

UNIVERZITA KARLOVA
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Marie Dušková

KOV V UŽITÉM UMĚNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH MEZI LÉTY 1895 A 1915
METAL IN APPLIED ARTS IN CZECH COUNTRIES BETWEEN THE YEARS 1895
AND 1915

Diplomová práce

Vedoucí práce – PhDr. Jan Mergl

2018

Za cenné rady a připomínky děkuji svému vedoucímu práce PhDr. Janu Merglovi. Děkuji také všem kurátorům, kteří mi umožnili přístup do sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a Východočeského muzea v Hradci Králové.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10.7. 2018

Marie Dušková

Klíčová slova:

kov, šperk, užité umění, umělecké řemeslo, Uměleckoprůmyslová škola, vzdělávání, stylový vývoj, naturalismus, secese, odborné školy, Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková, Emanuel Karč, Rudolf Němec, Josef Kratina, Jan Kotěra

Key words:

metal, jewel, applied arts, arts and crafts, School of Applied Arts, education, , style development, Naturalism, Art Nouveau, vocational schools, Emanuel Novák, František Anýž, Václav Němec, Josef Ladislav Němec, Marie Křivánková, Emanuel Karč, Rudolf Němec, Josef Kratina, Jan Kotěra

Abstrakt

Diplomová práce pojednává o hlavních osobnostech věnujících se užitému mění z kovu v období mezi léty 1895 až 1915. Cílem této práce je zaměřit se na jejich uměleckou tvorbu a zhodnotit její přínos ke stylovému vývoji užitého umění v českých zemích v daném období a pokusit se také o posouzení specifčnosti české tvorby vůči hlavním evropským uměleckým centrům, která české země ovlivňovala. Mimo tento hlavní cíl se práce bude zabývat úlohou školství v rozvoji užitého umění v českých zemích. Pokusí se nastínit vzájemné vztahy a přínosy mezi školami a umělci. Zaměří se hlavně na Uměleckoprůmyslovou školu jakožto centra uměleckého vývoje užitého umění v českých zemích.

Abstract

The diploma thesis deals with the main personalities dealing with the applied arts concerning metal used between 1895 and 1915. The aim of this thesis is to focus on their artistic creation and to evaluate its contribution to the stylistic development of the applied arts in the Czech countries in the given period and to try also to evaluate the specificity of Czech artistic creation with regards to the main European art centers that influenced the Czech countries. Apart from this main goal, the thesis will deal with the role of education in the development of applied arts in the Czech countries. It will attempt to outline the mutual relationships and benefits between schools and artists. It will mainly focus on the School of Applied Arts as a center of artistic development of applied arts in the Czech countries.

OBSAH

ÚVOD	7
1. ZNOVUZROZENÍ UŽITÉHO UMĚNÍ	13
2. ČESKÉ ŠKOLSTVÍ A OSOBNOSTI ZABÝVAJÍCÍ SE UŽITÝM UMĚNÍM V KOVU. 20	
2.1 Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů	28
2.2 Další osobnosti spjaté s odbornými školami	34
3. OSOBNOSTI STOJÍCÍ MIMO SYSTÉM UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH A ODBORNÝCH ŠKOL	36
4. UMĚLECKÉ PŘÍNOSY JEDNOTLIVÝCH OSOBNOSTÍ	38
5. ÚČAST UMĚLCŮ NA VÝSTAVÁCH A SOUTĚŽÍCH JAKO VÝRAZ PREZENTACE SVÉ TVORBY SAMOSTATNĚ NEBO V RÁMCI PREZENTACE ŠKOL	59
ZÁVĚR.....	69
I. ZKRÁCENĚ CITOVANÁ POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY.....	72
II. OSTATNÍ POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY	77
III. SEZNAM VYOBRAZENÍ	79
IV. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	84

ÚVOD

Podoba českého užitého umění v období mezi léty 1895 a 1915 byla z formální stránky ovlivněna několika uměleckými tvaroslovími. Zejména na počátku tohoto období byl na jejich podobě znát historismus, který v užitém umění dozníval až do přelomu století.¹ Hlavním uměleckým vyjádřením se ale v daném období stala secese, jejíž celý „životní cyklus“ se odehrál v tomto krátkém období. Zejména v jejím tvarosloví budeme sledovat tvorbu vybraných českých osobností zabývajících se užitým uměním z kovu. Tendence směřující k novým uměleckým směrům, které se začaly objevovat na konci prvního desetiletí dvacátého století, jen naznačíme, protože již patří k dalšímu uměleckému období rozvíjejícímu se mezi válkami.

Secese je posledním stylem, který ovlivnil všechny projevy výtvarného umění od architektury po užité umění. Proto bylo možno v této práci zdůraznit² nejen české osobnosti zaměřující se na užité umění z kovu, ale také osobnosti pocházející z řad malířů, sochařů a architektů. Doba secese je charakteristická právě tím, že se umělci zabývajících se volným uměním často věnovali také umění užitému. Užité umění tak zažívalo značný rozvoj. Půda pro tuto skutečnost se připravovala již od poloviny devatenáctého století a výsledkem byl zejména posun v chápání role užitého umění. Zásadní bylo, že v rámci snah o zrovnoprávnění volného a užitého umění začaly být předměty užitého umění chápány jako umělecké dílo. Začali je navrhovat mnozí významní umělci a někteří se jim věnovali ve velké míře. Vznikala tak mistrovská originální díla, která opravdu mohla být postavena na roveň s díly volného umění.

Ovšem ani tato změna zcela nesmazala něco, co se s užitým uměním odedávna vázalo – totiž ekonomickou stránku. Díla vysoké kvality byla napodobována ve velkém množství a přispívala tak k rozměňování a deformování původních uměleckých forem.

Takto rozvrstvené dle kvality bylo užité umění i v českých zemích. Předmětů vytvořených z kovu se to týká o to více, že kov jakožto tvárný materiál umožňující odlévání, ke kvantitě přímo vybízí. Do komerční oblasti spadala v první řadě produkce železáren, které ve svém repertoáru výrobků nabízely také tzv. uměleckou litinu. Zde po přelomu století přežívaly historizující formy, vedle nichž v tom samém katalogu byly nabízeny i předměty v

¹ Ale nevymizel ani na počátku století dvacátého, objevoval se paralelně s dalšími uměleckými proudy.

² A pro celkový pohled na stylové rozpětí českého užitého umění z kovu i nutno se jimi zabývat.

secesním ladění a navíc se těchto věcí v podstatě nedotkla ruka řemeslníková, protože byly odlévány ve velkých sériích do připravených forem.³

Železářny tvořily příklad prvního ze dvou pólů, mezi kterými se rozkládala veškerá tvorba předmětů užitého umění (tedy nejen z kovu). Tímto pólem byla výroba předmětu jakožto prodejního artiklu s výhradně komerčními účely, jehož protiváhou se stala tvorba předmětů užitého umění jakožto uměleckých originálů.⁴ Na pomyslné úsečce mezi nimi se pak nacházela celá řada firem a řemeslníků, kterých jen v českých zemích bylo velké množství. Druhý pól pak tvořilo několik umělců, z velké části seskupených okolo Uměleckoprůmyslové školy v Praze, jejichž dílo se stalo nositelem uměleckého vývoje v rámci českého užitého umění využívajícího kov.

Uměleckoprůmyslová škola byla považována ve své době v českých zemích za centrum stylového vývoje užitého umění, které vstřebávalo zahraniční impulsy a přetvářelo je tvůrčím způsobem do osobitých děl zejména pedagogů, ale i jejich žáků. Funkce školy jakožto centra odpovědného za uměleckou kvalitu předmětů ovšem zapadala do celkové plánované struktury školství vytvořené státem, jehož hlavním cílem, který reformu školství inicioval, bylo zlepšení ekonomické stránky mocnářství. Ekonomika se tak stala z jistého pohledu hybatelem rozvoje užitého umění. Paradoxně to tak byla tatáž síla, která předtím⁵ užitě umění z hlediska umělecké kvality strhla skoro na dno.

V rámci Rakousko-Uherska byly české země významným centrem umělecké tvorby. Svědčí o tom i skutečnost, že Uměleckoprůmyslová škola v Praze byla založena hned jako druhá po Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni, která dle plánu státu měla být centrem rakousko-uherského školství. Uměleckoprůmyslová škola v Praze jakožto nová instituce byla pražským uměleckým prostředím dobře přijata, o čemž svědčí to, že zde byly ochotny pracovat přední osobnosti naší umělecké scény, jako byli například Jan Kotěra, Jan Preisler nebo Stanislav Sucharda. Tato škola tak sehrála důležitou roli utváření secesního stylu (ve specifickém zabarvení) a vlastně také následně při vzniku moderny.

Rozsah zájmů pražské Uměleckoprůmyslové školy byl široký. Díky kvalitním vyučujícím zde byla na vysoké úrovni rozvíjena dekorativní výtvarná linie týkající se architektury, dekorativního sochařství a dekorativního malířství. Zvláštní postavení zde zaujímaly obory uměleckořemeslné, kterými byly řezbářství, textilní tvorba a v neposlední

³ Podle dochovaných katalogů ani nebyla snaha uvádět u secesních forem předlohu či autora, což dokládá, že tržní aspekt byl opravdu tím hlavním.

⁴ Ve smyslu autorského provedení návrhu, některá díla mohla mít v kovu více kopií, zvláště jednalo-li se o odlévané předměty.

⁵ Týká se tématu úpadku užitého umění v polovině století v Anglii.

řadě zpracování kovu. Přístup k využití kovových předmětů byl dvojitý (nejen v rámci Uměleckoprůmyslové školy, ale obecně i v jiných školách či u jednotlivých osobností stojících mimo školství). Jednak s tímto materiálem pracovali ve svých návrzích architekti, tedy kovový předmět se stal funkční součástí předem promyšleného architektonického návrhu pro interiér nebo exteriér, jednak vznikaly předměty užitého umění jako samostatná díla, která až následně esteticky (a často i funkčně) doplnila libovolný interiér nebo, v případě šperku, ozdobila svého nositele.

Nastíněný obraz užitého umění v českých zemích zahrnující celé spektrum děl od železárenské produkce k jedinečným dílům umělců (převážně spjatých s Uměleckoprůmyslovou školou) ukazuje, že toto téma je velmi široké a nabízí mnoho možností badatelského zaměření. Tato práce si klade za cíl zaměřit se na osobnosti, které výrazně přispěly k uměleckému rozvoji českého užitého umění v kovu, zhodnotit přínos jejich tvorby k stylovému vývoji užitého umění v českých zemích a pokusit se také o posouzení specifčnosti této české tvorby vůči hlavním evropským uměleckým centrům, která české země ovlivňovala. Jedná se v první řadě o Vídeň, hlavní město Rakouska-Uherska, jehož součástí české země ve sledovaném období byly, dále o Paříž, jakožto hlavní umělecké centrum Francie. Tato dvě centra tvořila dva póly, které se lišily v rámci secese mírou stylizace a abstrakce přírodních motivů a mírou používání geometrických forem. Mezi těmito póly opět na pomyslné úsečce stála další evropská centra, nacházející se v Německu, Belgii, a Anglii.

