ženská postava unylého výrazu, obvykle sedící v bohatém ornamentálním rámci, stočeném do podkovitého nimbu. Sestava, využívající charakteristické motivy jako dlouhé vlasy nebo rostlinné úponky, utvářela komplikovaný ornamentální vzorec, v jehož spleti se uplatňovaly určité hlavní linie, nenásilně vedoucí divákovo oko dovnitř celého labyrintu.[5]

Mucha nezůstal jen při grafice. Rozšířil svoji formuli na všechny předměty životní i reprezentační potřeby. Převedl dvojrozměrný vzorek do prostoru, když navrhl zařízení a ozdobu interiéru pařížského Fougetova zlatnictví. Pro tutéž firmu navrhl

různé šperky, z nichž souprava pro Sarah Bernhardtovou ve tvaru zlatého emailového hada spojeného řetízky s bohatým prstenem patří mezi nejkrásnější skvosty celého Art Nouveau.[6]

V oblasti knižní ilustrace dospívá na sklonku století k vrcholným realizacím, které nikdy později nebyly překonány. Jsou to například kresby k *Adamitům* Svatopluka Čecha vydané teprve roku 1897, či *Ilsea princezna Tripolská* od Roberta de Flerse /1897/, kde rozvinul své umění v neobvyklé rovnováze symbolického záměru a dekorativního řešení. Zato v ilustrační a grafické výzdobě Otčenáše /1899/ mají světlotiskem reprodukované kresby povahu symbolistních vizí, místy traktovaných akademickým způsobem.[7]

Vcelku bylo Muchovo dílo v Čechách přijímáno s určitým respektem a porozuměním, ale nebylo pro naši kulturu obzvláštním překvapením ani směrodatným objevem, nemohlo proto zásadněji ovlivnit její vývojové směřování.[8]

Činnost tvůrců se na přelomu století zaměřovala ke Světové výstavě, chystané na rok 1900 do Paříže. Muchu si zajistila pro Světovou výstavu rakouská státní reprezentace, která ho pověřila výzdobou pavilónu Bosny a Hercegoviny. Ten však pojal své malby jako apologii slovanského lidu. Rozčlenil je kompozičně do tří průběžných pásů, které měly svůj smysl i při vertikálním čtení. Součástí výstavního prostoru byly i jeho sochy.[9]

Grafická ornamentika Nového umění byla Muchou dovedena k vrcholu v Otčenáši (1899) a všechny její finesy a možnosti běžného uplatnění byly shrnuty v grafickém vzorníku Documents décoratifs z roku 1902.[10]

Návrh pro Světovou výstavu 1900 – Pavilon Člověka, míněný jako trvalá stavba, znamenal jak ve svých exponátech, tak zvláště ve svém utváření pomník nesmrtelnosti lidského ducha. Kdyby byla tato Muchova fantazie realizována,

překonávala by nepochybně nejen současné Guimardovo metro, ale i všechny ostatní pitoreskní projevy v architektuře na přelomu století.[11]

Práce na dekoraci pavilonu Bosny a Hercegoviny mu připomněla sen o historických kompozicích, které by svět seznámily s minulostí i významem Slovanů. Mucha si ověřil svou schopnost zvládat velké plochy. Od té doby začal pomalu upouštět od horečné činnosti afišisty.[12] Uvědomoval si, že nemá dostatek prostředků k jejich realizaci. Jeho vysoký životní standard a neschopnost hospodařit s penězi byly příčinou, že si za léta své pařížské slávy naspořil velmi málo peněz. Své touze sehnat prostředky a vytvořit cyklus monumentálních obrazů z dějin všeho Slovanstva věnoval Mucha dalších třicet let svého života. Ta ho přivedla do Spojených států, kde se mu konečně podařilo sehnat v milionáři Charlesi R. Craneovi člověka, který uvěřil jeho vizi a uvolil se financovat projekt Slovanské epopeje.[13]

Období po roce 1910[15]

Roku 1909 byla Muchovi nabídnuta samotným Osvaldem Polívkou výmalba Obecního domu v Praze. Nakonec došlo roku 1910 pouze k výzdobě přednostního Primátorského salónu, umístěného v ose průčelí. Tímto dílem a prací na Slovanské epopeji se po dlouhých letech vrátil do vlasti.

Znovunabytí státní samostatnosti bylo splněním snu Muchovy generace. Vlastenec tak horoucí, jako Mucha, dal samozřejmě své služby k dispozici. Ještě před vyhlášením Československé republiky navrhoval její budoucí první poštovní známky. Byl autorem většiny bankovek, z nichž mnohé sloužily až do roku 1945, navrhl státní znak i uniformy nového policejního sboru.[14]

Roku 1931 byl vybrán jeden jeho návrh, podle kterého měl namalovat okno pro novou arcibiskupskou kapli v pražské katedrále sv. Víta. V následujícím roce namaloval pro městskou spořitelnu v Nymburce velkou kompozici z husitské doby – *Poddání Nymburka L.P. 1421 Bohu a Pražanům*. Také pro radnici v Rokycanech vytvořil historickou kompozici z husitské doby.

V roce 1934 namaloval velikou dekorativní malbu pro místnost pražského pěveckého spolku Hlahol a o něco dříve symbolickou kompozici pro světoznámé slovenské lázně Piešťany.

V roce 1936 se v Paříži konala výstava jeho děl. Vystavuje zde společně s Františkem Kupkou.

Závěrečné Muchovo dílo jsou kompozice *Věk Rozumu*, *Věk Lásky* a *Věk Moudrosti*. Měly obsáhnout poselství, které se většinu svého života snažil lidem zprostředkovat. Poselství o ideálním životě prodchnutém Láskou a Moudrostí, o životě v práci a míru. Cyklus nebyl realizován, zbyly jen tři kresby.

Poslední období života Alfonse Muchy má v sobě spoustu rozporů. Jeho dílo začalo působit anachronicky a začalo být zneužíváno v boji proti modernímu umění.

3. Slovanská epopej

3.1 Příprava a vznik obrazů

První zárodek souvislého cyklu historické inspirace lze spatřovat v ilustracích Alfonse Muchy ke knize Ch. Seignobose o německých dějinách, na nichž pracoval od r. 1892 spolu s Rochegrossem.[16]

Pro monumentální obrazy SE si zvolil prověřenou techniku vaječné tempery kombinovanou v některých partiích temperou olejovou na plátně[17] s emulzním podkladem. U obrazů poslední fáze se jedná o čistou olejomalbu. Všechna plátna jsou v okraji napnuta na kovových rámech pomocí lanka a kovových oček.

Ve smlouvě mezi Muchou, Cranem a Obcí pražskou, uzavřené roku 1913, se malíř zavazuje předávat městu Praze každý rok tři plátna Epopeje v rozměrech 9 x 7 m nebo 8 x 6 m. Charles R. Crane se zavazuje zaplatit každý rok panu Muchovi 7500 dolarů při započetí práce na každé trojici obrazů a stejnou částku při jejich odevzdání. Tím měla být kryta Muchova režie a mělo mu být umožněno nerušené studium a práce. Oproti původním předpokladům se práce protáhla a navíc některé obrazy předělával Mucha takřka až do konce života.[18]

K práci na Slovanské epopeji se umělec připravoval velmi důkladně. Přečetl řadu historických publikací, konzultoval s francouzskými i českými historiky a nakreslil tisíce detailních studií oděvů, zbraní, skupin i jednotlivých postav pro své dílo. Podnikl řadu cest – 1913 přes Varšavu do Ruska, před válkou i po válce opakovaně na Balkán, do Bulharska, Cařihradu a do pravoslavných klášterů na Mont Athos.[19]

Podobu celého cyklu ovlivnily dva základní faktory. Prvním bylo neočekávaně dlouhé období osmnácti let, které zákonitě přineslo řadu změn v malířském rukopise i v preferenci

určitého způsobu vyjádření, jenž se lišil od původní představy. Druhým faktorem hluboce ovlivňujícím podobu celého cyklu byla první světová válka, která vypukla v okamžiku, kdy měl Mucha hotových šest obrazů. Svět, lidé i jejich myšlení se válkou zásadně změnili. Pro přijetí Slovanské epopeje byla tato změna neblahá. Jedním z jejích úkolů bylo pozvednout národní sebevědomí a upozornit okolní svět na kvalitu českého národa a celého Slovanstva. Samostatný, moderně organizovaný stát však takovouto prezentaci již nepotřeboval. Byla naopak pociťována jako čin patřící do 19. století, který nemá v moderní, dynamicky se vyvíjející společnosti místo.

6. prosince 1912 došlo k předání první trojice obrazů: *Slované v pravlasti*, *Slavnost Svantovítova* a *Zavedení slovanské liturgie*. Tyto obrazy patrně nejlépe vypovídají o původních Muchových záměrech a jsou nejpůsobivější z celého cyklu. Všechny mají stejný kompoziční rozvrh. Detailně namalovanému realistickému zadnímu plánu je představen první plán výjevu, který v symbolické kompozici tlumočí malířovo poselství. Tento přední symbolický plán se mimo náznaku na kompozici *Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským* v dalších obrazech již neobjevuje. Podivuhodné je, že se Mucha bez předchozích zkušeností dokázal suverénně vyrovnat s obrovskou plochou jednotlivých pláten, jež na nás působí jako práce dokonale technicky vybaveného a zkušeného malíře monumentálních obrazů. Zajímavá je také jasnost představy, kterou můžeme sledovat už u studií, odpovídajících v kompozici i v barevnosti konečnému řešení. Už nad skicami si uvědomujeme působivost celku a dokonalost detailů.[20]

Druhá trojice, odevzdaná v roce 1914 (ještě před vypuknutím války), se týká tří odlišných historických epoch. Jsou to: *Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským*,

Bratrská škola v Ivančicích – Tisknutí Bible kralické a *Zrušení nevolnictví na Rusi. Hájení Sigetu* souvisí ještě formálně s první trojicí. *Zrušení nevolnictví na Rusi* bylo téma zařazené do *Epopeje* na přání Charlese R. Cranea. Mucha zde použil studijní materiál, který nasbíral při svém pobytu v Rusku v roce 1913, a celý výjev je klasickou historickou kompozicí.

V roce 1916 předal Mucha městu Praze další tři plátna, námětově vázaná ke stejné době. Je to *Husitský triptych*, který byl od samého počátku zamýšlen jako celek. Prvním obrazem je *Milíč z Kroměříže*, druhým *Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské* a třetím *Schůzka na Křížkách*. Celý triptych je podivuhodně celistvý, barevně sladěný a komponovaný s velkým smyslem pro dekorativní účinek. Výšková kompozice obou křídel umožnila Muchovi pracovat s oblíbeným převýšeným formátem. Důležitou úlohu hraje světlo, tvořící střed kompozice, zatímco prostřední výjev je klasickým působivým divadelním aranžmá.

Ke konci války se tempo Muchovy práce na *Epopeji* zpomaluje. Jedním z podstatných důvodů bylo to, že válka přerušila malířův kontakt s tkalcovnou v Belgii, která jediná byla schopná mu dodávat plátna tak obrovských rozměrů. Proto také práce z této doby mají rozměry „pouze“ 4 x 6 m. V roce 1918 jsou to dvě plátna – *Petr Chelčický* a *Jan Ámos Komenský*.

O tom, proč Mucha maloval obrazy cyklu v daném pořadí nemáme doklady. Dá se však předpokládat, že kromě trvalého poselství chtěl svou *Epopejí* také sdělit poselství aktuální.[21] Formálně s těmito dvěma výjevy souvisí ještě obraz *Bitva Grünwaldská*, který však byl dokončen až roku 1924. V témže roce, dokonce o šest měsíců dříve, byl dokončen obraz *Svaz slovanských dynastů*, s nímž úzce souvisí o rok pozdější *Car Simeon Bulharský*. Obrazy jsou působivými dekorativními kompozicemi, z nichž však unikla původní výrazová síla a

naléhavost prvních pláten *Slovanské epopeje*. Jako by se na nich podepsala únava z grandiózní práce a úsilí úkol dokončit.

K českým dějinám se vrací výjev *Po bitvě na Vítkově*. Daleko větší zaujetí věnoval Mucha obrazu *Jiří z Poděbrad a z Kunštátu*, který svou myšlenkovou náplní odpovídal jeho koncepci dějin.

Tato scéna je jedním z mála výjevů *Epopeje*, jejichž dramatičnost tkví v reálném jednání osob, a její divadelnost i se zvláštním osvětlením působí věrohodně.

Z roku 1926 je *Štěpán Dušan* a *Mont Athos*. Základní význam je přidělen světlu, které jako by rozpouštělo detaily kompozice a měnilo celý výjev v mystické zjevení.

Poslední dvě plátna Slovanské epopeje – *Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou* a *Apoteóza z dějin Slovanstva* – jsou také zalita proudy světla. Ačkoliv tyto obrazy měly tvořit duchovní vrchol celého cyklu, je patrné, že neodpovídají myšlenkovým proudům doby, ve které vznikly – totiž létům 1926-1928. Zatěžuje je neúměrné množství symbolů, které divák těžko dešifruje.[22]

3.2 Dějový obsah jednotlivých obrazů[23]

1. Slované v pravlasti (obr. 1)

/Mezi turanskou knutou a gótským mečem/

Rozměry: 6,10 x 8,10m

Pravlast Slovanů se rozkládala podle většiny historiků již před naším letopočtem v oblasti prostírající se od Baltu až k Černému moři. V poříčí řek Visly, Dněpru, Dněstru a Západní Dviny žily drobné rody i větší kmeny.

Obživou jim byl lov a nepříliš produktivní zemědělství. Jejich skrovný majetek i oni sami byli lákavou kořistí kočovných kmenů z východu a jihu. Ze severu a západu na ně často útočili Gótové. Svá sídla si budovali v bažinách, aby je chránila před nájezdníky.

Slované byli obávanými válečníky a útoky na své území štědře nájezdníkům opláceli. Vzájemná řevnivost a nesvornost slovanských kmenů a rodů byla často příčinou úspěšných lupičských vpádů kořistníků. O jedné z těchto tragédií vypráví úvodní obraz Epopeje.

Je léto, hvězdnatá noc a z hořící vesnice, nad kterou září souhvězdí Velkého vozu, odjíždí tlupa Nomádů. Odhánějí uloupená stáda a odvlékají mladé lidi do otroctví. Jedou směrem k Černému moři, tam v přístavním městě Olbii, v místech, kde je dnešní přístav Oděsa, je stálý trh s otroky.

Jediní, kteří tento nájezd přežili, jsou muž a žena. Dlouho do noci pracovali na poli, včas zjistili smrtelné nebezpečí a teď se choulí do vysoké trávy a rokytí, jen tato okolnost je zachránila. To, co prožívají je patrné na první pohled. Hrůzou rozšířené zornice, strach a beznaděj vyjádřená jejich gesty, to všechno hovoří jasnou řečí. Touha po klidném a pokojném životě

je symbolizována trojicí postav v pravé části obrazu nahoře. Uprostřed žrec – pohanský kněz prosí bohy o smilování a pomoc. Pravou paži mu podpírá ozbrojený bojovník, symbol války a levé rámě dívka v bílém šatě – symbol míru. Splývající roucho žrecovo tvoří dva dlouhé cípy mající tvar čepelí mečů, které se symbolicky zarývají do srdce této krajiny.

Fascinující atmosféra chmurného a bouřlivého dávnověku je zdůrazněna temnou modrou barvou a mystickým nočním šerem.

2. Slavnost Svantovítova na Rujáně (obr. 2)

/Když bozi válčí – spása v umění/

Rozměry: 6,10 x 8,10m

Už ve 4. století byly slovanské kmeny velmi početné, ale teprve v 5. a 6. století se objevují zmínky o Slovanech v písemných pramenech se stále podrobnějšími informacemi.

Část Slovanů opustila svá původní sídla a začala postupně stále více a hlouběji osidlovat krajiny západním a jihozápadním směrem. Toto období je známo jako stěhování národů.

Již v 7. století se část Slovanů usadila podél pobřeží Baltu. Zbytky Keltů i Germánů na tomto území ještě se vyskytujících, pojali do svého společenství a poslovanštili je. Tam, kde se Odra vlévá do Baltického moře, je velký plochý ostrov s mnoha jezery, zvaný Slovany Rujána. Dnes je nejsevernějším cípem Německa a nazývá se Rügen. Zde sídlil po staletí slovanský kmen Ránů. Na nejsevernějším cípu ostrova, chráněném obrannými valy a strmými mořskými křídovcovými útesy, bylo hlavní město Arkona. Zde byl i chrám světovládného boha Svantovíta.

Obraz znázorňuje podzimní Svantovítovy slavnosti, na které přijížděli poslové z celého tehdy známého světa z Byzance, Čech i Hispánie (Španělska). Kněží Svantovítovi při této příležitosti děkovali bohu, že lidem dopřál bohatou úrodu a prorokovali věci budoucí. Arkona byla pro Slovany tím, co kdysi Delfy antickému světu. Vpravo vycházejí z chrámu poslové a před nimi ověnčený velekněz. Žene před sebou býka – symbol síly, který bude obětován. Na mořském břehu pod strmými křídovcovými útesy v prosluněném odpoledni se lid raduje, zpívá, tančí, jedině matka s dítětem v klíně – uprostřed dolního okraje – je zasmušilá v předtuše neveselé budoucnosti. Při

křížových výpravách ve 12. století proti pobaltským Slovanům se Dánům, vedeným Valdemarem Dánským, podařilo zradou jednoho ze slovanských knížat, přijavšího již křesťanství, Arkonu dobýt, chrám pobořit a Svantovítovu sochu spálit (1169). Tato tragédie Ránů je symbolicky znázorněna v horní části obrazu. Vlevo je germánský bůh války Wodan (Thor) se štítem, doprovázený smečkou posvátných vlků. Poslední slovanský bojovník na posvátném bělouši Svantovítově umírá. Svantovít mu bere z tuhnoucí ruky meč, aby dále bojoval za svůj lid. Skupina spoutaných osob symbolizuje slovanské národy podmaněné, utonulé v moci Germánů.

Dole vpravo lidový řezbář tvoří nového slovanského bůžka náhradou za zničeného Svantovíta – boha čtyř tváří. Tmavší barevný tón dává dvojici matky se synem plasticky vyniknout z prostředí záměrně dvourozměrného. Tato dvojice symbolicky naznačuje soumrak a posléze i zánik Slovanů v Pobaltí, který si velkou měrou sami svojí nesvorností zavinili.

3. Zrušení nevolnictví na Rusi (1861) (obr. 3)

/Samostatná práce – osnovou států/

Rozměry: 6,10 x 8,10m

Vláda Alexandra II. (1855-1881) byla dobou velkých změn. Car se v prvních letech své vlády prohlašoval za stoupence samoděržaví a nevolnického systému. Nakonec však byl nucen provést četné reformy.

Vývoj šel rychle kupředu, proto aby Rusko mohlo dohnat Evropu, zrušil nevolnictví. Existovala však podmínka – získání plné svobody záviselo na přijetí pozemkového přídělu do „trvalého užívání“, za nějž byli rolníci povinni platit statkáři. Prosperita manufaktur byla posílena a znamenala pokrok pro zaostalý zemědělský stát.

Vstupujeme do Moskvy na Rudé náměstí 19. 2. 1861 (podle našeho kalendáře 3. 3.) právě v okamžiku, kdy z řečiště vedle Kremlu odcházejí carští úředníci a popi s ikonami. Splnili carův rozkaz, vyhlásili lidu „Ustanovení o rolnících“, kterým se car snaží dostat Rusko na úroveň Evropy.

Na památném místě Rudého náměstí, před chrámem Vasila Blaženého, kde bývalo popraviště, slyší ruský národ nařízení svého cara a celá škála pocitů se zračí v jeho tvářích. Bojar s neklidem v srdci si tiskne ruku k tváři, budoucí podnikatel chápe, že mu nastane doba prosperity, žena s dítětem hledí s neklidem a strachem do budoucnosti, stařec se křižuje, jiní pláčí, málokdo ví, co mu budoucnost přinese. Nejistota, strach, úzkost, údiv a rozpaky vyjadřují tváře a postoje lidí všech vrstev tehdejšího ruského národa. Avšak sluneční svit, který proráží únorovou mlhu za chrámovými báněmi mluví symbolickou Muchovou řečí. Tímto dnem se v Rusku uskutečnil první krok k získání svobody.

4. Bratrská škola v Ivančicích – kolébka Kralické bible (obr. 4)

/Jazyka dar svěřil nám Bůh/

Rozměry: 6,10 x 8,10m

Jednota Českých bratří (Jednota bratrská) vznikla roku 1457 a představovala náboženskou společnost, která se snažila povznést mravní úroveň lidu pomoci vzdělávání. Proslula svými výsledky nejen na Moravě a Čechách, ale i daleko za hranicemi.

Do roku 1547 zůstávalo její centrum v Čechách. Morava si však dovedla uchovat ve větší míře náboženské svobody než Čechy. Bylo to po nezdařeném povstání proti Ferdinandu I. Habsburskému, který pak vypověděl z Čech celou řadu bratrských sborů. Polsko, Prusy a Morava se staly pak domovem bratří až do třicetileté války.

Jednou z nejznámějších bratrských škol byla šlechtická škola v Ivančicích, štědře podporována tehdejšími pány z Rosic a Náměště nad Oslavou a Karlem starším ze Žerotína. Působil na ní rodák z Přerova Jan Blahoslav, který byl roku 1557 zvolen biskupem a za sídlo mu byly určeny Ivančice, kde školu velmi povznesl a zasloužil se o to, že v roce 1562 sem byla přenesena tiskárna. Nejprve tu bylo tištěno 2. vydání bratrského Kancionálu, ryze českého. Jan Blahoslav se připravoval na překlad Nového zákona z řečtiny rozsáhlým dílem Gramatika česká.

Roku 1564 vyšlo v ivančické tiskárně první vydání Nového zákona česky psaného, kterým Jan Blahoslav dokázal, že čeština je schopna plně vyjádřit všechno stejně ušlechtile a věrně, jako „nejelegantnější latina“. Nestačil však již přeložit Starý zákon. V roce 1578 byla tiskárna přenesena pro větší bezpečí do tvrze Kralic, ale škola, Ivančická akademie, zůstala. Stala se

šlechtickou školou, kde byli přijímáni i žáci neurozených rodičů až do vydání mandátu císaře Rudolfa II.

V Kralicích se pak tiskla Bible kralická i s nově přeloženým Starým zákonem, celkem v šesti dílech.

Obraz znázorňuje vyučování bratrské školy v přírodě. Jsme v Ivančicích, pod hradbami, kde se dodnes říká „Ve sboru“. Ve škole i v tiskárně je právě přestávka. Mecenáš školy i tiskárny, Jan starší ze Žerotína, přišel právě na návštěvu, vzal s sebou i svoji tehdy již těžce nemocnou manželku a své děti (vpravo od altánku). Sám prohlíží nejnovější výtisk Bible ivančicko-kralické. Za ním stojí Jan Blahoslav. Tiskařský lis se na chvíli odmlčel, učenci a studenti debatují, jak bude asi pokračovat práce v nové tiskárně v Kralicích, zda bude práce také tak plodná jako zde v Ivančicích. Slepci čte z Nového zákona mladík, je to autoportrét A. Muchy (vlevo vedle sadaře s košíkem jablek).