Mimo tento hlavní cíl se práce bude dále zabývat úlohou školství v rozvoji užitého umění v českých zemích. Pokusí se nastítnit vzájemné vztahy a přínosy mezi školami a umělci, se zaměřením hlavně na Uměleckoprůmyslovou školu jakožto centra uměleckého vývoje. Školní instituce, v čele s touto školou, totiž měly v oblasti užitého umění u nás na přelomu století důležité místo, protože s nimi byla spojena většina osobností, které se užitým uměním zabývaly. Vzájemná spolupráce institucí a umělců přinášela výhody pro obě strany. Umělci byli povoláváni na školy, aby svým vkladem povznesli uměleckou úroveň produkce užitého umění. A jelikož charakteristickým rysem nového umění přelomu století bylo povýšení předmětu užitého umění na úroveň uměleckého díla, umožnila umělcům spolupráce se školami nejen plnit tuto úlohu, ale také prezentovat svoji vlastní tvorbu, a to jak v rámci pojetí architektury a vybavení jejich prostorů jako Gesamtkunstwerku (to je zřetelné zejména u těch největších výstav, jako je světová výstava v Paříži v roce 1900 nebo v St. Louis v roce 1904), tak samostatně především na domácích výstavách a soutěžích. Práce pedagogů a jejich žáků byly také prezentovány v dobových periodících, zejména těch odbornějších jako Volné

směry, Dílo nebo Klenotnické listy. Vedle možnosti reprezentovat svoji tvorbu bylo také pedagogické působení a možnost tak vychovat budoucí generace umělců a v neposlední řadě také řemeslníků pro umělce jedinečnou příležitostí.

Tato práce se v první kapitole zaměří na důvody, proč došlo k rozvoji užitého umění, jaké nové role mu začaly být přikládány a proč má zrovna školství v tomto směru takový vliv, a tedy proč se tato práce v rámci tématu českého užitého umění z kovu školstvím zabývá. Ve druhé kapitole v úvodu nastíní situaci ve školství ve střední Evropě a dále se bude zabývat školním systémem Rakouska-Uherska, kterému byly podřízeny české školy. Nastíní zde také osobnosti spojené s tvorbou užitého umění z kovu, které jsou s těmito školami spjaté a jejichž tvorbou se pak práce bude zabývat v následující kapitole. Zde se zaměří detailně na dílo každého vybraného umělce a pokusí se zhodnotit jejich přínos jak k českému užitému umění z kovu, tak k umění rakousko-uherské monarchie s centrem ve Vídni, tak také v neposlední řadě na možný přínos k užitému umění středoevropského prostoru. V poslední kapitole se práce bude zabývat možnostmi prezentace umělců nejprve na domácí půdě (možnostmi vystavování a možnostmi účasti na soutěžích), poté také v zahraničí. Jedná se zejména o světové výstavy, kde se dílo osobností, jimiž se bude práce zabývat, stalo také součástí reprezentace umění českých zemí.

Z hlediska základní literatury věnující se tématu užitého umění z kovu je nutno říci, že zatím neexistuje publikace, která by se zabývala výlučně tématem kovu v českém užitém umění, ať už z jakéhokoli pohledu (výjimku tvoří jen diplomová práce Aleny Křížové o šperku z roku 1980).⁶ Informace bylo možno čerpat z publikací věnujících se monografickým způsobem zejména historii (méně už uměleckému vývoji) jednotlivých škol. Jedná se zejména o Uměleckoprůmyslovou školu v Praze (k ní byly v průběhu času vydány tři monografie, které se věnují v podstatě základním údajům z daného období),⁷ dále o odborné škole, které se zaměřovaly na práci s kovem.⁸ Ty jsou monograficky zpracovány pouze dvě – Odborná škola pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové⁹ a Odborná škola¹⁰ pro pasíře, rytce a výrobce bronzového zboží v Jablonci nad Nisou.¹¹ Odborná škola pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře¹² v Praze¹³ a Odborná škola pro broušení drahokamů, rytí

⁶ KRÍŽOVÁ 1980

⁷ PEČÍRKA 1935; KOSTKA 1985; PACHMANOVÁ/ PRAŽNOVÁ 2005

⁸ Jedná se o ty školy, na nichž se kov zpracovával uměleckým způsobem (a ve většině případů také s přispěním uměleckých osobností, které zde působily jako pedagogové).

⁹ PRAŽÁKOVÁ / MOHR 2014

¹⁰ V období 1895–1914 nazývaná *C.k. uměleckoprůmyslová odborná škola pro pasíře, rytce a výrobce bronzového zboží atd.*

¹¹ STRNAD/ NOVÁKOVÁ/ PADRTA 2001

¹² V období 1895–1915 nazývaná *Odborná škola pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře.*

do drahokamů, zlatnictví a klenotnictví¹⁴ v Turnově¹⁵ na své monografické zpracování teprve čekají. Ke všem školám bylo možno nalézt prameny různého rozsahu a druhu. Typickým a pro tuto práci významným pramenem byly výroční zprávy škol, které obsahovaly základní údaje o chodu školy, o jejích pedagozích, žácích, o účastech na výstavách a dalších událostech spjatých s daným školním rokem. Typ informací, které zprávy obsahovaly, byl zřejmě určen C. K. Ministerstvem kultu a vyučování a byl tak jednotný pro všechny odborné školy v mocnářství. Tento základní rozsah byl někdy obohacen o další různě rozsáhlé informace, které jsou zvláště bohaté u pražské odborné školy zlatnické, kde je mimo jiné výjimečně i obrazová příloha. Jednotlivé osobnosti jsou také zpracované v různém rozsahu. Život a dílo Jana Kotěry,¹⁶ Františka Anýže,¹⁷ Celdy Kloučka¹⁸ a Antonína Karče¹⁹ jsou zpracovány v monografiích. Ostatní autoři zabývající se kovem jako Josef Ladislav Němec, Emanuel Novák, Marie Křivánková, Alois Vokurka, Vladimír Šourek, Karel Ebner a další, jsou však zmiňováni pouze v rámci zmíněných publikací týkající se škol, v diplomových pracích, či v jednotlivých článcích časopisů. Hlavním zdrojem informací o jejich tvorbě jsou dobová periodika, zejména Dílo a Volné směry (popř. Zlatnické listy), na jejichž stránkách je možno nalézt fotografie jejich prací, dále jsou některá jejich díla uchována v muzeích, zejména v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, Muzeu východních Čech v Hradci Králové, Západočeském muzeu v Plzni, Muzeu Českého ráje v Turnově a v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně. Archivní prameny k těmto méně známým umělcům jsou skromné. Pouze Emanuel Novák a Josef Ladislav Němec mají něco málo uchováno v archivech, jedná se ale více méně o korespondenci s institucemi nebo, v případě Emanuela Nováka, s objednateli, ovšem často ne jeho tvorby, ale jeho služby jako dozorce nad odléváním sochařských děl (např. při odlévání Myslbekovy sochy sv. Václava). Tedy nenachází se zde žádné vlastní návrhy, fotografie ap.

Nakonec v tomto úvodu by bylo také vhodné nastínit základní termíny, které se s tímto tématem váží, protože jejich významy se často překrývají a také se vnímání významu některých z nich v průběhu času posouvalo. Prvním problematickým slovem je slovo „*průmysl*“. V 19. století tento výraz zahrnoval vše od strojové výroby až po drobné živnosti,

¹³ Dále v textu zkráceně jako odborná škola zlatnická v Praze.

¹⁴ V období 1895–1915 se název školy několikrát mírně proměňoval, nejdéle se udržel název *C. k. odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví i klenotnictví* (od 1901 do 1916).

¹⁵ Dále v textu zkráceně jako Odborná škola v Turnově.

¹⁶ KARASOVÁ/ ŠLAPETA 2001

¹⁷ KRÍŽOVÁ/ PAULY/OMAR 2004

¹⁸ TEICHMANOVÁ 2007

¹⁹ HORÁKOVÁ 2007

tedy i oblast řemesel a ruční práce jedinečného charakteru. Na začátku 20. století se tento termín v českém prostředí ustavuje v současném významu jako označení pro strojovou velkovýrobu.²⁰ Také termín „*umělecký průmysl*“ sloužil jako jedno z označení užitého umění zahrnující jak umělecké řemeslo tak strojovou výrobu. Již ve své době byl tento výraz chápán jako jeden z více pojmů označující stejnou věc²¹ a pocházel z německy mluvících zemí, kde bylo v podobném významu možno slyšet výrazy „*Kunstindustrie*“,²² ale také „*Kunstgewerbe*“, popřípadě také „*dekorative Kunst*“ nebo „*Kunsthandwerk*“. V západní Evropě se používaly spíše výrazy „*dekorativní umění*“ nebo „*užité umění*“, které používalo ve velké míře francouzské kulturní prostředí („*arts décoratifs*“, „*arts appliqués*“). Zde se můžeme ještě setkat i s výrazem „*umělecký průmysl*“ – „*arts industriels*“. Tento výraz však už vůbec nepoužívali Angličané, u nichž se setkáme pouze s výrazy „*applied arts*“, „*art manufactures*“ nebo „*decorative arts*“. Od 80. let 19. století se také užívalo v kontrastu k vysokým uměním (architektuře, malířství a sochařství) pojmu „*nižší*“ nebo „*drobná*“ umění, například v němčině to byl výraz „*Kleinkunst*“, ve francouštině „*ars mineurs*“.

²⁰ Lada HUBATOVÁ VACKOVÁ / Tomáš ZAPLETAL: Kontexty spisu Věda, průmysl a umění. In: HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016, 196.

²¹ F.X. JIŘÍK 1905, 233–240.

²² Německý pojem „*Kunstindustrie*“, s nímž souviselo i české pojmenování „*umělecký průmysl*“, vycházel s největší pravděpodobností ze spisu Gottfrieda Sempera nazvaného *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, který byl publikován v roce 1852 v přímé návaznosti na světovou výstavu. Lada HUBATOVÁ VACKOVÁ: Krása věcí, průmysl a moderní společnost (1870–1918). In: HUBATOVÁ VACKOVÁ 2014, 31.

1. ZNOVUZROZENÍ UŽITÉHO UMĚNÍ

Znovuzrození užitého umění v rámci evropského prostoru se událo zejména díky dvěma změnám. První z nich je přiznání nových rolí užitého předmětu a druhá vytvoření nového systému podporujícího kvalitu řemeslné produkce (nová organizace uměleckoprůmyslového školství), který nahradil starý a pro potřeby nové doby nedostačující systém (cechy). Obě pak ovlivňovalo i české země.