Celý obraz je symbolem podzimu, nejen přírodního, ale i podzimu činnosti Jednoty bratrské. Za hradbami se tyčí věž ivančického kostela, kolem ní se houfují vlaštovky, připravující se k odletu a symbolicky předpovídají, že bratřím brzy nastane těžká doba, kdy budou muset opustit vlast a hledat obživu v cizině.

Tímto obrazem oslavil Alfons Mucha své rodné Ivančice.

5. Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským (obr. 5)

Rozměry: 6,10 x 8,10m

Pádem Byzance a dobytím Cařihradu 23. 5. 1453 se Turkům úplně otevřela cesta do Evropy. Celý Balkán byl ve střehu a bránil jim v dalším postupu řadou pevností a tvrzí. Jednou z nich byl Siget (na území dnešního Maďarska). Od roku 1563 bylo svěřeno hájení této pevnosti chorvatskému bánu Mikuláši Zrinskému.

Roku 1566 přitáhli Turci pod vedením sultána Solimana II. Zrinský povolal do zbraně všechny obyvatele. První útok odrazili obránci snadno, ale ty další už byly nad jejich síly.

Jsme svědky okamžiků posledního boje, město Siget je již dobyto Turky, hoří zámek i část starého hradu. M. Zrinský se chystá se zbytkem posádky k poslednímu boji a přijímá přísahu svých spolubojovníků, že živí se Turkům do rukou nedostanou.

Proti bráně ve věži, která je skoro celá zahalená dýmem, je postaveno dělo nabité kovovým šrotem. Na daný povel se brána otevře, do překvapených útočníků vypálí dělo a do krvavé ulice vpadají zbylí obránci. Zatím ženy, dosud ukrývající se, rozhodnou vyšplhat se po lešení nad prachárnou, kde se odehraje poslední akt této dějinné tragédie. Manželka Zrinského čeká, až všechny její družky budou blízko ní, co nejvýše, aby všechny určitě zahynuly, a ani jedna nepadla živá do rukou Turkům. Zapálenou smolnici, kterou drží ve skloněné pravé ruce, vrhá dolů do prachárny.

Černý sloup, hřibovitě se nahoře rozvíjející, je symbolem jak výbuchu, tak i sebeoběti všech obránců. Všichni zahynuli, ale Turky toho roku na několik let zastavili. Při výbuchu přišel o život i sultán Soliman II. Turci se tehdy, zbaveni vrchního velitele a vládce, stáhli zpět.

6. Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské (1412) (obr. 6)

/Kouzlo slova – pravda vítězí/

Rozměry: 6,10 x 8,10m

Jan Hus pochází z jihočeské vesnice Husinec. Rodiče mu už v dětství určili kněžskou dráhu, aby se vymanil z těžkého údělu nemajetného venkovského člověka. Stal se Mistrem (profesorem s právem konat přednášky) a byl vysvěcen na kněze. Studoval díla nejen oficiální, ale i reformátorů Konráda Waldhausera, Jana Milíče z Kroměříže, Matěje z Janova a Wiklefa.

Káral rozmařilý život vysokého kléru i laických pánů, odsuzoval papežské schizma a nejvíce brojil proti prodávání odpustků a proti vymáhání poplatků za bohoslužebné úkony – křty, pohřby a podobně. Již v prvním roce svého kněžství začal kázat u sv. Michala na Starém Městě a od jara 1402 pak v Betlémské kapli.

Myšlenka postavit Betlémskou kapli vzešla z milíčovského okruhu a sloužila jen českému kázání. Hlavním mecenášem se stal staroměstský český kupec Kříž, zvaný Kramář, právní a politickou ochranu převzal královský dvořan Hanuš (Jan) z Mülheimu. Oba vidíme sedět v křeslech vlevo dole. Betlémskou kapli začali stavět v roce 1391. Kaple byla řešena jako prostorná síň, aby mohla pojmout skoro 3000 posluchačů. Kříž s Kramářem spojili tuto kapli s univerzitou.

Na kazatelně vidíme Mistra Jana Husa. Pod ní sedí žáci – studenti, kteří si zapisují Mistrova slova. Jsou zde zástupci všech vrstev obyvatelstva a pod baldachýnem pozorně naslouchá královna Žofie, manželka Václava IV., která u něj mnohokrát prosila za Mistra Jana Husa, jehož byla velkou ctitelkou. Na kázání ji doprovodil její dvůr, dáma v bílém čepci, pohlížející do pravého rohu obrazu, je portrétem Muchovy manželky. Vlevo

za zády kupce Kříže stojí tmavá postava s klípcem na oku, Jan Žižka z Trocnova, tenkrát byl ještě dveřníkem královny Žofie.

Mistru Janu Husovi byl nakloněn i pražský arcibiskup Zbyněk Zajíc z Hazmburka, ale když v roce 1409 mělo konečně dojít k vyřešení papežského schizmatu, arcibiskup Zbyněk zůstal věrný římskému papeži a postavil se proti Mistru Janu Husovi. Vyhlásil nad Prahou interdikt a posílal špehy na Mistrova kázání (jednoho z nich vidíme v mnišském hábitu s kapucí vpravo za křtitelnicí). Václav IV. držel nad Husem ochranou ruku, ale to jen do té doby, než byl pisánským koncilem zvolen papež Jan XXIII. (pak měla církev tři papeže). Vystupňovalo se kupčení s odpustky, papež potřeboval peníze a Mistr Jan Hus se proti tomu postavil ještě energičtěji. Václav IV. se zalekl, že bude považován za krále kacířů a odvrátil se od Mistra Jana Husa.

Na podzim roku 1412 káže Hus naposled v Betlémské kapli a loučí se s Pražany. Odebral se na statky některého ze svých šlechtických přátel a poslední rok svého svobodného života prožil na Kozím hrádku nedaleko Tábora. V roce 1414 se vydal hájit svoje učení do Kostnice, kde byl 6. 7. 1415 jako kacíř upálen a jeho popel vhozen do Rýna.

7. Zavedení slovanské liturgie na Velké Moravě (obr. 7)

/Chvalte Boha rodným jazykem/

Rozměry: 6,10 x 8,10 m

Mojmírovský stát byl pevně semknutým a dobře organizovaným státním celkem. Roku 846 byl na knížecí stolec dosazen Rastislav, který pochopil, že zavedením křesťanství ve své říši odstraní záminku válečných nájezdů nepřátel a navíc posílí svou moc.

V letech 860-861 žádal papeže Mikuláše I. o vyslání biskupa – učitele a o utvoření samostatné církevní organizace, která by podporovala jeho politické i kulturní zájmy. Papež odmítl.

Rastislav se obrátil na Michala III , byzantského císaře. V roce 863 přišel ze Soluně vzdělaný filozof Konstantin, který později přijal jméno Cyril, se svým bratrem Metodějem. Novým písmem – hlaholicí – přeložili evangelická čtení z byzantských předloh do staroslověnštiny. Stali se tak zakladateli našeho písemnictví. Věrozvěstové vybrali schopné úředníky, naučili je písmu a bohoslužbám ve slovanském jazyce.

Obraz představuje hlavní město Velké Moravy – Veligrad. Na nádvoří knížecího hradu, na vyvýšeném stolci sedí kníže Svatopluk obklopen družinou, před ním biskupové a velmožové. Diákon čte papežův list, bulu Industriae tuae, kterou papež roku 880 ustanovuje Metoděje biskupem, podřizuje mu v Nitře sídlícího biskupa Wichinga a povoluje sloužit bohoslužby slovanským jazykem. Čtenému též pozorně naslouchají franští rytíři.

Jásající lid zdraví svého učitele – arcibiskupa Metoděje, důstojného starce, přísného k sobě i k jiným. Podle pravoslavného zvyku na důkaz úcty ho podpírají dva mladší

diákonové. Za ním dochází průvod jeho žáků v čele s Gorazdem, Metodějovým nástupcem a pokračovatelem. Myšlenky velebného starce zalétají do dob mládí, kdy s bratrem navštěvovali v Soluni chrám sv.Jiří, jehož obraz vidíme v pozadí.

Postava mladíka s kruhem a zaťatou pěstí sugestivně znázorňuje symbol síly a svornosti, které se Slovanům v minulosti tak často nedostávalo. Nesvornost byla jednou z hlavních příčin pádu Velké Moravy.

Bohatá symbolika nahoře vypráví o konci prvního největšího státu střední Evropy. Zleva nahoře frančtí válečníci a kněží násilím dokončují pokřesťanštění Moravy. Po Metodějově smrti, ještě za života Svatoplukova, byli vyhnáni slovanští kněží a mnozí našli útočiště a nové pole působnosti v Bulharsku u knížete Borise a v Kyjevské Rusi a u knížete Igora a jeho manželky svaté Olgy. Oba knížecí páry jsou znázorněny jako ikony vpravo nahoře. Mezi těmito dvěma protichůdnými skupinami jsou dvě postavy sedící v lodici. To svatí Boris a Gleb, patroni námořníků, žehnají slovanskými kmenům rozpadající se Velké Moravy.

Před úplnou zkázou, jaké později podlehly kmeny v Pobaltí, chrání z nebes i svatý Cyril. Vidíme ho v bílém mnišském šatě s kapucí a se svatozáří nalevo pod přijíždějícími Franky.

8. Po bitvě u Grünwaldu (obr. 8)

/Severoslovanská vzájemnost/

Rozměry: 4,05 x 6,10m

Ve 12. století se usadil na území Pruska, tehdy ještě slovanského, Řád německých rytířů. Křesťanství šířil Řád hrubým násilím a svoje panství a majetek rozmnožoval jednak dary pokřesťanštěných knížat, ale hlavně výboji a násilím.

U Grünwaldu v Mazursku došlo 15. července 1410 k rozhodné bitvě mezi vojskem polsko-litevským a Řádem německých rytířů. Podle smlouvy mezi polským králem Vladislavem Jagellonským a českým králem Václavem IV. přitáhly Polákům na pomoc sbory z Čech a Moravy.

Obraz představuje bitevní pole za rozednívání druhého dne po krvavé bitvě. Mocný Řád německých rytířů je konečně poražen. Král Vladislav v doprovodu své družiny přišel pohlédnout na vítězství a byl zdrcen. Stojí na pahorku, pod kterým leží mrtvola velmistra Řádu německých rytířů s křížem na prsou a kolem nezměrné pole mrtvých. Mimo pobitých nepřátel král vidí i nesmírné oběti svých bojovníků, které musely být přineseny. Nad prolitou nevinnou krví si král v bolesti zastřel svoji tvář. V pozadí pravoslavný patriarcha žehná všem padlým. Četné bílé pláště s černými kříži, které pokrývají bojiště značí, že moc Řádu byla zlomena a Polsko i Litva zbaveny staleté hrozby.

Po králově levici stojí skupina českých bojovníků, mezi nimiž poznáváme Jana Žižku, tady v Polsku nabyl válečných zkušeností.

Alfons Mucha namaloval tento obraz jako reakci na první světovou válku. Představuje to varování před jakoukoli formou násilného řešení sporu.

9. Car Simeon Bulharský (889-927) (obr. 9)

/Jitřenka slovanského písemnictví/

Rozměry: 4,05 x 4,80 m

Bulharsko se stalo jedním z nejmocnějších slovanských států Evropy. Kníže Boris přijal a šířil křesťanství byzantského typu (855-889) a vlivem Byzance se rozvíjela i kultura. Po třicetipětiletém panování odešel do kláštera, kde s ním žil jeho mladší syn Simeon, kterého později postavil do čela státu.

Kníže Simeon nabyl v klášteře hluboké vzdělání a schopností vládnout předčil svého předchůdce. Území jeho říše se rozprostíralo od Jaderského moře k Černému moři a téměř k Soluni. Pro sebe dosáhl titul císaře a nazval se carem Bulharů.

Jiné hodnoty mnohem více než tituly dosvědčují jeho velikost. Byl milovníkem a šiřitelem všeho umění, zvláště literárního. Jazyk bulharských Slovanů prohlásil v roce 894 za státní a církevní řeč. Největší jeho zásluha tkví ve starosti o rozvoj literární školy v Ochridu a Velké Pereslavi.

A. Mucha nás přivádí do sídelního města cara Simeona, Velké Pereslavi. Vidíme, jak se zde zapisují paměti starců, aby neupadly v zapomnění. Car sám překládá všechnu dostupnou literaturu a mniši přepisují a rozmnožují literární díla, navíc řídí jejich práci a přijímá vyslance ostatních vládců, kteří přicházejí pro učitele a zdroje vědění. V této škole je též cyrilice dále ještě zdokonalována, zjednodušena a vzniká předchůdce dnešní azbuky.

Vlevo nahoře je namalován Kliment Ochridský (první biskup bulharský slovanské národnosti), vpravo jeho nástupci Naun a Angelarij. Celý obraz je proveden v byzantské pestrosti a výpravnosti.

10. Jan Milíč z Kroměříže (obr. 10)

/Klášter z nevěstince/

Rozměry: 6,20 x 4,05m

Jan Milíč z Kroměříže je poprvé zmíněn jako člen královské kanceláře Karla IV., pak se stal královským místokancléřem a roku 1361 kanovníkem u sv. Víta. V roce 1363 se Milíč obou výnosných míst vzdal a stal se prostým kazatelem. Káral nejvyšší církevní hodnostáře, arcibiskupy a biskupy, odvážil se i na císaře Karla IV., za což byl na delší čas žalářován a vězněn.

V roce 1368 píše papežovi, nabádá ho ke světovému opravnému hnutí, přitom dále káže a školí své následovníky. Roku 1372 mají jeho snahy viditelný úspěch. Od krále si vyprošuje místo na Starém Městě, nevěstinec Benátky. K němu přikupuje a odkazem získává další pozemky a podporu od Karla IV. Buduje zde ústav pro ženy, které dříve vedly nečestný život. Ústavu se pak dlouho říkalo Milíčův Jeruzalém.

V pozadí obrazu vidíme zbytek zmíněného domu a lešení stavby budoucího útulku. Vpravo je Milíč, prostý stařec s šedivými vousy, sleduje výsledek svého kázání. Ženy odkládají své šperky a drahocenná roucha, aby ústav měl další prostředky na budování a samy se dávají na pokání. Vzadu vidíme už jednu z nich v řeholnickém šatu. Ústřední myšlenkou obrazu je vzor a výzva k obětavosti a skromnosti.

Milíčovi protivníci ho obvinili z kacířství. Papež bulou z 13. 1. 1374 donutil Milíče, aby se vydal na pouť do Avignonu a tam, ještě před procesem, 29. 8. 1374 zemřel. Na Milíčovu reformátorskou činnost v krátkém čase navázal Mistr Jan Hus.

Tento obraz je prvním z triptychu o počátcích husitské reformy. Druhým obrazem je *Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské* a posledním *Schůzka na Křížkách*.

11. Schůzka na Křížkách (obr. 11)

/Kouzlo slova. Podobojí/

Rozměry: 6,20 x 4,05m

Pravé a poslední křídlo triptychu "Kouzlo slova" je motivováno počátkem husitských válek.

Po Husově smrti se šířilo náboženské reformační hnutí hlavně v jižních Čechách, zvláště v okolí pozdějšího Tábora. Toto hnutí bylo ve svém prvotním stavu nenásilné. Shromažďovali se na horách a chtěli žít životem prvních křesťanů. Tato zásada ale byla brzy porušena, protože velmi často byla shromáždění rozehnána násilím. Ke slovu se dostala radikální větev táborská, která se chtěla bránit.

30. 9. 1419 se uskutečnila tentokrát již ozbrojená schůzka na výšině za Jesenicí na Křížkách. Vidíme radikálního kněze Václava Korandu stojícího na lešení. Pod ním táboří poutníci z Plzně, které přivedl táborský kněz Koranda. Vidíme přijímání u dlouhého stolu pod borovicemi. Teprve několik let uplynulo od chvíle, kdy je znovu zaveden původní křesťanský způsob přijímání pod obojí způsobou. Proto i tady jsou připraveny kalichy, které se posléze staly symbolem této náboženské opozice. Někteří napájejí koně, jiní perou prádlo, připravují jídlo a vyhlížejí průvod přicházející z Prahy. Celá krajina je ponořena v zlověstné šero, jen záblesk světla dopadá na poutníky přicházející ze severu.

Symbolů užil na tomto obraze Mucha hodně: suchý strom = smrt, mohutná borovice = život. Temná zachmuřená obloha, proťatá bleskem, to jsou budoucí bouře, které se snesou na naši zemi a na celou Evropu, jsou to i převratné změny, které právě v Praze nastaly: dochází k první pražské defenestraci, Václav IV. umírá a Jan Žižka formuje první ozbrojené oddíly.

12. Svaz slovanských dynastů (obr. 12)

/Přemysl Otakar II., král železný a zlatý 1253-1278/

Rozměry: 4,05 x 4,80m

Přemyslovci patřili k nejmocnějším vládcům Evropy. Velké příjmy a štědrost Přemysla Otakara II. byla příslovečná v celé Evropě, proto byl znám jako král zlatý. Uherský Arpádovec Béla IV. si často nacházel záminku k vojenskému střetnutí s Přemyslem. 11. 7. 1260 proti sobě stáli u Kressenbrunnu. České oddíly se postavily na odpor a zasáhla i Přemyslova pověstná železná jízda (ta mu vysloužila název „král železný“). Uhři se dali na bezhlavý útěk a Přemysl obsadil Bratislavu.

Po tomto vítězství chtěl Přemysl Otakar II. zachovat mír a s Arpádovci smluvil sňatek druhorozeného Bélova syna, rovněž Bély, s Kunhutou, dcerou Oty III. Braniborského. Sám se po rozvodu s Markétou Babenberskou oženil s vnučkou Bély IV., Kunhutou.

25. října 1264 nastal okamžik, kdy celému tehdejšímu světu při oddavkách Bély a Kunhuty ukázal, že je vskutku králem zlatým.

Vidíme nejmocnější vladaře 13. století ve stanovém městečku. Obzvlášť srdečně zdraví své nedávné protivníky ve stanu, kde se konal svatební obřad. Nádheru skutečně královskou je vidět na výzdobě, kterou král sám navrhoval. Znaky všech zemí, kterým vládl, jsou v kupoli stanu, kde se konal svatební obřad. Ani uherský král nezůstal pozadu v nákladech na tento diplomatický sňatek. Vrcholem vší nádhery byly nevěstiny šaty. V nemenší nádheře se ukázal i Béla IV., který přišel s manželkou Marií a s oběma syny.

Mír, získaný těmito politickými sňatky však netrval dlouho.

13. Štěpán Dušan Srbský a jeho korunovace (1346) (obr. 13)

/Slovanské zákonodárství/

Rozměry: 4,05 x 4,80m

Srbským kmenům dlouho trvalo, než se mohly sjednotit. Největší část srbských kmenů spojil Štěpán Nemanja v jednotný srbský stát, který ve 13. a 14. století utvrdil své postavení. Velmi k tomu přispělo oslabení Byzance. Toho obratně využil král Štěpán IV. Dušan (1331-1355), rozšířil svoji moc na Makedonii a severní Řecko. Vytvořil velkou říši, k níž připojil mimo jiné Albánii, Thesalii, okolí Bělehradu a další místa, takže jeho říše se rozprostírala od Dunaje ke Korintskému zálivu. Roku 1346 o Velikonocích se dal Štěpán IV. Dušan ve Skopji korunovat carem Srbů a Řeků.

Obraz nám představuje okamžik bezprostředně po korunovaci. Průvod zahajují velmoži nesoucí přílbu a císařské insignie. Před carem, který je v honosném korunovačním rouchu, nesou byzantské žezlo a dívky s ratolestmi v rukou sypou květy na cestu carovi i jeho synovi Štěpánu V. Urošovi, který byl právě korunován srbským králem. Následuje nově korunovaná carevna a hned za ní jde nově vysvěcený patriarcha srbský, který před chvílí korunoval cara, carevnu i jejich syna. Průvod zakončují kněží, vyslanci všech evropských dvorů, šlechta a hosté. Na vyvýšených podiích vítají a zdraví průvod paní v nádherných úborech a po stranách holdují novému carovi rytíři na koních. V průvodu je i vyslanec našeho císaře Karla IV.

Postavy dvou dívek dole, jedna s dlouhým copem a květinovou čelenkou, druhá se zavinutou hlavičkou, propracované Muchovou secesní tvorbou dávají celému obrazu ráz slavnostní radostné nálady.

14. Petr Chelčický (obr. 14)

/Neoplácet zlem za zlé!/

Rozměry: 4,05 x 6,20m

Osobnost Petra Chelčického má po smrti Mistra Jana Husa své zvláštní místo v duchovním dějinném hnutí našeho národa. Osobně se znal s Mistrem Janem Husem, znal jeho spisy, znal i díla Wiklefova. Jeho přesvědčení se ztotožňovalo s náboženským hnutím, které se po smrti Mistra Jana Husa šířilo v jižních Čechách a ve svých počátcích bylo nenásilné. Účastnil se schůzky „Na Křížkách“ a tenkrát se rozešel s Táborem. Odešel do Chelčic, kde psal své traktáty, ve kterých odsuzuje násilí uplatňované v jakékoli formě.

Obraz představuje historickou událost na podzim roku 1420, kdy vítězná husitská vojska se vracela od Prahy do Jižních Čech. V té době mocný feudál Oldřich z Rožmberka, od své porážky u Tábora nesmiřitelný nepřítel husitů, přepadl se svými žoldnéři město Vodňany, které už od dob krále Václava IV. bylo městem husitským. Husitské konšely a ostatní příznivce husitů vyhladil, pobořil hradby města a ustanovil protihusitskou konšelskou správu. Zpráva o tomto činu se velice rychle donesla vítěznému husitskému vojsku, které z ležení u Písku vtrhlo do Vodňan potrestat spáchanou křivdu. V pozadí obrazu vystupují mocné sloupy kouře z vydrancovaného a zapáleného města, ze kterého prchají měšťané k rybníku blízko vsi Chelčice, na jehož břehu uložili své mrtvé a raněné. Beznaděj, strach a úzkost lze vyčíst z mnohých tváří, vlevo pláče děvčátko, vedle mladá žena běduje nad svými drahými. Avšak i jiné city se rodí v srdcích měšťanů, jež hledí zpět k hořícímu městu, zvedá se touha po pomstě a přehlušuje vše ostatní. A tu přichází mezi ně Petr Chelčický, a zadržuje hrozící pěst muže.

15. Jan Ámos Komenský (obr. 15)

/Plamínek naděje/

Rozměry: 4,05 x 6,20m

Jan Ámos Komenský se narodil 28. 3. 1592 v Nivnici. Když jako malý osiřel ujala se ho otcova sestra provdaná do Strážnice, kde se stal Jan nejlepším žákem Strážnické bratrské školy. Brzy se stal kněžem a učitelem přerovské školy, pak i správcem školy ve Fulneku. Po bitvě na Bílé hoře se Komenský dovídá o zatýkacím mandátu, který byl vydán zvláště pro jeho osobu. Na útěku ho zastihla krutá zpráva o smrti jeho nejbližších. Tehdy napsal díla, jež jsou považována za jedna z jeho nejlepších.

Roku 1628 musel definitivně odejít do exilu. Bez odpočinku psal svá pedagogická díla. Ještě dříve než skončila třicetiletá válka, potkaly ho další smutné události, zemřela mu druhá žena a při požáru Lešna přišel o drahocenné rukopisy a zase musel prchat.