Prvá a pro tuto práci nejdůležitější nová role užitého umění je skutečnost, že předmět přestal být vnímán pouze jako užitný předmět, nýbrž se mu dostalo uznání coby uměleckého díla. Geneze této změny se odehrála v Anglii v devatenáctém století a je spojena s nutností řešit upadající kvality užitého umění. Anglie byla první zemí v rámci Evropy, kde se rozvinula industrializace, ale zároveň první zemí, kde se projevila její záporná stránka, která se v té době týkala hlavně sociálních otázek. V případě užitého umění, jehož se zprůmyslnění výroby také dotklo, byly dopady nejen sociální, ale i další. Na jednu stranu byly strojově vyráběné předměty dostupnější cenově i svým množstvím, na druhou stranu ale ztrácely svoji kvalitu a uměleckou hodnotu, protože hlavním kritériem se stala finanční stránka, a to jak na straně výrobců, tak vlastně i na straně kupujících, kteří takové předměty s klidem přijali. Ovšem našlo se mnoho takových, kteří se s tím nesmířili. Nešvary strojové průmyslové výroby nezůstaly bez povšimnutí a následné kritiky. Situace byla vnímána tak vážně, že zapříčinila silnou odezvu ve formě snahy reformovat a rehabilitovat uměleckořemeslnou produkci. Hlavními představiteli těchto snah byli John Ruskin a William Morris jakožto osobnosti podněcující následné hnutí za obnovu uměleckých řemesel Arts and Crafts a pak také Gottfried Semper, který stál při reformě školství v Anglii (jež mělo přispět ke zkvalitnění uměleckého řemesla) a díky kterému se nový systém školství dostal do Evropy.

John Ruskin a **William Morris** byly osobnostmi, které hrály v Anglii důležitou roli v obrodě užitého umění. John Ruskin tehdejší situaci ve své zemi, ve které bylo užité umění ve velkém měřítku industrializováno, velmi kritizoval. Na rozdíl od Gottfrieda Sempera, který zakládal své úvahy na vývojové teorii, Ruskin se díval na problematiku z ideově morálního pohledu.²³ Už od 50. let vystupoval proti průmyslové sériové výrobě, která podle něj produkovala předměty bez kvality umělecké i technické. Tyto kvality byly podle něj obsaženy v předmětech rukodělného řemesla. Ruskin také ve svých úvahách velmi řešil sociální otázku průmyslové výroby. Podle něj industriální výroba nejen že snižovala kvality předmětu, ale

²³ SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ 2015, 13.

také odlidšťovala práci dělníků, jejichž podmínky práce byly často nevyhovující a vyčerpávající. Ruskin horoval za opětovné polidštění práce i za cenu nepřesnosti předmětů, které přinášela, dokonce tuto vlastnost vyzdvihoval jako velmi pozitivní, protože se tak stal každý kus originálem. Práce měla svého vykonavatele obohacovat a přinášet mu potěšení a měla povzbuzovat jeho tvůrčí potenciál. Vzor svého ideálu viděl ve středověkých dílnách (nebo spíše ve své představě o nich), kde dílo vznikalo ve spolupráci celé dílny rukodělným způsobem.

Ruskinovy myšlenky byly realizovány Williamem Morrisem, velkým zastáncem idejí hnutí Arts and Crafts. Užité umění pro něj bylo stejně důležité jako volná umění a všechna měla tvořit ladný celek. Založil za tím účelem se svými společníky firmu Morris, Marshall and Faulkner & Co. Morris se snažil vytvořit svým pracovníkům co nejvíce idylické prostředí, podle své ideje středověké dílny. Morrisovi zaměstnanci mohli svobodně uplatňovat vlastní tvůrčí přístup k mnoha návrhům. Osmdesátá léta devatenáctého století se stala nejúspěšnějším obdobím tohoto podniku, který se stal „líhní“ hnutí Arts and Crafts. Mnozí umělci a řemeslníci, kteří pro Morrisa pracovali, se pak osamostatnili nebo zakládali své cechům podobné podniky a společenství, která byla inspirovaná estetickými a sociálními ideály Williama Morrisa. Mimo ně vznikaly i další podniky inspirované Ruskinovými a Morrisovými ideály po celé Anglii. Tak například Walter Crane napomohl založení Art Worker's Guild, Arthur Heygate Mackmurdo založil Century Guild a Charles Robert Aschbee Guild and School of Handicraft. Hnutí Arts and Crafts, tak nabývalo na síle a začalo se dostávat do povědomí veřejnosti.

Ruskin a Morris se snažili znovu oživit roli řemesla při výrobě předmětů užitého umění a odmítali zprůmyslnění výroby, jehož negativní výsledky viděli všude kolem sebe. Avšak idea toho, že by se řemeslné výrobky vysoké kvality a tedy i vysoké ceny dostaly do všech domácností, byla poněkud utopického charakteru, což se také později promítlo v realitě. Kvalitní předměty, které si často v minulých staletích mohli dovolit jen panovníci a vysoká šlechta, se měly dostat do běžných domácností. Avšak to nebylo reálné, protože i když životní úroveň lidí stoupala, přeci jen všichni lidé ve společnosti nedosahovali takových finančních možností, aby se mohli obklopit těmito sice po stránce umělecké a technické velmi kvalitními, ale po stránce finanční náročnými předměty. Zájem o tato díla měly spíše bohatší vrstvy společnosti, což bylo v protikladu k sociálním ideálům iniciátorů hnutí. Industriální společnost, kterou tolik kritizovali, přetrvávala a sen o tom, že ji umělecké řemeslo změní, se rozplynul.

Ideály těchto odhodlaných osobností však nevyšly zcela naprázdno, protože užité umění začalo být přijímáno s větší vahou a stalo se oblíbeným médiem pro umělce. Přetrvala také snaha o soulad všech umění od architektury po nejmenší předmět užitého umění užitý v jejím interiéru. Do Evropy se ideály hnutí Arts and Crafts dostávaly několika cestami, hlavně pomocí výstav a časopisů, zejména periodikem *The Studio*. V Německu dalo popud k založení *Werkbundu* nebo *Bauhausu*, v rakousko-uherské Vídni k vzniku *Wiener Werkstätte*. Do českého prostředí byly Ruskinovy myšlenky přinášeny hlavně prostřednictvím soudobých periodik a literatury. Ruskinův vliv byl v našich zemích patrný se zpožděním. Pozitivní odezva je pak zjevná ve snaze „o individuální uchopení umělecké formy na základě smyslového přijímání přírody a přirozeného vkusu“.²⁴

Sériová výroba jakožto nový fenomén tehdejšího období musela být přijata do myšlenek zabývajících se obrozením užitého umění, protože jinak by nemělo celospolečenský dosah, jelikož industrializaci se nedalo zabránit, ať se již o to členové hnutí Arts and Crafts snažili sebevíce. Mezi hlavní osobnosti, které si toto uvědomily, patřil anglický návrhář a dekorátor Christopher Dresser. I jeho sice zajímaly sociální a kulturní podmínky, které ovlivňovaly komerční formu užitého umění, ale byl si vědom toho, že je věc třeba vidět reálně, a proto začal s komerčními firmami úzce spolupracovat. Vytvořil design, který byl velmi kvalitní a nadčasový. Svými návrhy vyvrátil tezi hlavních představitelů Arts and Crafts, že sériová výroba nemůže mít dobrý estetický vkus. Dresserovy návrhy se staly velmi známými a široce užívanými. Velmi známé jsou například jeho „Studie o designu“, které publikoval v sedmdesátých letech.²⁵ Dresserovy návrhy měly vliv i v Evropě, protože se sem rozšířily jako předlohy. Objevily se i v českých zemích zejména v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea, ale také v knihovně Uměleckoprůmyslové školy. Dresser nebyl jediný, kdo měl z hlediska možnosti zkvalitnění kladný vztah k průmyslu. Ve Velké Británii se nacházeli také další umělci, kteří se snažili o obrodu uměleckoprůmyslové produkce. Mezi ně patřil například Arthur Heygate Mackmurdo, který v roce 1882 založil v Glasgow *Century Guild*, která se zabývala zařízením interiérů. Spolky a seskupení, které počítaly s existencí strojové průmyslové výroby, začaly vznikat potom také v Evropě (např. německý *Der deutsche Werkbund*).

Souhrnem se dá říci, že hnutí Arts and Crafts se velmi zasloužilo o posun v chápání role užitého umění. Dalo mu nejen sociální význam ve smyslu pomocného prvku kultivace společenské morálky (takovéto výrobky měly pak být součástí interiéru a tedy součástí

²⁴ SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ 2015, 13.

²⁵ DRESSER 1874, 876.

běžného života lidí a povznášet tak jejich ducha), ale zejména podpořilo nový náhled na roli užitého předmětu coby uměleckého díla. Jejich působení také přispělo k změně názoru na postavení autora návrhu. Jeho úloha vzrostla a byla zdůrazněna jeho individualita, což znamená, že autor návrhu vystupuje z anonymity a stává se umělcem, jehož tvorba je sledována z pohledu uměleckých kvalit. Snahy hnutí Arts and Crafts také vedly k tomu, že nejenom v Anglii, ale hlavně v Evropě začalo být umělecké řemeslo chápáno také nejenom jaké umělecké dílo jako takové, ale také dílo rovné dílům vytvořeným v architektuře, sochařství a malířství, tedy v tzv. vysokém umění. Užité umění navrhovali a často také tvořili význační umělci. Zejména z architektů se stávali profesionální návrháři nábytku, keramiky, skla, kovu nebo textilu ve snaze vytvořit jednotné souborné dílo, tzv. Gesamtkunstwerk, v němž se stírají hranice mezi jednotlivými druhy umění.

Svým iniciačním dílem také přispěla Anglie na poli vzdělání, neboť pochopila, že pokud se má zlepšit estetická úroveň užitého umění, po kterém bylo voláno, je potřeba k tomu vychovat řemeslníky a hlavně umělce, kteří by byli nositeli vycizelovaného uměleckého cítění a kteří by se uplatňovali opět jako pedagogové nebo přímo jako návrháři v podnicích. Jednou z osobností, která se zde o to zasadila a která měla hlavně spojitost s Evropou, byl **Gottfried Semper**. Tento významný architekt byl profesorem drážďanské Akademie výtvarných umění. Toto místo však ztratil po tom, co musel z politických důvodů uprchnout do ciziny. Usadil se v Londýně, kde získal učitelské místo na School of Design, poté se přestěhoval do Curychu a zde byl jmenován ředitelem stavební školy na Polytechnice. Toto místo mu alespoň částečně nahradilo ztracenou pozici v Drážďanech. Ve Švýcarsku se mu dostalo úcty a stal se nejvyšší autoritou svého oboru.²⁶ Ve všech těchto místech svého působení se Semper věnoval pedagogické činnosti, která se stala vedle architektury jeho celoživotním zájmem. V tomto ohledu bylo štěstím, že se při svých životních zvratech dostal do Anglie. Tato země, kterou jako první potkaly negativní dopady industrializace, také jako první řešila její nápravu prostřednictvím snah o reformu školního systému. Hlavním cílem reformy, jejíž výsledky následně ovlivnily i Evropu, bylo pozdvihnout úroveň uměleckoprůmyslové produkce. V tomto ohledu je třeba zmínit nejvýznamnější osobnost, která se touto problematikou zabývala. Byl jí britský úředník Henry Cole,²⁷ který byl činný ve více směrech, například také organizoval Světovou výstavu v Londýně v roce 1951. Zasloužil se zejména o to, že byla

²⁶ Jidřich VYBÍRAL: Gottfried Semper – architekt a teoretik historismu. In: HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016, 155.