Domov nalezl v Amsterodamu, jehož siluetu lze v dálce vidět a kde tento největší učitel lidstva 15. 11. 1670 zemřel.

Ztrápený a nemocný věří, že i když jeho práce nepromluví k lidem jeho dneška, či zítřka, bude jednou slyšena v budoucnosti. A tak, jak lze vidět na obraze, večer co večer chodí na břeh moře vzpomínat na vzdálenou vlast a promýšlí další svá díla. V pokročilém stáří, kdy je připoután na křeslo ho ke břehu nosí přátelé. Naděje, že by se mohl navrátit domů, zhasne spolu s plamínkem lucerničky na písečném přesypu. Cesta beznaděje jeho přítele, hoře žen a ostatních přítomných napovídají, že jsou svědky posledních dnů života Učitele národů. Tmavé, hluboké moře splývající v dálce se zachmuřeným obzorem, to je bezedná bolest exulanta, který tolik miloval svoji zemi.

16. Mont Athos (obr. 16)

/Vatikán pravoslavných, schránka nejstarších slovanských památek/

Rozměry: 4,05 x 4,80m

V devátém století v pohoří Athos vznikla klášterní osada. Podle pověsti je zde pochována Bohorodička, která zde našla útulek při pronásledování apoštolů a učedníků Páně. Na její památku, aby bylo místo zachováno bez poskvrny, vznikl na Mont Athosu zákon zakazující, aby na celý poloostrov vstoupila jakákoli žena. Dokonce tu nesmělo být trpěno ani žádné zvíře ženského pohlaví.

V 9. století při svém vzniku navazoval Mont Athos svojí kulturou na odkaz Velké Moravy a pak Bulharské říše. Až do 15. století byl střediskem vzdělanosti pravoslaví, byl místem, kde se Slované mohli seznamovat s literaturou byzantskou, a jejími překlady a překladům se tu také věnovali. Během věků prošli athoské literární památky různými pohromami. Ztenčily se prodejem, dary, krádežemi a požáry. Přesto zde zbylo tolik vzácných a důležitých děl, že Mont Athos je východním církvím tím, čím je Vatikán církvím západním.

Obraz zachycuje vnitřek chrámu Bohorodičky, kde v apsidě je mozaikový obraz patronky v slovanském pojetí. Sluneční paprsky vnikají zprava do chrámu, který je osvětlen i množstvím svící. Před ikonostasem stojí pravoslavní opati, a jak to bývalo zvykem, podávají poutníkům k políbení ostatky svatých. V záři světel se vznášejí cherubíni nesoucí modely ostatních tamních slovanských klášterů. Za cherubíny jsou podoby čtyř igumenů (opatů) – představených zmíněných klášterů. Jména monastýrů jsou psána azbukou. Při pravém i levém horním okraji obrazu jsou namalovány postavy poustevníků.

17. Po bitvě na Vítkově (obr. 17)

/Ne v síle Bůh – ale v pravdě/

Rozměry: 4,05 x 4,20m

Jednou ze slavných kapitol husitského období byla bitva o Prahu mezi husitskými vojsky vedenými Janem Žižkou z Trocnova a mezi vojsky císaře Zikmunda. K rozhodujícímu střetnutí došlo 14. července 1420. Žižka, který včas přitáhl od Tábora Pražanům na pomoc si jako zkušený vojevůdce uvědomil důležitost hory Vítkova pro obranu města. Proto tento kopec zčásti opevnil. Všechny přístupy k Praze byly obsazeny Zikmundovým vojskem, vyjma silnice vedoucí z Poříčské brány pod Vítkovou horou na Tábor. Zikmundova vojska, která již obsadila Pražský hrad i Vyšehrad, zahájila rozhodující útok na Prahu. V zoufalé situaci vpadli Pražané Poříčskou branou do zad křižákům, nepřítel se dal na bezhlavý útěk.

Obraz zachycuje výjev, kdy Žižka po tomto vítězství schází se svými bojovníky z Vítkova dolů, před ním na zemi leží ukořistěná výzbroj. U polního oltáře drží táborský kněz hostii v rozštipci, v hluboké pokoře a díkuvzdání zde leží kališničtí kněží. Za oltářem na proutěném koši sedí muž a modlitby doprovází hrou na polní varhany. Vlevo vpředu u cesty si mladý bojovník obvazuje rány a statná táborská žena sytí nové pokolení. V pozadí vlevo je vidět Poříčskou bránu s městskými hradbami, výrazně osvětlenou slunečnými paprsky. Vpravo se rýsuje Vítkova hora, před níž Žižka v rudém plášti stojí v hlubokém zamyšlení a se svými bojovníky vroucně děkuje za toto zázračné vítězství.

18. Jiří z Poděbrad, král obojího lidu (1458-1471) (obr. 18)

/Pacta sunt servanda – Smlouvy nutno plniti/

Rozměry: 4,05 x 4,80m

Za vlády Jiřího z Poděbrad došlo poprvé v dějinách Čech k mírovému soužití dvou legálních církví: katolické a kališnické. Napětí mezi Římem a Prahou vzrostlo, když se nezřekl kališnictví a nepodrobil české království papeži.

Diplomacii, přímost a zásadovost krále "dvojího lidu" zobrazuje Alfons Mucha jednou z typických příhod panovníkova jednání. Papež Pius II. nevlídně přijal v Římě poselství Jiříkovo. Důvodem papežovy nevole byla naprostá politická převaha Jiřího z Poděbrad ve střední Evropě. 3. 4. 1462 vrací se poselstvo zpět do Prahy a s ním přijíždí i stálý vyslanec českého království ve Vatikánu doktor Fantim de Vale. Pronáší ke králi Jiřímu zvýšeným hlasem papežův požadavek, aby se zřekl kališnictví on sám, jeho rodina i celý národ, třebaže jsou dosud platná basilejská kompaktáta. Králova reakce na drzý rozkaz papežův je neobvykle prudká. Zděšení nad ostrou královou odpovědí zračí se v tvářích doprovodu papežského delegáta, hrdost je v postojích a výrazech českého panstva. Podle znaku pětilisté růže poznáváme pána z Rožmberka, člena královské rady a nejmocnějšího vladaře jižních Čech. Proti němu sedí arcibiskup Rokycana s křížkem na fialovém rouchu. Vpravo v rohu sedí drobná postava s bláznovskou čepicí, je to známý bratr Paleček, nejslavnější šašek středověku. Vlevo od něho, tváří k nám, je symbolická postava chlapce v klobouku, který právě rázně zavřel knihu s nápisem: Roma finita (Řím končí). Po ukončení výše uvedené krátké, ale významné audience propouští král všechny papežské velvyslance, protože jsou chráněni vyslaneckou imunitou.

19. Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou (1894) (obr. 19)

/Slovanské obrození/

Rozměry: 4,05 x 4,80m

Po skončení třicetileté války nastal pro náš národ nesnadný čas. Rekatolizace a germanizace vyvrcholila v 18. století za vlády Marie Terezie a Josefa II. Pokus o zmírnění tuhého centralistické režimu v revolučním roce 1848 ztroskotal. Slované se tehdy pokusili o národnostní uznání, o posílení svého hospodářství a osvěty. Těžkou ranou probouzející se pospolitosti Čechů a Slováků se stal dualismus (vytvoření Rakousko-Uherska) za císaře Františka Josefa.

Část našeho národa pracovala ze všech sil na obnovení naší národní svébytnosti a spolu s ostatními slovanskými národnostmi, kterým Rakousko-Uhersko neposkytovalo svobodný národnostní život, vlastní kulturu a politiku, snažila se o osvobození z područí habsburské dynastie.

Koncem 19. století vznikla skupina pokrokové mládeže „Omladina“ jak v Praze, tak v Srbsku. Toto hnutí bylo obviněno z velezrady a po odhalení roku 1893 bylo při procesu v roce 1894 bylo odsouzeno úhrnem na 96 let 68 lidí. Mezi nimi byli i naši pozdější politici jako A. Rašín, A. Hajn, K. St. Sokol, S.K. Neumann a jiní.

Obraz zachycuje mohutnou posvátnou slovanskou lípu (předlohou Muchovi byla skutečná památná lípa na Žambersku), v jejíž rozsoše sedí kněžka Slavie. Před ní klečí mládež, slibující věrnost národu a vzájemnou svornost.

Detaily obličejů přísahajících nejsou dokončeny. Mucha se v tomto obraze vyhnul tomu, aby zde portrétoval některého politika své současnosti. Je také pravda, že v letech 1925-1926, když maloval tento obraz, vyvrcholila nenávist některých kruhů

a kritiků proti němu. Pravděpodobně roztrpčení a urážky nedovolily malíři obraz dokončit. Obraz také nikde a nikdy nebyl vystaven, jen právě v Moravském Krumlově.

Dokončena a propracována je jen spodní část. Vlevo vidíme dívku hrající na strunný nástroj, je to Muchova dcera Jaroslava. Vpravo dítě, chlapec, malířův syn Jiří. Jejich druzi a družky zosobňují mládí – budoucnost národa. Vpravo stařec hraje a zpívá o slavných činech předků a mládež naslouchá. Dávnou minulost symbolizuje vlevo dole dřevěný bůžek a vpravo dole svastika – symbol slunce v pohybu, který byl uctíván starými Slovany i jinými starověkými národy.

20. Apotheosa z dějin Slovanstva (obr. 20)

/Čtyři doby Slovanstva ve čtyřech barvách/

Rozměry: 4,80 x 4,05m

Tento závěrečný obraz shrnuje a symbolicky čtyřmi barvami opakuje celou historii Slovanů.

Dole vpravo temná modrá barva znázorňuje mystický dávnověk a znovu nám připomíná Slovany v pravlasti. Pohanský žrec slouží zápalnou oběť bohům za rozkvět Slovanů.

Výjevy v černé barvě, to jsou doby poroby, násilí a útlaku. Jsou to nájezdy Avarů, Turků, Franků a tři staletí nesamostatnosti po bitvě na Bílé hoře.

Červená barva symbolizuje dobu slávy a rozkvětu naší země za Přemyslovců, za Karla IV., reformátorské myšlenky Mistra Jana Husa, mírové snahy Jiřího z Poděbrad, vítězství nad Rakousko-Uherskem.

Střed obrazu naplňuje jásavá barva žlutá, barva radosti a svobody. V letech 1917-1918 mnoho slovanských národů dosáhlo národní svobody. Vlevo dole vítají lidé zelenými lipovými ratolestmi naše legionáře (italské, francouzské, ruské, anglické, srbské a ze zámoří). Ženy v různých slovanských krojích pletou girlandy a připravují vlajky k oslavě samostatnosti národů. Vpravo děkuje stařec za to, že se dočkal svobody. Za ním lze vidět vlajky těch národů, které se zasloužily o vítězství v 1. světové válce. Vlevo jsou zástupci různých slovanských národů.

Na obraze nahoře dominuje postava Slovana, konečně svobodného, v nespoutaných rukou má věnec svobody, vítězství a svornosti. Za ním žehná Kristus pod obloukem duhy slib míru lidem všech národů. Jako protipól osvobozenému Slovanu postavil Alfons Mucha dolů dívku, která rozpaženýma rukama vítá v extázi svobodu.

3.3 Restaurování obrazů v minulosti a v současnosti

Historie obrazů před vystavením v Moravském Krumlově a jejich udržování v dalších letech

V 50. letech se znovuotevřela debata o Muchově Slovanské epopeji. Díky aktivitě restaurátorů to pomohlo k záchraně věci, protože do té doby byly obrazy umísťovány na různých místech, včetně sklepů.

Bylo rozhodnuto o postupném restaurování a umístění na zámku v Moravském Krumlově, nedaleko Muchova rodiště Ivančice. Restaurování[24] provedl v 60. letech kolektiv akademických malířů Richard Polák – Oldřich Míša – Vladimír Terš a to v několika etapách, při kterých bylo nutné obrazy důkladně vyčistit, vytmelovat a opravit vydrolené nebo volně vypadávající malby. Roku 1963 tak mohlo být vystaveno 9 obrazů. Zbylých 11 obrazů bylo dodáno do roku 1968.

Poté se s obrazy dlouho nic nedělo. Během 70. a 80. let byly provedeny drobné retuše a opravy, které obrazům spíše uškodily.

Další etapa restaurování byla vedena akademickými malíři Pavlem Kobylkou a Ivanou Přibylovou, od nichž jsou k dispozici restaurátorské zprávy[25] od roku 1989. Od tohoto roku bylo rozhodnuto o komplexním restaurování všech pláten, které trvá dodnes.

Za jejich působení byla dopínána a čištěna plátna, provedeny retuše především okrajů (nejčastěji akvarelem, kvašem, apod., hlubší defekty se vytmelují emulzním lokálně tónovaným tmelem). Dále byla prováděna fixáž takovým způsobem, který by neovlivnil celkový vzhled plátna a bylo tak dosaženo stejného indexu lomu světla, odstraňování

nevyhovujících retuší a snímání lokálních přemaleb. Nejčastějšími problémy, se kterými se setkali, byly: prach, přeschlá a opadaná místa.

Roku 1994 bylo restaurováno 14 obrazů k výstavě v Kunsthalle Krems.[26] Při kontrole stavu bylo zjištěno, že jedenáct obrazů je bezproblémových a tři obrazy vytipovány jako problémové („Komenský“, „Siget“, „Chelčický“).

„Komenský“ byl v době ukrývání za války silně poškozen a rozsáhle retušován v 50. letech v Brně.

„Siget“ byl poškozen v dolních partiích a střed plátna utrpěl dlouhodobým prověšením v důsledku přetržení vypínacích provazů.

U „Chelčického“ byla vyplavena malba v levé části obrazu, jako následek promáčeného stropu sálu.

Tyto tři obrazy byly restaurovány již v roce 1987 při zahájení komplexní restaurace celého cyklu.

Současný stav

V současnosti se restaurováním Epopeje zabývá tým akademických malířů Tomáš Berger, Tomáš Záhoř, Tomáš Stirber. Při zatím posledním restaurování v roce 2007[27] museli řešit následující problémy: nečistoty, oděrky, škrábance, uvolněnou barvu v různé fázi poškození, ztmavnutí nebo naopak zesvětlení retuší. V rámci této restaurace, která proběhla bez fixace, byla uvolněná barva naměkčena a následně přitlačena, vytmelené části následně retušovány kvašovými barvami. Retuše se změnily maximálně. Pro lokalizaci přemaleb bylo užito i UV a rentgenové záření.

Ak. mal. Pavel Kobylka vypracoval studii na téma mikroklimatických podmínek prostor[28] a závěrem bylo, že podmínky, ve kterých jsou obrazy instalovány, jsou při daném

umístění standardní a plátna jsou v současném stavu stabilizována. Upozornil jen na zvýšenou koncentraci vodních par v případě zvýšené návštěvnosti a na nutnost filtrů v oknech proti přímému pronikání slunečního světla.

Problémy, kterými malba trpí, pocházejí z minulosti, kdy byly obrazy uloženy ve zcela nevyhovujících podmínkách, a kdy došlo k částečné degradaci použitého materiálu, hlavně pojidel a k některým nevhodným zásahům. Průběžnou restaurátorskou péčí v budoucnu lze plátna postupně rehabilitovat.

Zajímavé na daném stavu je, že si obrazy na situaci v Moravském Krumlově zvykly, dokonce i pozitivně reagují na pokles teploty.

Stálým problémem zůstává nedostatek prostoru pro obrazy, nastavení světla a vypínání světel.

Doporučení

Současný restaurátorský tým vypracoval restaurátorskou práci,[29] ve které uvedl následující doporučení: dodržování stabilních klimatických podmínek dle UNESCO, ICOM, aj. To znamená teplotu 18-20°C, relativní vlhkost 55-60%, úroveň světelného zatížení do 150 luxů bez přítomnosti UV záření (žádné dopadání slunečního svitu) a také například minimalizace jarního větrání.

Budoucnost

Hlavním úkolem do budoucna je dokončení započaté kompletní restaurace na obrazech, která musí být provedená s maximální pečlivostí, protože obrazy nejsou lakované. Dále je nutné si uvědomit, že v případě změny situace[30], nemohou obrazy „jen tak“ někde viset nebo být srolovány. Jen za těchto daných okolností lze předpokládat jejich dlouhou životnost.

Přípravy před a po výstavě

Před každou výstavou je nutná pečlivá prohlídka obrazů. Je-li rozhodnuto o restaurování (to bývá prakticky nutné vždy – pozn. autora), vše je nutno zdokumentovat (vč. fotodokumentace).

Během samotného restaurování se malba fixuje. To znamená, že jde o upevnění barevných vrstev a podkladů. Následuje tmelení, retuš, někdy i povrchová fixáž (tím, že plátna nebyla lakována, nedělá se to, protože by se leskla[31])

Primární krakeláže, vzniklé již za Alfonse Muchy i záměrně, se nechávají.

Když se blíží doba přesunu na místo výstavy, je nutno obrazy navinout na cívky (obr. 21) určené speciálně pro jejich převoz. Tento postup a následné uložení probíhá těsně před odvozem pláten. Manipulace musí být vedena pod dohledem samotných restaurátorů. Ti doprovázejí plátna až na místo, kde jsou obrazy vystaveny. Než jsou obrazy po skončení výstavy odvezeny, musí je restaurátoři důkladně prohlédnout.

4. Slovanská epopej v průběhu století

4.1 Osud Slovanské epopeje

Česká veřejnost přijala Slovanskou epopej, dokončenou v roce 1928, se smíšenými pocity. Vnímala ji jako *„dílo, jehož myšlenky a cíle se již míjejí se svou dobou. Byla si sice vědoma upřímnosti a poctivosti úsilí, které bylo vytvoření celého obrovského cyklu věnováno, ale viděla v ní pouze jeden z těch rozporuplných uměleckých činů, před nimiž staneme v úctě nad sumou vynaložené práce, jejíž výsledek však současníky příliš neoslovuje.“*[32]

S odstupem času pociťujeme méně ostré rozpory obsažené v díle samotném.

Po technické stránce je to jedinečné dílo. Tento kompoziční a malířský výkon je v umění 20. století ojedinělý. Cyklus je svědectvím tvůrčí koncentrace a cílevědomosti autora.

Muchova Slovanská epopej byla hodnocena již roku 1919 v Praze při výstavě jedenácti hotových pláten a roku 1921 i ve Spojených státech. Také *„v Americe se však ozvala slova kritiků. Obrazům byl vytýkán naturalismus, akademická popisnost a moderní senzibilitě nepřiměřený patos, byla pociťována odvozenost a opožděnost cyklu. Při plánování celého díla Mucha vycházel z názorů platných v sedmdesátých letech 19. století, z ideálů svého mládí, kdy proces národního uvědomění byl v Čechách a na Moravě prvořadou otázkou. Dlouhodobé oddělení od života ve vlasti petrifikovalo Muchovy názory a pocit vlastního významu zastřel malířův pohled tak, že si neuvědomil, že jeho vlast dohonila za pouhých dvacet let cestu dvou generací. Navíc myšlenka cyklu byla původně určena k informaci neslovanského světa.“*[33]

Příklady některých kritik Slovanské epopeje

„Tisk reagoval kladně, několik listů záporně. Čte-li člověk ty nespočetné články, uvědomí si, jak provokativně působí dílo až do dnešního dne. Protože dvě třetiny tehdejších časopisů náležely středu a pravici, lze namítnout, že převaha kladných, až oslavných posudků je klamná. Patřilo sice k bontonu posuzovat Muchu podle vlastní politické příslušnosti, ale tak jednoznačné to nebylo.

Rudé právo věnovalo jeho 75. narozeninám delší článek 27. 7. 1935 podepsaný –vol- , který končí:"... díla druhu „Slovanské epopeje" neukazují nic kromě rutiny a na metry měřené monumentálnosti, stávají se vlasteneckým uměním dobře sloužícím jak tematikou, tak formou, stojící tak daleko od života a skutečnosti, potřebám buržoazie. A tak vidíme dnes v Muchovi smutnou historii malíře, který po pokrokovém mládí zůstal stát a nakonec se stal zbraní reakce a zpátečnictví, jeho umění stalo se praporem těch, kteří nejvíce rozvoj umění brzdí a znemožňují."
Ke stejně negativním závěrům ale došel J. R. Marek v Národních listech, tedy orgánu krajní pravice, dne 21. 10. 1928:" Nepřeklenutelný rozpor mezi krásným a jistě vroucně cítěným obsahem a podáním zevně teatrálním, přes všechnu malířskou a kreslířskou erudici, až virtuozitu – či právě pro ni, je propast, jež nebyla umělcem pohlcena, nýbrž pohltila jej. Dílo nedorostlo předsevzatých záměrů."

F. Žákavec v obšírném rozboru Slovanské epopeje (Volné směry, 1919, XX. roč.) dochází také k tomuto závěru:" Vymezený, dekorativní, víc k měkké něze tíhnoucí talent Muchův nevydržel na útlých ramenou nadlidské břemeno slovanské herojské tradice. A snad je to úloha vůbec nad lidské síly."

V Národní myšlence z roku 1928 čteme:" Názor na způsob a druh umění může být různý a bude různý. Naše moderní kritika

nebude spokojena, hyper-lidé a kritici současně už se ozvali. Většině návštěvníků dílo jako celek se bude zamlouvat. Muchova Epopej, jako výsledek ohromného životního studia, energie a vytrvalosti, má svůj význam, bude ceněna a doceněna.“

V katalogu výstavy v Grand Palais r. 1980 praví Jana Brabcová:“ Veřejnost Muchovy vlasti přijala Epopej s pocity smíšenými, ba možno říci většinou negativně. Pociťovali ji jako dílo, jehož myšlenky souzněly s dobou jejího vzniku. Byla si však vědoma upřímnosti a poctivosti úsilí, které bylo vytvoření celého cyklu věnováno. Viděla v ní jeden z těch rozporuplných uměleckých omylů, před nimiž staneme v úctě a lítosti nad sumou práce, která zde byla vynaložena.“

Jiří Kotalík v předmluvě k témuž katalogu se přiklání k názoru J. R. Marka a Žákavce:“Ve zralém věku, v nesouhlasu se svými dosavadními tvůrčími zisky a zkušenostmi v oblasti dekorativního umění, Alfons Mucha se tu zřejmě snažil realizovat předsevzetí a touhy své mladosti, v ideovém pojetí i malířském vyjádření však odpovídající akademickým tendencím druhé poloviny 19. století. Proto soustředěné a úporné usilování, do nějž vinvestoval imponující sumu své víry i životních zkušeností, nestalo se vrcholným závěrem jeho díla; vyznívá místy spíše v tóninách marnosti a osudného, až tragického neporozumění umělce sobě samému, svým tvůrčím možnostem a povaze své doby ...“[34]

V současné době se o Slovanské epopeji hovoří jen v souvislosti s jejím vhodným umístěním. Tato situace trvá již několik let, protože když byla sestavena darovací smlouva, vymínil si Mucha důstojné umístění obrazů v Praze. Zapomněl však uvést lhůtu, ve které by mělo k umístění dojít.

4.2 Výběr nejvýznamnějších výstav

Ještě než byla Slovanská epopej roku 1928 odevzdána městu Praha, prezentoval Mucha několik pláten již v roce 1919 v pražském Klementinu a v letech 1920 – 1922 ve Spojených státech amerických, kde bylo 5 pláten.