²⁷ BONYTHON/BURTON 2003

reforma školství projednávána na vládní úrovni.²⁸ Semper byl důležitější spíše pro Evropu, kam se díky němu anglický vzor systému školství dostal než pro samotnou Anglii.²⁹

Cole v době, kdy v Anglii pobýval Gottfried Semper, přebíral správu britské sítě Schools of Design,³⁰ která měla tehdy 23 poboček. Spolu s uměleckým ředitelem School of Design Richardem Redgravem měli připravit reformované učební osnovy. Gottfried Semper se zřejmě o plánovaných školských reformách dozvěděl³¹, a proto napsal Henrymu Coleovi dopis, ve kterém žádal o učitelský post na londýnské School of Design. Toto místo našťásti dostal již v roce 1852, a mohl se tak vymanit z hmotné nouze, ve které se dosud v Anglii nacházel. Semper reformu školství podporoval. Viděl totiž, že do té doby převažující model školství je nefunkční. Existovala totiž propast mezi vysokými školami, jejichž absolventi se věnovali primárně volnému umění, a průmyslovými školami, které byly zaměřeny na užité umění a průmysl. Tato situace často vedla k tomu, že umělec navrhoval předměty užitého umění bez porozumění účelu a materiálu předmětu, nebo také že předmět jen nevkusně kopíroval umělecké formy jen za účelem líbivosti. Ideou Sempera i Colea bylo vytvořit školy, které by spojovaly oba školní modely dohromady. Výsledkem by tedy byl umělec-návrhář, popřípadě i řemeslník v jedné osobě, který by byl schopen vytvářet kvalitní umělecké návrhy (zvláště pro sériovou výrobu) a popřípadě svá vlastní díla, která by pak byla prostředkem ku povznesení veřejného vkusu.

Semper nejen že reformu školství podporoval, ale sám byl v tomto směru činný. Prosazoval v tomto směru tři hlavní myšlenky. Za prvé to byla důležitost dílenských cvičení, v nichž se pracovalo přímo s materiálem, za druhé se soustředil na propojení uměleckých návrhů do průmyslové praxe a za třetí se zaměřoval na to, aby své studenty vedl k originální a tvůrčím řešením, jinými slovy se snažil rozvíjet jejich uměleckou individualitu.³² Semper pak také zvláště upozorňoval na potřebu technického základu uměleckoprůmyslové výuky.³³ Uměleckoprůmyslová škola měla být v úzkém kontaktu s uměleckoprůmyslovým muzeem,

²⁸ Lada HUBATOVÁ VACKOVÁ: Kontexty spisu Věda, průmysl a umění. In: HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016, 178.

²⁹ Například jeho představa o struktuře muzea byla mnohem více naplňována v síti muzeí habsburské monarchie než v Anglii, kde původně vznikl. Semper pak svoji představu o koncepci muzea upřesnil ve svém spise *Ideální muzeum techniky pro zpracování kovů (Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials)*. Tento spis je pak považován za základ moderní instruktivní a kritické muzeologie. HUBATOVÁ VACKOVÁ 2014, 43.

³⁰ Nejvýznamnější školou v té době v Anglii byla londýnská škola, která měla v průběhu doby mnoho názvů, ale obecně vešla během 19. století do širokého povědomí jako the South Kensington Schools a která úzce spolupracovala s uměleckoprůmyslovým muzeem s názvem the South Kensington Museum, které bylo prvním muzeem uměleckoprůmyslového typu.

³¹ Lada HUBATOVÁ VACKOVÁ: Kontexty spisu Věda, průmysl a umění. In: HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016, 191.

³² Ibidem 192.

³³ Ibidem 193.

neboť Semper tvrdil, že pro výuku jsou důležité sbírky jako inspirační zdroj pro studenty (v podobě vzorových výrobků³⁴ historických i současných) a nástroj pro povznesení vkusu společnosti. Uměleckoprůmyslová muzea měla mít pak hlavně sbírky těch předmětů, které nenáleží k nějakému celku. Upřednostňoval proto hlavně dvě odvětví užitého umění – keramiku a textil (tkaniny a koberce). Prostory uměleckoprůmyslových muzeí obsahující sbírky byly pak podle Sempera vhodným místem pro přednášky, které měly osvětlovat danou sbírku. Dále zdůrazňoval, že důležitější než teoretická výuka je praktické vyučování. Proto považoval za důležité především ateliéry. Praktická činnost v dílnách pak měla probíhat přes den a teprve večer je mělo vystřídat teoretické vyučování. Vedle toho pak také považoval za užitečné organisované odměňování zručnosti a pokroku, i když si byl plně vědom nebezpečí v souvislosti s povahou těch, kdo by o oceněních rozhodovali. Tyto Semperovy představy o funkcích škol a muzeí pak byly realizovány i v českých zemích.

Na konec této části věnované Semperovi je nutné ještě doplnit, že Gottfried Semper byl mimo praktikujícího invenčního pedagoga také významným teoretikem. Napsal několik spisů, kde pojednává své teorie³⁵ týkající se architektury a stylu.³⁶ V těchto teoriích často hrálo užité umění důležitou roli,³⁷ a přispělo tak v teoretické rovině k významu užitého umění.

Veškeré snahy iniciátorů reformy školství vedly k tomu, že se vytvořil nový systém ovlivňující úroveň kvality užitého umění. Ten v jistém smyslu nahradil funkci cechů, které měly na starosti vyškolení svých učedníků a kontrolu jakosti výrobků svých členů. Školní instituce se ovšem nechovaly tak autoritářsky jako předchozí cechovní systém. Žáci či studenti dostali díky školám jisté základy, které pak mohli využít ve své tvorbě. Tento systém také umožňoval sdílení a přenos informací v mnohem větším měřítku (na úrovni státní i mezistátní), než tomu bylo u cechů, jejichž sféra vlivu se omezovala na menší celky (nejčastěji města).

³⁴ Často šlo o kopie, protože artefakty byly hlavně chápány jako pomůcky, které sloužily vzdělávání a průmyslové výrobě.

³⁵ V českých zemích měl Gottfried Semper také ohlas. Zastánci jeho teorií byli zejména ředitel pražského uměleckoprůmyslového muzea Karel Chytil, historik umění K.B.Mádl a estetik Otakar Hostinský, který také uspořádal ke stoletému výročí Semperova narození v únoru 1904 v pražském uměleckoprůmyslovém muzeu přednášku nazvanou „*Gottfried Semper a umělecký průmysl*“.

³⁶ Semper chápal pojem „styl“ jinak než dnes běžně používané pojetí, „ *které zahrnuje osobní rukopis umělce, nebo společné formální rysy na jistém vývojovém stupni umění. Semper si nepředstavoval styl jako ustálený soubor tvarů či postupů, odvozených z minulosti, nýbrž jednoduše jako správnou, „organickou“ formu. “* Jidřich VYBÍRAL: Gottfried Semper – architekt a teoretik historismu. In: HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016, 159.

³⁷ Podrobněji se tím zabývá publikace – HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016

Na závěr této kapitoly je pak třeba uvést ještě jednu roli užitého umění, která se plně projevila na přelomu století a která je spojena s novým chápáním užitého předmětu jako uměleckého díla. Vychází z původní role užitého umění, kdy se užitný předmět stával nositelem uměleckého cítění své doby, a souvisí s fenoménem přelomu století – secesí, která se ve zralé podobě zformovala na konci devatenáctého století a zasáhla všechny druhy umění. Toto nové umělecké cítění projevující se ve specifických formách vzniklo z několika důvodů. Prvním byla velká snaha nové umělecké generace o oproštění se od historismu, který již byl v devatenáctém století plně využit a neměl možnost jak se dále rozvíjet. Umělci hledali jiné inspirace, které by jim pomohly najít nové vyjádření poplatné nové době. Našli ji hlavně v japonském umění, které bylo specifické svojí plošností a zájmem o přírodu. Dalšími okolnostmi, které přispěly k rozvoji nového stylu, byly nové vědecké objevy zvláště v přírodních vědách. Tyto vědy byly v té době více než dnes propojeny s filozofií. Zkoumání růstu rostlin tak plně korespondovalo s filosofickými myšlenkami o vitálních silách, které procházejí vším živým, a také o rytmu, který se projevuje v mnoha formách a opět ovlivňuje vše živé. Tyto vitalistické myšlenky spolu s novými zobrazeními pořízenými zvláště pod mikroskopem a šířené pomocí fotografie, byly pro umělce velmi přitažlivé. V podobě ornamentu je pak aplikovali i na předměty užitého umění, (někdy záměrně, někdy přebírali jen vnější formu). Slučovalo se tak staré a nové: ornament byl stále považován za neodmyslitelnou součást užitého umění, v němž se odráželo umělecké cítění doby, dostal ale kromě ozdobné funkce, zcela novou a totiž funkci symbolickou. Snaha o vkládání symbolů do umění byla pro secesi důležitá (a v tomto směru je ještě vedle vitalistické filosofie nutno zmínit francouzský symbolismus) a ve spojení s novým pohledem na užité umění umožnila vzniknout skutečnosti, že i užitný předmět se stal aktivním nositelem symbolických významů, že již nebyl pouze napodobeninou výtvarného cítění své doby projevujícího své tvůrčí síly výhradně v tzv. vysokém umění.

2. ČESKÉ ŠKOLSTVÍ A OSOBNOSTI ZABÝVAJÍCÍ SE UŽITÝM UMĚNÍM V KOVU

Anglický vzor školství přejaly dvě největší mocnosti střední Evropy – Německo a Rakousko-Uhersko, zejména z důvodu konkurenceschopnosti na světovém trhu. V Německu byla jako první založena Uměleckoprůmyslová škola a muzeum v Berlíně, po jehož příkladu se brzy otevřely uměleckoprůmyslové školy v Kasselu, Mnichově, Stuttgartu, v Karlsruhe, Drážďanech, Breslau a Düsseldorfu. Německo postupně vytvořilo síť většího počtu průmyslových škol, na rozdíl od Rakouska-Uherska, které mělo centralizující charakter. Nejvyšší postavení tak měla Uměleckoprůmyslová škola ve Vídni.

Snahu o reformu školství v reakci na anglické vzory v Rakousko-Uherské monarchii je možno sledovat v poslední třetině devatenáctého století. Tato reforma měla hlavně sloužit k podpoře místního průmyslu a tím i ekonomické stránky státu. Pomocí nově zbudované centralizace školského systému bylo možno stanovit jednotnou podobu školních institucí a jejich osnov. Školství přešlo pod jednotné vedení C. K. Ministerstva kultu a vyučování, které se zasloužilo o pevnou organizační strukturu školského systému. Vytvořilo ustálený program výuky, který se týkal nejen nově zakládaných škol, ale také již stávajících škol, jejichž chod se novým pravidlům přizpůsobil.

Struktura školského systému byla následující: uměleckoprůmyslové školy, zakládané v metropolích, se staly centry uměleckého rozvoje užitého umění. Odborné školy byly zakládané v místech, kde byla shledána nutnost rozvoje toho druhu užitého umění, které v tom daném regionu mělo tradici. Na rozdíl od uměleckoprůmyslových škol byly tyto školy orientovány více na řemeslnou stránku a na to, aby z jejich bran vycházeli soběstační řemeslníci. Oba druhy škol byly v úzkém kontaktu s uměleckoprůmyslovými muzei jakožto zdroji možných uměleckých vzorů. Předměty, které mohly sloužit jako inspirace, se nacházely buď v trvalé sbírce, nebo na dočasné výstavě. Muzea však nebyla jediným zdrojem možných vzorů, velmi významným médiem byly v tomto případě předlohové listy. Ty se nacházely ve velkém množství i v uměleckoprůmyslových knihovnách českých zemí. V době rozkvětu secese byly využívány ve velké míře předlohy, které dávaly podklad k analytické stylizaci přírodnin. Zasloužili se o ně zejména tito autoři:³⁸ Alois Studnička,³⁹ Anton Anděl,⁴⁰

³⁸ HUBATOVÁ - VACKOVÁ 2011, 24.

³⁹ STUDNIČKA 1881, 28.

⁴⁰ ANDĚL 1879

Moritz Meurer,⁴¹ Anton Seder,⁴² Eugène Grasset,⁴³ Maurice Pillard-Verneuil,⁴⁴ Alfons Mucha,⁴⁵ Alois Bouda⁴⁶ a Thomas Weigner.⁴⁷ Vedle těchto v podstatě univerzálních vzorů poplatných pro všechna řemesla existovaly také předlohy specializované. Ohledně kovu se na české odborné školy dostávaly předlohy zejména z Vídně a také z německých center (například z Pforzheimu). Vedle předloh pak byly k dispozici pro inspiraci fotografie předmětů dobové produkce ze zahraničí v dobových periodících (př. *Decorative deutsche Kunst*, *Kunst und Kunsthandwerk*, *Kunst und Handwerk*, *The Studio*).

Uměleckoprůmyslová škola ve Vídni byla založena 1867 a stala se součástí Rakouského muzea pro umění a řemesla, které vzniklo v roce 1863 z podnětu Rudolfa von Eitelbergera jako první kontinentální muzeum. Tato škola spadala pod přímý dohled C.K. Ministerstva kultu a vyučování a stala se nejvyšší možnou formou vzdělání pro studenty zaměřující se na obory dekorativní architektury, sochařství a malbu nebo na jednotlivé obory užitého umění. C. K. Ministerstvo kultu a vyučování dbalo na dobrý výběr pedagogů, kteří měli tuto školu vést.

Uměleckoprůmyslová škola v Praze byla založena roku 1885 hned jako druhá po vídeňské škole a měla podobně výjimečné postavení. Obě instituce spojoval totožný základ a ideje, ale bližší pohled nám ukazuje celou řadu odlišností (např. jisté rozdíly v struktuře vyučování, přístup k výstavám nebo míra provázanosti s Uměleckoprůmyslovým muzeem).⁴⁸ Poslání školy bylo jasně programově určeno již při jejím založení. Cílem školy bylo „*vypěstovati nové síly pro umělecký průmysl, pomocí svých odchovanců vnášeti do jeho oborů svěží proudy a přispívati ku povznesení úrovně uměleckého vkusu a tím také zase ku zvýšení vnitřní materiální ceny produktivní práce*“.⁴⁹ Z těchto slov jasně plyne původní pragmatické zaměření, které bylo zcela naplňováno. Vývoj výtvarné složky měl díky mnoha zde působícím předním českým umělcům přesah v tom smyslu, že nebyly pouze sledovány a používány z venku přicházející umělecké předlohy, ale že tyto osobnosti vytvořily svůj vlastní umělecký výraz, kterým přispěly k rozmanitosti českého výtvarného umění. Díky nim se stala Uměleckoprůmyslová škola hlavním centrem stylového vývoje užitého umění v českých zemích.

⁴¹ MEURER 1889; MEURER 1895; MEURER 1901; MEURER 1909

⁴² SEDER 1909

⁴³ GRASSET 1905

⁴⁴ PILLARD-VERNEUIL 1897

⁴⁵ MUCHA 1902

⁴⁶ BOUDA 1903

⁴⁷ WEIGNER 1906

⁴⁸ SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ 2015, 183.

⁴⁹ MÁDL 1891, 548.

Tato instituce, stejně jako její vzor ve Vídni, byla v těsném kontaktu s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze (v jehož blízkém sousedství se nacházela). To patřilo také k prvním evropským uměleckoprůmyslovým muzeím (starší bylo pouze muzeum vídeňské (Rudolf Eitelberger), brněnské (Julius Leisching) a liberecké (Gustav E. Pazaurek). Pražské muzeum vedl historik umění Karel Chytil a bylo, stejně jako ta předchozí, koncipováno v návaznosti na Semperovo pojetí muzea jako vědecké a umělecké instituce.⁵⁰

Struktura Uměleckoprůmyslové školy byla jasně definovaná. Studium mělo svůj pevný řád a rozdělovalo se na dva stupně. Prvním stupněm byla všeobecná škola, která se rozdělovala do dvou ateliérů. Studium zde trvalo tři až pět let a hlásit se mohli uchazeči od čtrnácti let věku. Základem výuky byla práce v ateliérech, kterou doplňovala teoretická výuka.⁵¹ Všeobecná škola stála přibližně na úrovni dnešní střední školy. Po ukončení prvního stupně mohli absolventi začít s praxí nebo studovat na druhém stupni, či přejít na jinou odbornou školu. Studium v druhém stupni trvalo také tři až pět let. Možnost vzdělávat se měli i řemeslníci, kteří již pracovali. Ti mohli navštěvovat večerní kurzy, kde se mohli zdokonalovat v kreslení, modelování, měřičství a perspektivě. K dispozici měli studenti také obsáhlou školní knihovnu.⁵²

Ve sledovaném období byl ředitelem školy Jiří Stibral, který tuto funkci vykonával dvacet let. Tento původním povoláním architekt byl kritizovaný pro svoji prorakouskou orientaci, pro svoji nevědu respektovat názorovou nezávislost pedagogů a pro snahu direktivně určovat i uměleckou orientaci školy.⁵³ Přesto však škola za jeho působení zažívá jedno ze svých vzepětí, kdy opouští do té doby panující historismus a stává se centrem stylového vývoje v rámci secesních forem. Kromě nového ředitele přichází v druhé polovině devadesátých let mnoho nových pedagogů, kteří střídají ve funkcích dosavadní vyučující,

⁵⁰ HUBATOVÁ VACKOVÁ 2014, 43.

⁵¹ „Kreslení a modelování stálo vždy v popředí. V ateliérech se kreslilo a modelovalo podle sádrových předloh i živých modelů, napodobovaly se vzorové výtvarné předlohy a studenti také navrhovali poté své vlastní dekorativní kompozice. V prvních dvou ročnících byla věnována pozornost kreslení a modelování figurálnímu a v třetím ročníku ornamentálnímu. Přímou s uměleckou praxí souvisely předměty jako perspektiva a deskriptivní geometrie, „nauka o umělecko-průmyslovém slohu a zásadách kompozičních, nauka o barvách a chemická technologie“ Předmět zahrnující dějiny výtvarných umění byl pojat více povšečně. Součástí byly také předměty související s budoucí živností, jako je směnkářství, průmyslové počtářství, vedení obchodních knih a korespondence.“ MÁDL 1891, 550.

⁵² Studenti měli k dispozici školní knihovnu „se zvláštní moderně-prakticky upravenou čítárnou a kreslírnu, která čítala již v roce 1891 přes dvanáct set děl, z největší části nákladných obrazových publikací ve třech tisících svazcích, přes tři tisíce fotografií a hojnou sbírku původních studií dekorativních kreseb prof. J. Stibrála, zesnulých architektů J. Machytky, J. Langa aj.“, dále „předlohy a vzory pro kreslení, malbu a modelování, řezbářství, kovotechniky, odlitky sádrové, sbírky ptáků, brouků, motýlů, ukázky všelikých materiálů a umělecko-průmyslových technik“. MÁDL 1891, 554.

⁵³ PEČINKOVÁ 2005, 28

a dochází tak také ke generační výměně.⁵⁴ Mnoho těchto nových tváří patřilo k nastupující mladé generaci umělců toužících po změně a autentickém sebevyjádření. V období kolem přelomu století patřili k nejlepším umělcům a dostali tak školu do centra české umělecké scény.

Tyto osobnosti v podstatě obsadily skoro všechny vedoucí pozice na obou stupních. První stupeň na škole zahrnoval dvě oddělení, malířské a sochařské. První oddělení neslo název Všeobecná škola pro figurální a ornamentální kreslení a malování, kterou nově vedl Karel Vítězslav Mašek, jenž ve funkci vedoucího školy vystřídal Františka Ženíška. Druhým oddělením byla Všeobecná škola pro figurální a ornamentální modelování v čele se Stanislavem Suchardou, který zaujal toto místo po Josefu Václavu Myslbekovi. Do druhého stupně patřilo mnoho ateliérů s užší specializací. Hned od založení školy vznikly dvě dámské školy (dámská škola pro umělé vyšívání a dámská škola pro kresbu a malbu) a Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů (nejprve v trochu jiné podobě s názvem Speciální škola pro zlatnictví a spřízněná řemesla), která nás bude zajímat nejvíce a blíže se na ni podíváme později. Mezi dříve založené pak patřila ještě Odborná škola pro dekorativní architekturu, kterou od roku 1898 převzal po Bedřichu Ohmannovi Jan Kotěra, architekt vysoké kvality a významu, který také mimo jiné navrhoval předměty užitého umění z kovu, ať už jako součást svých interiérů, tak jednotlivě, jak dokládá album s názvem Práce mé a mých žáků.⁵⁵ Vesměs okolo roku 1890 vzniklo potom ještě několik odborných škol. Byly jimi Speciální škola pro textilní umění, kterou vedl Julius Ambrus, Speciální škola pro řezbářství Jana Kastnera a Speciální škola pro malbu květin Jakuba Schickanедера. Mimo ně vznikly odborné školy zřejmě jako přímé pokračování škol všeobecných. Mezi ně patřily Odborná škola pro sochařství, hlavně figurálního směru Stanislava Suchardy,⁵⁶ dále Odborná škola pro dekorativní kresbu a malbu, hlavně ornamentálního směru v čele s Karlem Vítězslavem Maškem a Odborná škola pro modelování hlavně ornamentálního směru (studenti modelovali nejen v hlině a vosku, ale také ve štuku, kameni, dřevu, porcelánu a opět také v kovu). Tento ateliér vedl Celda Klouček, osobnost, která měla vliv na další umělce, mezi které patřili i ti, kteří se zabývali kovem. Mimo tyto osobnosti, které přímo vedly ateliéry, zde vyučovalo několik dalších významných umělců, často absolventů školy, zejména Jan Preisler, Felix Jenewein, Emanuel Krescenc Liška, Josef Drahoňovský nebo Alois Dryák.