V roce 1928, kdy práce dokončil[35], byla uspořádána výstava celého cyklu v Praze ve Veletržním paláci. Poté se se Slovanskou epopejí mnoho let nic nedělo, protože prostory na její důstojné umístění nebyly vybudovány (a nejsou dodnes).

Znovuobnovení a zájem o Alfonse Muchu ve větším měřítku, lze datovat od 80. let minulého století, kdy se uskutečnila trojice výstav Paříž – Darmstadt – Praha (viz přehled výstav). Tento zájem o jeho osobu trvá dodnes a můžeme očekávat soubornou výstavu k výročí úmrtí umělce.

Přehled výstav

1919	Klementinum, Praha
1921	The Brooklyn Museum, New York
1928	Veletržní palác, Praha
1980	Grand Palais, Paříž
1980	Mathildenhöhe, Darmstadt
1980	Jízdárna Pražského hradu, Praha
1989	Museum Fridericianum, Kassel
1994	Minoritenkirche Stein, Kunsthalle Krems
1995	Bunkamura, Tokio
1998	Statens Historiska Museum, Stockholm
2009	Belvedere, Vídeň

5. Závěr

Muchův *„největší přínos spočívá v jeho stylistickém přístupu k realitě a alegorii, k ději a jeho symbolickému významu, k člověku, který existuje zde a nyní, a jeho bohům a předkům na onom světě. Spojení historické malby a symbolismu je nejpozoruhodnější stránkou Slovanské epopeje nejen pro svou vlastní hodnotu, ale také že ukazuje vývoj umělce, který se vrátil ke svým původním zájmům, nesmírně obohacený účastí v dekorativním umění. Muchovy knižní ilustrace dokládají tento vývoj krok za krokem, zatímco Slovanská epopej pomník idealismu a nadšení, dokumentuje konečný výsledek.“*[36]

Je jen škoda, že *„neporozuměl svému talentu a opustil výraz, který mu byl nejvlastnější ve prospěch ilustrace ideje. A. Mucha byl především veliký dekorativní talent. Jeho hlavní přínos zůstává uzavřen do krátkého období jeho pařížského působení a těžiště Muchovy tvorby leží v oblasti plakátu a práce dekorativní.“*[37]

Ve své práci jsem se tedy nechtěla zaměřit na již zpracovaná oblíbená témata spojená s Alfonsem Muchou (včetně Slovanské epopeje), ale chtěla jsem Slovanskou epopej pojmout z jiného hlediska. Proto jsem do své práce zařadila i restaurování pláten a celkovou péči o ně.

Do budoucna lze doufat v lepší jednání ze strany Magistrátu města Prahy, které se touto problematikou zabývá pouze je-li příznivá politická situace. Snad se obrazy dočkají reprezentativnějšího místa, o kterém mluvil samotný Mucha. Do té doby budiž zadostiučiněním, že mohou být obrazy umístěny blízko Muchova rodiště v prostorách, které nejsou v tak katastrofickém stavu, jak ho mnozí popisují.

6. Poznámky

1. M. Kadlečíková, *Lásky Alfonse Muchy*, Arca JiMfa, Jinočany, 1996, s.5-6.
2. Jiří Kotalík, *Alfons Mucha 1860 – 1939*, Jízdárna Ph září – listopad 1980, NG v Praze, Praha, 1980, s. 17.
3. Milan Hlavačka – Jana Orlíková – Petr Štembera, *Alfons Mucha – Paříž 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na světové výstavě*, Obecní dům, Praha, 2002, s. 60.
4. Petr Wittlich, *Česká secese*, ODEON, Praha, 1993, s.99.
5. Ibidem, s. 101-107.
6. Ibidem, s. 107.
7. Jiří Kotalík, (pozn. 2), s. 21.
8. Ibidem, s. 27.
9. Petr Wittlich, (pozn. 4), s.108.
10. Ibidem, s.111.
11. Ibidem, s.112.
12. Milan Hlavačka – Jana Orlíková – Petr Štembera, (pozn. 3), s. 70.
13. Ibidem, s. 72
14. Jiří Kotalík, (pozn. 2), s. 94.
15. Ibidem, s. 95
16. Ibidem, s. 30.
17. Konzultace s PhDr. Petrou Hoftichovou dne 16. 3. 2009.
18. Jana Brabcová, *Alfons Mucha*, nakl. Svoboda, Praha, 1996, s. 69.
19. Ibidem, s.69-70.
20. Ibidem, s. 70.
21. Ibidem, s. 72.
22. Ibidem, s. 77

23. *Alfons Mucha Slovanská epopej* (kat. výst.), Městské kulturní středisko Moravský Krumlov, Moravský Krumlov, 2001
24. Viz pozn. 17.
25. Ibidem.
26. Ak. mal. Pavel Kobylka – Ak. mal. Ivana Přibylová, *Restaurátorská zpráva k výstavě 14 obrazů v Kunsthalle Krems*, 1994.
27. Ak. mal. Tomáš Berger, *Restaurátoská zpráva*, 2007.
28. Viz pozn. 17.
29. Ak. mal. Tomáš Berger, (pozn. 27).
30. Ibidem.
31. Viz pozn. 17.
32. Jana Brabcová, (pozn. 18), s. 77.
33. Ibidem, s. 79.
34. Jiří Mucha, *Alfons Mucha*, MF, Praha, 1982, s. 422-425.
35. Poslední dva obrazy cyklu odevzdal nedokončené.
36. Jiří Mucha, (pozn. 34), s. 425.
37. Jiří Kotalík, (pozn. 2), s.95.

7. Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

Alfons Mucha Slovanská epopej (kat. výst.), Městské kulturní středisko Moravský Krumlov, Moravský Krumlov, 2001

Pavel BĚLINA – Jiří POKORNÝ, *Dějiny zemí Koruny české II.*, Paseka, Praha, 1992

Jana BRABCOVÁ, *Alfons Mucha*, Panorama, Praha, 1981

Jana BRABCOVÁ, *Alfons Mucha*, nakl. Svoboda, Praha, 1996

Česká secese – Umění 1900(kat. výst.), Moravská Galerie, Brno, 1967

Petr ČORNEJ (red.), *Dějiny zemí Koruny české I.*, Paseka, Praha, 1992

Petr ČORNEJ, *Historie českých zemí*, Fragment, Havlíčkův Brod, 1999

Ernest DENIS, *Čechy po Bílé Hoře. Díl I. Kniha I, Vítězství církve*, Šolc a Šimáček, Praha, 1931

Ernest DENIS, *Čechy po Bílé Hoře. Díl I. Kniha II, Absolutism katolický*, Šolc a Šimáček, Praha, 1931

Ernest DENIS, *Čechy po Bílé Hoře. Díl I. Kniha III, Osvícený despotism*, Šolc a Šimáček, Praha, 1931

Ernest DENIS, *Čechy po Bílé Hoře. Díl II. Kniha I, Probuzení*, Šolc a Šimáček, Praha, 1931

Ernest DENIS, *Čechy po Bílé Hoře. Díl II. Kniha II, Revoluce a reakce*, Šolc a Šimáček, Praha, 1931

Ernest DENIS, *Čechy po Bílé Hoře. Díl II. Kniha III, K federalismu*, Šolc a Šimáček, Praha, 1931

William HARDY, *Secese*, nakl. SVOJTKA a VAŠUT, Praha, 1997

Milan HLAVAČKA – Jana ORLÍKOVÁ – Petr ŠTEMBERA, *Alfons Mucha – Paříž 1900: Pavilon Bosny a Hercegoviny na světové výstavě*, Obecní dům, Praha, 2002

Kamila HUSAŘÍKOVÁ – Ing. Jan KUKAL, *Alfons Mucha-Paříž 1900*. Výstava ke 140. výročí narození Alfonse Muchy, Muzeum Prostějovska v Prostějově 1998, viko, 2000

Marta KADLEČÍKOVÁ, *Lásky Alfonse Muchy?*,Arca JiMfa, Jinočany, 1996

Jiří KOTALÍK , *Alfons Mucha 1860 – 1939*, Jízdárna Ph září – listopad 1980, NG v Praze, Praha, 1980

Dalibor KUSÁK – Marta KADLEČÍKOVÁ, *Alphonse Mucha*, BB art Prague, Praha, 2000

Vojtěch LAHODA – Mahulena NEŠLEHOVÁ (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*, Academia, Praha,1998

Emil LEŠEHRAD, *Tajné společnosti v Čechách:Od nejstarších časů do dnešní doby*, Sfinx, Praha, 1922

Josef MALIVA, *Slovanská epopej*, Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Brno, 1968

Alfons Maria MUCHA, *Otčenáš*, VOLVOX GLOBATOUR, Praha, 1995

Jiří MUCHA, *Alfons Mucha*, MF, Praha, 1982

Jiří MUCHA, *Kankán se svatozáří*, Obelisk, Praha, 1969

Marie MŽYKOVÁ, *Křídla slávy*, Díl I., Galerie Rudolfinum, Praha, 2000

Marie MŽYKOVÁ, *Křídla slávy*, Díl II., Galerie Rudolfinum, Praha, 2001

František PALACKÝ, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Díl 1, Od prvověkosti až do roku 1253*, Bursík & Kohout, Praha, 1894

František PALACKÝ, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Díl 2, Od 1253 až do roku 1403*, Bursík & Kohout, Praha, 1894

František PALACKÝ, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Díl 3, Od roku 1403 až do roku 1439*, Bursík & Kohout, Praha, 1894
František PALACKÝ, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Díl 4, Věk Jiřího z Poděbrad: od roku 1439 do 1471 čili do smrti krále Jiřího*, Bursík & Kohout, Praha, 1895
František PALACKÝ, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Díl 5, Věk Jagellonský: Kralování Vladislava II. a Ludvíka I. : od roku 1471 do 1526*, Bursík & Kohout, Praha, 1895
František PALACKÝ, *Dějiny národa českého v Čechách a na Moravě. Díl 6, Poznámky k dílu 1-5*, Bursík & Kohout, Praha, 1896
Martin PITRO – Petr VOKÁČ, *Bohové dávných Slovanů*, ISV, Praha, 2002
Naďa PROFANTOVÁ, – Martin PROFANT, *Encyklopedie slovanských bohů a mýtů*, Libri, Praha, 2004
Josef RŮŽIČKA, *Mýty a báje starých Slovanů: božstva, svatyně, bájesloví, tradice*, Fontána, Olomouc, 2003
Karel SRP (red.), *Alfons Mucha - Das slawische Epos*, KUNST.HALLE.KREMS 1994, »atlas« Druck, Groβebersdorf, 1994
Jindřich UHER, *Argonauti z Moravy*, Československý spisovatel, Praha, 1987
Zdeněk VÁŇA, *Svět dávných Slovanů*, Artia, Praha, 1983
Petr WITTLICH, *Alfons Mucha v Obecním domě*, Obecní dům, Praha, 2000
Petr WITTLICH – Norio SIMADA, *Alphonse Mucha.His life and art* (kat. výst.), Japan 1995-1997, Mucha Trust, 1995
Petr WITTLICH, *Česká secese*, ODEON, Praha, 1993

Prameny

Ak. mal. Tomáš Berger, *Restaurátoská zpráva*, 2007

Ak. mal. Pavel Kobylka – Ak. mal. Ivana Přibylová, *Restaurátorská zpráva k výstavě 14 obrazů v Kunsthalle Krems*, 1994

http://www.mkrumlov.cz/index1.php?id=55&ot=10, vyhledáno dne 12. 5. 2008

http://www.mucha.cz/index.phtml?S=home&Lang=CZ, vyhledáno 30. 10. 2008

http://www.muchafoundation.org/MHome.aspx, vyhledáno 30. 10. 2008

http://cs.wikipedia.org/wiki/Slovansk%C3%A1_epopej, vyhledáno, 30. 10. 2008

http://cs.wikipedia.org/wiki/Alfons_Mucha, vyhledáno 30.10. 2008

Konzultace s PhDr. Petrou Hoftichovou dne 16. 3. 2009

8. Seznam obrazové přílohy

1/ A. Mucha, Slované v pravlasti, 1912, foto: Eva Šafaříková

2/ A. Mucha, Slavnost Svantovítova na Rujáně, 1912, foto: Eva Šafaříková

3/ A. Mucha, Zrušení nevolnictví na Rusi (1861), 1914, foto: Eva Šafaříková

4/ A. Mucha, Bratrská škola v Ivančicích, 1914, foto: Eva Šafaříková

5/ A. Mucha, Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským (1566), 1914, foto: Eva Šafaříková

6/ A. Mucha, Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské (1412), 1916, foto: Eva Šafaříková

7/ A. Mucha, Zavedení Slovanské liturgie na Velké Moravě (863-880), 1912, foto: Eva Šafaříková

8/ A. Mucha, Po Bitvě u Grünwaldu (1410), 1924, foto: Eva Šafaříková

9/ A. Mucha, Car Simeon Bulharský (889-927), 1925, foto: Eva Šafaříková

10/ A. Mucha, Jan Milíč z Kroměříže, 1916, foto: Eva Šafaříková

11/ A. Mucha, Schůzka na Křížkách (1419), 1916, foto: Eva Šafaříková

12/ A. Mucha, Svaz slovanských dynastů, 1924, foto: Eva Šafaříková

13/ A. Mucha, Štěpán Dušan Srbský a jeho korunovace (1364), 1926, foto: Eva Šafaříková

14/ A. Mucha, Petr Chelčický, 1918, foto: Eva Šafaříková

15/ A. Mucha, Jan Ámos Komenský, 1918, foto: Eva Šafaříková

16/ A. Mucha, Mont Athos, 1926, foto: Eva Šafaříková

17/ A. Mucha, Po bitvě na Vítkově (1420), 1925, foto: Eva Šafaříková

18/ A. Mucha, Jiří z Poděbrad, král obojího lidu, 1925, foto: Eva Šafaříková

19/ A. Mucha, Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou (1894), 1926-1928, foto: Eva Šafaříková

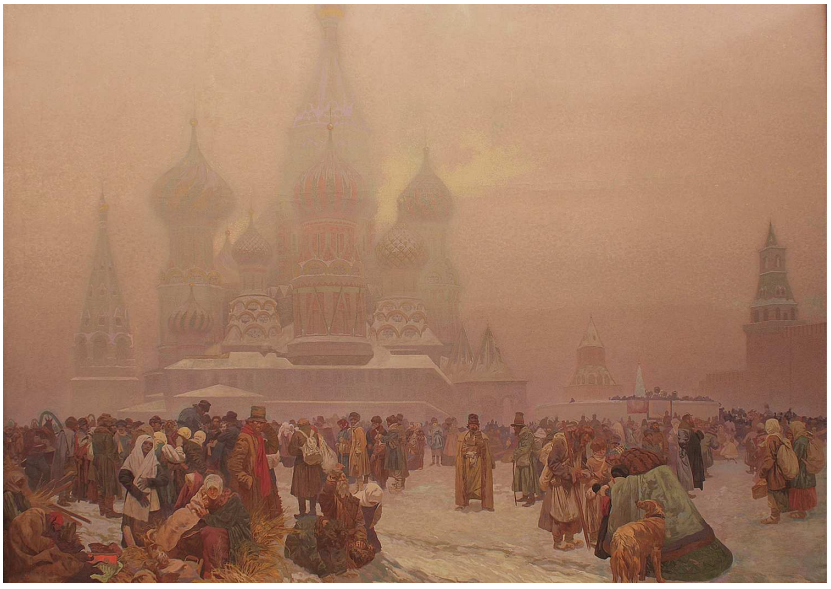
20/ Apotheosa z dějin Slovanstva,1926-1928, foto: Eva Šafaříková

21/ Navinutí obrazu na cívku, foto: autorka

9. Obrazová příloha

1/ A. Mucha, Slované v pravlasti, 1912, foto: Eva Šafaříková

2/ A. Mucha, Slavnost Svantovítova na Rujáně, 1912, foto: Eva Šafaříková



3/ A. Mucha, Zrušení nevolnictví na Rusi (1861), 1914, foto: Eva Šafaříková

4/ A. Mucha, Bratrská škola v Ivančicích, 1914, foto: Eva Šafaříková

5/ A. Mucha, Hájení Sigetu proti Turkům Mikulášem Zrinským (1566), 1914, foto: Eva Šafaříková

6/ A. Mucha, Kázání Mistra Jana Husa v kapli Betlémské (1412), 1916, foto: Eva Šafaříková

7/ A. Mucha, Zavedení Slovanské liturgie na Velké Moravě (863-880), 1912, foto: Eva Šafaříková

8/ A. Mucha, Po Bitvě u Grünwaldu (1410), 1924, foto: Eva Šafaříková

9/ A. Mucha, Car Simeon Bulharský (889-927), 1925, foto: Eva Šafaříková

10/ A. Mucha, Jan Milíč z Kroměříže, 1916, foto: Eva Šafaříková

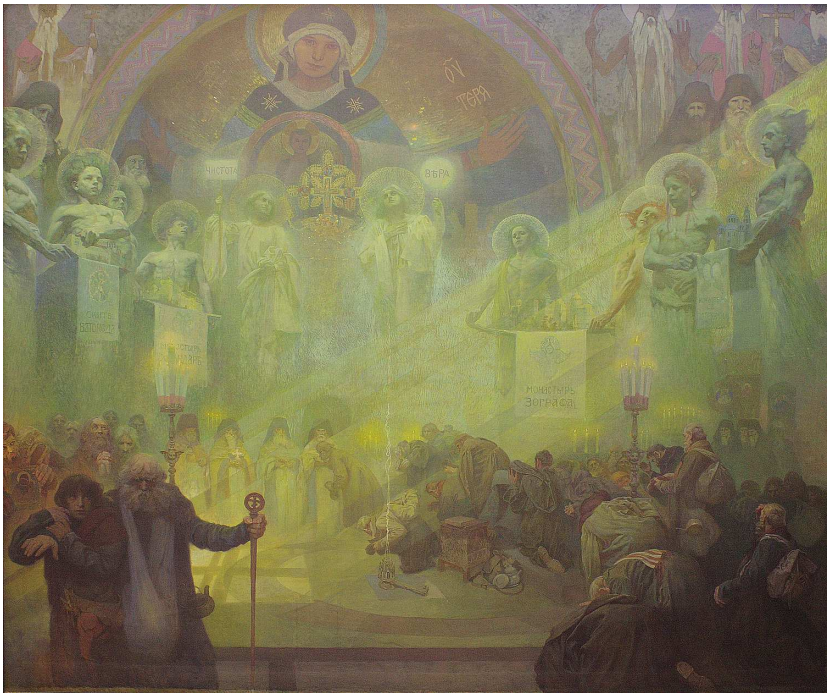
11/ A. Mucha, Schůzka na Křížkách (1419), 1916, foto: Eva Šafaříková

12/ A. Mucha, Svaz slovanských dynastů, 1924, foto: Eva Šafaříková

13/ A. Mucha, Štěpán Dušan Srbský a jeho korunovace (1364), 1926, foto: Eva Šafaříková

14/ A. Mucha, Petr Chelčický, 1918, foto: Eva Šafaříková

15/ A. Mucha, Jan Ámos Komenský, 1918, foto: Eva Šafaříková

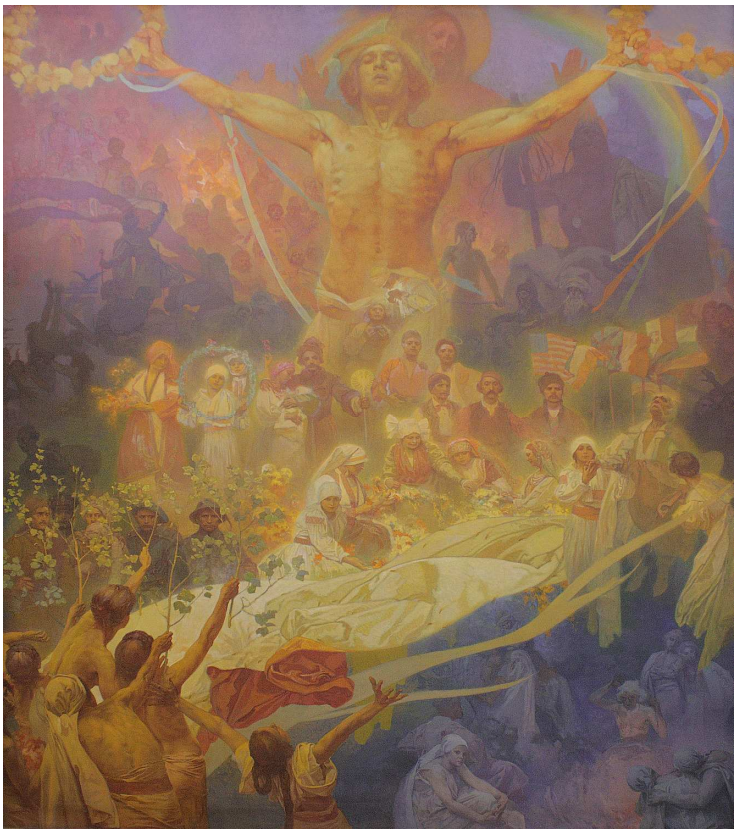


16/ A. Mucha, Mont Athos, 1926, foto: Eva Šafaříková

17/ A. Mucha, Po bitvě na Vítkově (1420), 1925, foto: Eva Šafaříková

18/ A. Mucha, Jiří z Poděbrad, král obojího lidu, 1925, foto: Eva Šafaříková

19/ A. Mucha, Přísaha Omladiny pod slovanskou lípou (1894), 1926-1928, foto: Eva Šafaříková



20/ Apotheosa z dějin Slovanstva,1926-1928, foto: Eva Šafaříková

21/ Navinutí obrazu na cívku, foto: autorka

10. Summary

This bachelory work presents mainly Mucha´s work Slav epic. At the beginning of it I wrote about his life and his era in Paris, then about his stay in the USA and back home in the newly established Czechoslovak Republic. There he created things connected with new state (for example stamps, money).

The next main part is about Slav epic itselfs. This is about creating the pictures, problems connected with them, etc.

The renovation of the pictures and suggested care about them is connected, too.

The special parts are about criticism and famous exhibitions of the Slav epic.

At the end of the work I wrote about present-day condition of the pictures.

11. Anotace

Jméno a příjmení:	Martina Geyerová
Katedra:	dějin umění
Vedoucí práce:	Prof. PhDr. Milan Togner
Rok obhajoby:	2009

Název práce:	Slovanská epopej Alfonse Muchy
Název v angličtině:	Alfons Mucha´s Slav epic
Anotace práce:	V práci se zaměřuji hlavně na Slovanskou epopej. Pojednávám o jejím vzniku a následné péči restaurátorů. Krátce se zmiňuji o jeho působení v Paříži a USA, dále o činnosti spojené s nově vzniklým Československem. V posledních kapitolách se zabývám kritikou díla a významnými výstavami. Závěrem hodnotím současnou situaci.
Klíčová slova:	Alfons Mucha, Slovanská epopej, Slované, Československo, restaurování, kritika, národ
Anotace v angličtině:	This work presents mainly the Slav epic. I wrote about its origin and taking care about pictures. I shortly refered to stays in Paris and USA, then about Mucha´s activities connected with Czechoslovakia. Last chapters are about criticism and famous exhibitions of Slav epic. At the end I wrote about present-day situation.
Klíčová slova v angličtině:	Alfons Mucha, The Slav epic, Slavs, Czechoslovakia, renovation, criticism, nation
Přílohy vázané v práci:	CD
Rozsah práce:	68 stran
Jazyk práce:	čeština