⁵⁴ Ke které došlo také z důvodu zestátnění AVU, kam přešla umělecká elita pedagogického sboru.

⁵⁵ KOTĚRA 1902

⁵⁶ Zaměřovala se na prohloubení praktických znalostí studentů ve figurálním modelování a kromě opracování kamene zde studenti pracovali i s jinými materiály, konkrétně se dřevem, hlinou a také kovem.

S těmito osobnostmi nutně přišla na školu i změna uměleckého cítění. Až do druhé poloviny devadesátých let ovládal školní ateliéry historismus. Nová generace přinesla na školu zejména novou výtvarnou orientaci. Secesní styl byl na škole plně přijímán, jak svědčí slova Karla Boromejského Mádl, který na škole působil a který se stal jedním z nejvýznamnějších teoretických obhájců secese.⁵⁷ Nejdůležitější pro start nového období Uměleckoprůmyslové školy byl příchod Jana Kotěry. Tento muž, vlastním povoláním architekt, se zasloužil na škole o dvě podstatné věci. Jednak programově prosazoval nový styl (a v architektuře zdůrazňoval racionalistické konstruktivní principy) a jednak byly velmi přínosné jeho pedagogické zásady, jak dokládá jeho návrh na úpravu školního regulativu v roce 1899, kde zdůrazňoval, že „*účelem školy jest vychovati síly samostatně tvořící*“. Rozvíjet studentovu uměleckou individualitu bylo pro Kotěru velmi důležité, svědčí o tom i slova z předmluvy k jeho albu s názvem *Práce mé a mých žáků*,⁵⁸ kde píše: „*Umělecké vyškolení by mělo především sledovat tento cíl: probudit žákovu osobitost, ze všech sil podporovat rozvoj a šlechtění jeho individuality*.“⁵⁹ Tento přístup ke studentům se na škole stal programovým heslem a převzali ho i ostatní pedagogové. Jak píše K. B. Mádl: „*Odchovanci těchto škol mají se rozejít do světa jako umělci, schopní samostatné tvořivosti, kteří, dle povahy svého oboru, dekorativní dílo vlastní invence od prvního náčrtu do posledního rysu sami provedou nebo provedení své komposice pomocnými technickými silami pod svým dozorem ku konci přivedou. K tomu směřuje všechna snaha školy*.“⁶⁰ Jan Kotěra se také osvědčil jako schopný organizátor. V případě potřeby dokázal stmelit síly pedagogického týmu a prezentovat Uměleckoprůmyslovou školu na veřejnosti jako „*prakticky orientovanou, stylově jednotnou a umělecky dynamickou instituci*“.⁶¹ Nejdůležitějšími počiny, na nichž se Kotěra organizačně podílel, byla účast Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži v roce 1900, na které škola získala Grand Prix, a na světové výstavě v St. Louis v roce 1904, na které navrhl český interiér již plně dle svého uměleckého cítění.

Jan Kotěra také, jak již bylo řečeno, navrhoval předměty užitého umění z kovu, často jako součást svých architektonických návrhů. Stejně jako jeho architektura i jeho užité umění neslo tvarosloví směřující k modernímu pojetí. V rámci užitého umění z kovu se tak stal jedinečnou osobností, protože většina z ostatních umělců, jimiž se budeme zabývat, touto cestou nešla. Skoro všichni z nich jsou spojeni se Speciální školou pro umělecko-průmyslové

⁵⁷ Psal k tomuto tématu články do Volných směrů, např. roku 1900 článek Sloh naší doby. MÁDL 1900, 157–174.

⁵⁸ KOTĚRA 1902

⁵⁹ KOTĚRA 1902

⁶⁰ MÁDL 1891, 550.

⁶¹ PEČINKOVÁ 2005, 31.

zpracování kovů. Tento ateliér byl zaměřený speciálně na kov a tedy na rozdíl od Jana Kotěry se jim tento druh užitého umění stal hlavní náplní jejich umělecké činnosti. Z ateliéru, jehož vedoucím byl nejprve Celda Klouček a poté Emanuel Novák, vzešlo mnoho výborných umělců pracujících s kovem. Podrobněji si tento ateliér rozebereme později. Nyní bychom se ještě měli zmínit pro úplnost obrazu českého školství o vztahu Uměleckoprůmyslové školy a odborných škol rozptýlených po českých zemích.

Uměleckoprůmyslová škola měla zvláště po roce 1900 vliv na české odborné školy nejrůznějších zaměření, protože tehdy začali přicházet na tyto instituce její absolventi a stávali se často vedoucími osobnostmi v otázkách stylového směřování těchto škol. Odborné školy byly ve své podstatě zaměřeny hlavně na to, aby vchovaly kvalitní řemeslníky schopné co nejlépe vykonávat svoji práci. Významnější umělecké přínosy je tedy třeba zde hledat právě hlavně u pedagogů, zejména těch vzešlých z Uměleckoprůmyslové školy, jejichž práce sloužily žákům odborné školy jako vzory. U žáků také byla žádoucí vlastní invence, nebyl na ni ale kladen takový důraz, jako na vlastní Uměleckoprůmyslové škole. Vedle vzorů, které vytvářeli pedagogové, byly obzvláště na těchto odborných školách důležité předlohy (přicházející zejména z centrální Vídně, Německa, Francie). Jejich tradice pokračovala také po nástupu nového secesního stylu, jehož formy tyto vzorové listy nesly. Historismus, který vládl na školách mnohdy ještě těsně do roku 1900, se ale z předloh zcela neztratil. Jeho formy byly stále používány i za největší slávy secesního tvarosloví, protože předměty užitého umění v historizujícím duchu měly stále své odběratele. Kromě využívání předloh, které v podstatě pasivně školy přijímaly, jezdili samotní pedagogové často na studijní cesty po Evropě, aby měli neustále přehled o technickém, ale hlavně o uměleckém vývoji na poli užitého umění. Za poznáním brali pedagogové na exkurze také své žáky, ty se však více konaly v tuzemsku a týkaly se návštěv podniků v příslušném oboru.

Odborných škol, které doplnily již dříve existující školy a jejichž založení často inspirovala Světová výstava ve Vídni v roce 1873, vznikalo na popud C.K. Ministerstva kultu a vyučování v českých zemích poměrně velké množství. K roku 1899⁶² v českých zemích existovalo dohromady padesát jedna odborných škol, z toho plných dvacet tři bylo zaměřeno na textilní obory, sedm škol se věnovalo dřevu a kameni, dalších sedm košíkářství, tři školy keramice, dvě sklu (Kamenický Šenov a Nový Bor), pět škol kovu (a drahým kamenům), a nakonec čtyři školy hudebním nástrojům.

⁶² Průmyslové ústavy vyučovací v království českém 1899

Škol věnujících se kovu bylo v tehdejší době šest. Odborná škola zlatnická⁶³ se jako jediná nacházela v Praze a existovala v těsném sepětí s Uměleckoprůmyslovou školou. Ostatní instituce se nacházely v prostoru od severozápadních přes severní po severovýchodní Čechy. Jednalo se o Odbornou školu pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové, Odbornou školu strojnickou v Chomutově, Odbornou školu pro průmysl v kovu v Mikulášovicích, Odbornou školu pro zpracování drahokamů v Turnově a Odbornou školu pro pasíře, rytce, zpracovatele bronzů atd. v Jablonci nad Nisou.⁶⁴ Z těchto škol věnujících se kovu jsou z uměleckého hlediska pro nás důležité hlavně tři z nich, škola hradecká, turnovská a pražská. Na tyto školy po roce 1900 přišli absolventi uměleckoprůmyslové školy a ve všech případech se ujali uměleckého vedení školy. Ostatní školy byly více zaměřeny na obchodní stránku a přejímaly většinou cizí vzory kolující v předlohách. Navíc byly svým jazykovým charakterem⁶⁵ i často personálním obsazením „více rakouské než české“. Možná i z tohoto důvodu se nikdo z absolventů Uměleckoprůmyslové školy nerozhodl zde působit. Takto se profilovala zejména škola v Mikulášovicích nacházející se ve Šluknovském výběžku,⁶⁶ ale také odborné školy Chomutovská a Jablonecká. U poslední jmenované školní instituce, která se zaměřila na bižuterní zboží, je však nutno zmínit její přínos jednak pro podporu místních tradičních řemesel, jako bylo kamenářství a výroba dutého skla, jednak přínos v technické stránce, na kterou se škola zaměřovala a neustále se jí snažila zlepšovat. Byla důležitou součástí jabloneckého uměleckého průmyslu,⁶⁷ který byl znám daleko v zahraničí.

Odborná škola pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové vznikla roku 1874. Jako jediná ze sledovaných škol se zaměřovala na umělecké zámečnictví. Ostatní školy se zabývaly hlavně šperkem a drobnými dekorativními užitnými předměty (včetně vlastní Uměleckoprůmyslové školy). Svě zaměření si ale budovala postupně. Zprvu zde byly založeny mimo uměleckého zámečnictví obory hrnčířské, kamnářské a truhlářské, které ale postupně byly zrušeny pro nedostatečný zájem. Plně se Hradecká škola oprostila od jiných řemesel ve školním roce 1879/1880, a v plném rozsahu se věnovala oboru zámečnictví. V tomto roce se také ustálil školní program. Pod ministerstvo školství přešla škola v roce 1882 a zájem o absolvování oboru zde se zvyšoval. Pod vedením ředitele Ladislava Haněla se

⁶³ Byla řazena dle výše zmíněné publikace pod pokračovací školy. Průmyslové ústavy vyučovací v království českém 1899

⁶⁴ V období 1895 až 1914 nazývaná *C.k. uměleckoprůmyslová odborná škola pro pasíře, rytce a výrobce bronzového zboží atd.*

⁶⁵ Oficiální jazyk užívaný na těchto školách byl jazyk německý. Souviselo to také s tím, že v těchto oblastech bývalo již převážné procento německy mluvícího obyvatelstva.

⁶⁶ Tato škola se nacházela ve Šluknovském výběžku, ve své době místem s velkým počtem prosperujících podniků a vznikla vlastně z podnětu jejich vlastníků.

⁶⁷ Myšleno v dobovém významu.

zde žáci za tři roky naučili obrábět kovy jak za studena (např. obráběním, soustružením, lisováním), tak za tepla (kování na kovadlině). Hlavní náplní byla dovednost vyrábět zámky, ovšem vyráběla se zde také kování pro truhlářské výrobky, různé druhy svícňů, lustry, věšáky na klíče, zdobné mříže, kasety, náhrobní kříže, krbové stojany, soustružené knoflíky, rukojetě, klíče nebo kovové součásti jiných předmětů atd. Svým zaměřením byla tato odborná škola v Hradci Králové jedinou odbornou školou v Českých zemích.

Odborná škola pro broušení a zasazování drahokamů v Turnově se zabývala především opracováváním drahých kamenů, nejčastěji jako součást šperků, ale také z nich vyhotovovala drobné předměty užitého umění. Dále se také zabývala šperkařstvím a klenotnictvím, které se vedle zpracování drahých kamenů stalo její hlavní náplní. Tato škola byla založena v roce 1884 pod názvem *C. k. odborná škola pro broušení a zasazování drahokamů*. Broušení drahých kamenů (a skleněných imitací) měla v turnovském kraji velkou tradici, a proto, z hlediska státního plánu pro podporu místního průmyslu, bylo založení školy v tomto místě logické. Oblast, ve které se Turnov nachází, nabízela po dlouhou dobu bohatá ložiska drahých kamenů, zejména achátů, olivínů a karneolů.⁶⁸ Vedle těchto drahých kamenů bylo pro tuto oblast charakteristické užívání českého granátu. Tento kámen se nacházel v Českém středohoří v tzv. pyropových štěrcích. Díky tomu byl snadno dosažitelný v horních vrstvách orné půdy. Šachty pro jeho těžbu se budovaly jen při větším výskytu tohoto minerálu. Ostatní drahé kameny, jako acháty, olivíny a karneoly se z horniny již musely těžit skoro vždy. Tyto typy drahých kamenů, zejména český granát, byly často určeny k ozdobě jako součásti šperků. Proto nepřekvapí, že na škole se vyučovalo kromě broušení a rytí drahých kamenů také zlatnictví a klenotnictví.⁶⁹ Šperky proto tvořily převážnou část produkce školních dílen. Troj- až čtyřletá doba vyučení zahrnovala, tak jako na každé jiné odborné škole, dvě části – teoretickou a praktickou, které vedly žáka k postupnému zvládnutí jeho budoucího řemesla. V dílnách se žáci učili zhotovit různé druhy výbrusů a opracovávat drahé kameny na brousících a rycích strojích. Budoucí ryteci si v praxi osvojovali schopnost rytí písma, monogramů, heraldických znaků, kamejí a intaglií zobrazujících hlavu postavy s poprsím nebo celé figury do drahých kamenů. Budoucí zlatníci a klenotníci se učili zasazovat drahé kameny do kovu, vyrábět zlatnickou a stříbrnickou bižuterii, klenotnictví, rytí do kovů, cizelování, tepání, stříbření, zlacení atd. Kromě práce v dílnách vyučující organizovali pro své žáky exkurze, během nichž navštěvovali často provozy firem příslušných

⁶⁸ Nejdůležitějšími nalezišti byly Kozákov, Železnice a Tatobity.

⁶⁹ Oddělení brusičské, rytecké a zlatnické spolu spolupracovaly, což bylo mezi odbornými školami v Evropě nezvyklé a unikátní. Díky tomu mohly vzniknout jedinečné práce, které spolupráci těchto oborů vyžadují. Kromě šperků to byly také krásné nádoby celé řezané z drahých kamenů a zasazené do kovové montáže. COGAN 2014,7.

oborů. Kromě vyučení svých vlastních žáků poskytovala škola vzdělání i již stávajícím řemeslníkům (ale i veřejnosti) v podobě odborných přednášek, kurzů a veřejně přístupné knihovny a provozovala veřejnou kreslírnu. Turnovská škola si po celou dobu v rámci sledovaného období udržovala, stejně jako ostatní školy, vysokou kvalitu.

Pražská Odborná škola pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře je poměrně málo známá. Je to dáno zejména tím, že od založení Uměleckoprůmyslové školy existovala v těsné souvislosti s touto institucí. Podrobněji se tímto vztahem budeme zabývat v kapitole věnované Speciální škole pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, protože právě s tímto oddělením se její existence váže. Činnost školy lze zasadit do období 1873 až 1933 a její zaměření se týkalo především vyučení schopných řemeslníků v dovednostech potřebných pro daná povolání (kreslení a malování, modelování, chemické technologie, smaltování a příbuzné techniky, rytí ploché i do hloubky, klenotnictví a zasazování drahokamů, umělecké zpracování kovů, např. cizelování a tepání, a účetnictví).

2.1 Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů

Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, jak byl ateliér pojmenován, patřil do nadstavbové části výukových programů uměleckoprůmyslové školy, tzn. mohli sem jít studenti, kteří buď prošli jedním ze dvou základních programů (všeobecných škol) nebo prošli jinými školami. Absolventi tohoto ateliéru mohli nastoupit svoji vlastní profesní dráhu v daném oboru, nebo se mohli stát pedagogy na odborných školách, jak se také dělo a o čemž si řekneme později. Téma Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů nebylo v literatuře ještě ve větším rozsahu prozkoumáno. Informace v publikacích týkající se ateliéru nejsou příliš obsáhlé a nacházejí se většinou v monografiích věnujících se Uměleckoprůmyslové škole,⁷⁰ nebo diplomových⁷¹ a disertačních⁷² pracích. Pramenné dokumenty se většinou nacházejí ve fondu uloženém v Archivu hlavního města Prahy,⁷³ který obsahuje výroční zprávy školy, „Katalogy“ (zázpisy o

⁷⁰ PEČÍRKA 1935; Zdeněk KOSTKA 1985; PACHMANOVÁ / PRAŽANOVÁ 2005

⁷¹ KŘÍŽOVÁ 1980

⁷² SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ 2015

⁷³ Archiv hlavního města Prahy, fond: Vysoká škola uměleckoprůmyslová 1885 – 1962, NAD č. 1379

prospěchu žáků v jednotlivých ateliérech) a další oficiální školní dokumenty. Bohužel neobsahuje fotografie či korespondenci, které by přispěly k náhledu na tento ateliér.

Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů existovala již od počátku vlastní Uměleckoprůmyslové školy. S jejím vznikem však málem zanikla Odborná škola pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře v Praze, která vznikla jen o dvanáct let dříve na návrh Obchodní a živnostenské komory v Praze, byla tedy poměrně mladou institucí. V literatuře je tato situace jen naznačena a není nijak více rozepsána. Hlavním zdrojem, který přinesl více podrobností spojených s touto událostí, je článek otištěný ve Výroční zprávě této školy za školní rok 1896 až 1897.⁷⁴

Z tohoto textu vyplývá, že Odborná škola zlatnická po dobu svého trvání od roku 1873 v původní podobě do založení Uměleckoprůmyslové školy sice nějakým způsobem fungovala, ovšem neměla příliš mnoho žáků, a to také proto, že se zde vyučovalo pouze v německém jazyce. Obchodní a živnostenská komora si tohoto problému byla vědoma a v roce 1881 požádala vládu o reformu školy. Vláda slíbila, že žádosti vyhoví při příležitosti brzkého založení uměleckoprůmyslové školy. Ovšem při založení této školy a v jejím rámci zřízení Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů⁷⁵ vláda své stanovisko změnila a místo reformy odborné školy přišlo rozhodnutí o jejím zrušení. Ovšem dle autora zmíněného textu⁷⁶ je Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů při uměleckoprůmyslové škole určena spíše „*ku vzdělání umělců a ředitelů pro velké závody než ku výcviku malých a středních živnostníků*“.⁷⁷ Shledává pro živnostníky zbytečně dlouhou dobu studia (6 až 7 let) a stejně tak směřování školy.⁷⁸ Náplň studia je podle něj naopak nedostatečná pro ty studenty, kteří neměli větší ambice než vykonávat své řemeslo. Ti zde naopak postrádali vyučování technik potřebných pro praxi. Bohužel tato situace trvala celých jedenáct let. Poté, 19. října 1893, žádala komora o zřízení odborné školy zlatnické, která by měla stát mimo uměleckoprůmyslovou školu. Autor pak dále píše, že místo zřízení odborné školy bylo na následné poradě navrženo pozměnit vhodně Speciální školu pro umělecko-průmyslové zpracování kovů a reorganizovat „*stávající pokračovací školu pro učně zlatnické dle vzoru odborné pokračovací školy vídeňské*“. Z toho vyplývá, že vedle speciální školy na

⁷⁴ Reorganizace odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky ryjce a pasíře v Praze. In: Zpráva odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky ryjce a pasíře v Praze, školní rok 1896/97

⁷⁵ Zde existuje rozpor v názvosloví školy. Od roku 1885 do roku 1888 se tato škola jmenovala *Odborná škola pro zlatnictví a příbuzná řemesla*.

⁷⁶ S největší pravděpodobností byl autor článku Josef Ladislav Němec, ale text není, narozdíl od jiných textů od stejného autora, podepsán.

⁷⁷ Reorganizace odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky ryjce a pasíře v Praze, in: Zpráva odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky ryjce a pasíře v Praze, školní rok 1896/97, 15.

⁷⁸ Autor neuvádí přesně jaké, myšleno je zřejmě studium více zaměřené na umělecké rozvíjení dovedností.

Uměleckoprůmyslové škole souběžně zřejmě existovala odborná škola pokračovací. Tato škola mohla pravděpodobně sloužit jako jakási řemeslná nadstavba, kterou mohli využít studenti ze Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů. Tato skutečnost není v první části textu patrná a jiný pramen, který by toto potvrzoval, není k dispozici. Dochované výroční zprávy zlatnické školy začínají až rokem 1896/97, tedy až s „novým začátkem“ odborné školy. Nicméně, i pokud by existovala pokračovací škola souběžně s ateliérem na Uměleckoprůmyslové škole, s největší pravděpodobností by neobsahovala tolik potřebné vyučování praktických dovedností, jaké pokrývala zrušená škola odborná. Pokud se nyní vrátíme k řečenému návrhu, který byl komoře nabídnut jako náhrada za její požadavek opětovného zřízení odborné školy a kde se jednalo o vhodné pozměnění náplně Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů a reorganizaci dosavadní pokračovací školy, zjistíme, že jeho přijetím C.K. Ministerstvem kultu a vyučování vlastně vznikla požadovaná odborná škola. Ovšem musela být v úzkém kontaktu s uměleckoprůmyslovou školou. Z této školy měla být na pokračovací škole činná osoba, které by byla svěřena do rukou inspekce školy a zastupování ve školním výboru. Roku 1896 byly změny realizovány a odborná škola pokračovací se tak vlastně stala následovnicí staré odborné školy zlatnické. Vlastní ateliér na Uměleckoprůmyslové škole mohl být tak nadále zaměřen směrem, jakým se ubírala celá Uměleckoprůmyslová škola a nemusel suplovat činnost školy odborné, která měla přeci jen jiné cíle.

Ateliér od svého založení v roce 1885 nebyl nazýván Speciální školou pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, od roku 1886 do roku 1888 zněl jeho název *Odborná škola pro zlatnictví a spřízněná řemesla*. Ze zrušené odborné školy zlatnické sem přešli někteří učitelé jako Jindřich Kautsch, Josef Wurbel a Anton Hellmessen. Tuto krátkou dobu, po kterou ateliér existoval v této podobě, ho vedl Otto Mentzel. Tento muž také původně působil na odborné škole zlatnické, která ve své podstatě byla svým personálním obsazením do nově založené Uměleckoprůmyslové školy včleněna. Její osnovy ale obsahovaly předměty odpovídající směru, kterým se ubírala Uměleckoprůmyslová škola. To znamená, že z řemeslných prací se zde vyučovalo jen technikám rytí, cizelování a tepání, což bylo pro budoucí řemeslníky málo.

V roce 1888 s nástupem nového vedoucího ateliéru, významného sochaře a dekorátéra **Celdy Kloučka**, se škola přejmenovala na *Speciální školu pro umělecko-průmyslové zpracování kovů*. Náplň studia byla podobná, avšak Klouček přinesl důraz na umělecké vyjádření nesoucí zprvu v duchu historismu, poté v duchu naturalistické secese. Od jeho nástupu se také změnilo složení vyučujících. Z pedagogů, kteří přešli ze zrušené odborné

školy zlatnické, zde zůstal pouze Anton Hellmésen,⁷⁹ jinak v této „speciálce“ vyučovaly nové osobnosti, často naši význační umělci jako Jan Preisler⁸⁰ nebo Stanislav Sucharda.⁸¹ Zpracování kovů vyučoval již **Emanuel Novák**, poměrně čerstvý absolvent Uměleckoprůmyslové školy a budoucí vedoucí ateliéru. Celda Klouček vedl ateliér do roku 1896. Na škole vyučoval modelování ve vosku, tedy předmět, který mu byl bližší, techniky kovu měl na starosti Emanuel Novák, který převzal vedení ateliéru po Kloučkovi a nepochybně tím rozšířil své povinnosti, které zvládal plnit celých dvacet dva let. Od roku 1907 začal působit na této speciálce **Josef Ladislav Němec**, který zde učil až do roku 1934. Po celou dobu, tedy i po první světové válce, zůstal jen pedagogem, po Novákovi nenastoupil na vedoucí místo. S největší pravděpodobností proto, že se po válce změnilo umělecké cítění, a Němec, stylově zakotvený v naturalistické secesi, se již nedokázal plně přeorientovat na nové umělecké pojetí užitého umění tak, aby mohl zastávat v tomto smyslu vedoucí roli. Ale v předchozí době byly jeho šperky a jiné předměty užitého umění v kovu chloubou ateliéru a vzorem pro jeho žáky.

Němec totiž měl k úspěchu jednak jako umělec a následně jako pedagog několik předpokladů. Určující bylo jeho vzdělání získané nejen na vlastní Uměleckoprůmyslové škole, ale zejména vzdělání a zkušenosti získané v zahraničí, zejména ve Francii. Získal tak nejen rozhled, ale také následné uznání v umělecké sféře. Dalším předpokladem byla skutečnost, že byl synem Václava Němce, který vedl pravděpodobně jeden z největších podniků na výrobu stříbrného a zlatého zboží v Praze. Tuto firmu založil v roce 1871 a hned za dva roky inicioval spolu s Emanuelem Kautschem vznik odborné školy zlatnické. Václav Němec byl také politicky činný (poslanec zemského, později říšského sněmu). Také byl od roku 1880 členem Obchodní a živnostenské komory (jejímž prezidentem se stal v roce 1910) a členem kuratoria Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a v neposlední řadě stál u zrodu Národního technického muzea. Vysoká postavení jeho otce byla jistě pro Josefa Ladislava Němce velmi výhodná, jak ve smyslu snazšího styku s určitou vrstvou společnosti a navazování kontaktů, tak také ve vnitřní psychické připravenosti pro vedoucí či organizační role v obchodu či v politice. Josef Ladislav Němec ale spíše než obchod preferoval uměleckou činnost. Byl jistě více umělecky nadán než jeho otec, jehož nejsilnější stránkou byla schopnost vytvořit prosperující podnik s vysokou řemeslnou kvalitou. Josef Ladislav Němec pak této otcově firmě dodal chybějící kvalitu uměleckou v podobě originálních návrhů. Svým

⁷⁹ Působil zde do roku 1904.

⁸⁰ Vyučoval kreslení aktu.

⁸¹ Vyučoval modelování.

uměleckým umem mimo to také dokázal, že se jeho osobnost ve své době právem řadila k vedoucím umělcům v rámci českého užitého umění z kovu.

Zkušenosti z otcova podniku, zejména osvojení si technických dovedností a získání citu pro vytříbenost provedení v daném materiálu, spolu se zkušenostmi získanými při studiu v Praze a v Paříži, způsobily Němcovu přichylnost k řemeslu, které skloubil s uměleckými ambicemi v podobě své působnosti ve sféře vzdělávání odborných řemeslných sil. Týkalo se to výše zmíněné pražské Odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře. Zde působil od roku 1896 a později v roce 1904 se stal ředitelem nedávno vzniklé denní školy při této odborné škole, jejímž ředitelem zůstal František Sládek. Vedle této školy, na které se stal vedoucí uměleckou osobností, spolupracoval také s odbornou školou v Turnově.

V době kdy vedl školu Emanuel Novák, prošlo ateliérem za sledované období kolem dvaceti studentů. Mnozí z nich s největší pravděpodobností nepřinesli svůj příspěvek v podobě osobité tvorby k českému užitému umění, protože se spíše věnovali obchodní nebo řemeslné práci. V seznamu se ale nachází také několik jmen více či méně významných umělců, kterým je nutno se věnovat.

Velmi známým a v literatuře dobře zpracovaným je **František Anýž**, který si vytvořil svůj vlastní styl v rámci secesních forem a který také založil nejúspěšnější podnik, kde své osobní umělecké pojetí předmětů bohatě používal.⁸² V tomto podniku s ním zprvu spolupracoval také další z absolventů, **Prokop Nováček**. Oproti Anýžovi se stal mnohem méně známou osobností, zřejmě také proto, že se po opuštění Anýžova podniku ubíral spíše dráhou vedoucího malé dílny místo vybudování rozsáhlé firmy. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole ve stejné době jako Anýž, tedy v letech 1895 až 1898. Předtím, než začal podnikat spolu s Anýžem, pracoval ve Schifauerově slévárně jako modelér a poté ještě odjel „na zkušenou“ do Francie, kde pracoval ve dvou ciselérských dílnách. Nováček se v rámci Anýžovy firmy, jejímž byl spoluzakladatelem, zaměřil na modelování Anýžových návrhů. V roce 1902, tedy po dvou letech spolupráce, se rozhodl odejít z podniku, protože měl jinou představu o tom, jak by se měl podnik rozvíjet. Na rozdíl od Anýže bylo Nováčkovým cílem zaměřit se na výrobu ciselovaných a lisovaných šperků. Založil si dílnu ve Světlé nad Sázavou. Zde, stejně jako v praxi v Anýžově podniku, spolupracoval s dalšími řemeslníky. Ovšem na takto malém městě jeho podnik neprosperoval tak, jak si představoval, proto se

⁸² Vedl ho až do své smrti roku 1934, pak podnik převzali jeho synové a ve vlastnictví rodiny Anýžových zůstal až do roku 1948 (znárodněn). Definitivně pak zanikl v roce 1991.

hned roku 1903 rozhodl přesídlit do Vídně, kde již za svého působení ve Světlé nad Sázavou měl své zakázky.⁸³ Zde se věnoval výrobě zlatnických a stříbrnických prací, navrhoval šperky a také prováděl modely pro bronz.⁸⁴ Před návratem do Prahy roku 1904 ještě jednou navštívil Paříž, aby se zorientoval v současném dění v tomto uměleckém centru. V Praze si pak založil svoji dílnu, ve které tvořil hlavně bronzové figurální dekorace pomníků, nábytkové kování a různé modely. Její trvání také nebylo dlouhé, neboť hned roku 1905 dostal nabídku z Odborné školy pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové, kde vyučoval hlavně ciselování, tepání a modelování. Je tedy prvním z absolventů Uměleckoprůmyslové školy, který se rozhodl pro působení na odborné škole.

Vedle Nováčka s Anýžem spolupracoval i **Antonín Karč**. Tato osobnost byla badateli vyzdvihnuta poměrně nedávno.⁸⁵ Studoval v Novákově „speciálce“ v letech 1898 až 1902. Pro doplnění praktických dovedností využil nabídky školy, která umožnila žákům ze „speciálek“ nastoupit do mimoškolní praxe.⁸⁶ Karč se rozhodl nastoupit v podniku Franty Anýže v květnu 1902. Zřejmě se zde projevil jako velmi schopný, protože mu Anýž svěřil vedení cizelérského oddělení. Spolupráce těchto dvou osobností trvala skoro šest let (do 31. ledna 1908). V roce 1908, tedy hned v témže roce, nastoupil na odborné škole v Turnově, kde působil až do roku 1939. Svoji úlohu pedagoga a později ředitele (od roku 1922) bral velice zodpovědně, škola za jeho působení vzkvétala. Sám Antonín Karč vytvořil velké množství návrhů, které pak sloužily jako učební předlohy školy. Svým působením a tvorbou ovlivnil několik generací zlatníků⁸⁷ a stal se nejvýraznější osobností školy.⁸⁸

Posledním odchovancem Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, který směřoval své kroky na odbornou školu, byl **Josef Růžička**. Po studiu zprvu spolupracoval s Prostějovskou firmou Vulkania, poté začal působit na Odborné škole pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové. Jeho umělecký vliv na tuto školu spadá ale až do poválečného období, protože vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze až v druhé polovině prvního desetiletí 20. století.

O zbývajících absolventech Speciální školy pro umělecké zpracování kovů se toho ví velmi málo nebo vůbec nic. Tato práce se zabývá jen těmi z nich, k jejichž osobě a tvorbě vedou alespoň nějaké stopy. Jedná se o **Aloise Vokurku, Karla Ebnera, Vladimíra Šourka, Františka Kulhánka a Jaroslava Maštaliře**. Pramenné informace k těmto osobnostem bylo

⁸³ Bronzové modely kování pro císařský hrad ve Vídni podle návrhů architekta Friedricha Ohmanna.

⁸⁴ PRAŽÁKOVÁ / MOHR 2014, 160.

⁸⁵ HORÁKOVÁ 2006; COGAN 2004a; COGAN 2004b

⁸⁶ Výrobky z této praxe mohli předkládat jako klausurní práce. COGAN 2004a

⁸⁷ COGAN 2004b

⁸⁸ COGAN 2009, 3.

možno nalézt v dokumentech týkajících se Uměleckoprůmyslové školy, ve výročních zprávách Kuratoria Uměleckoprůmyslového muzea či v dobových periodících (fotografie jejich děl). Z literatury se o některých z nich zmiňuje publikace Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví od Dany Stehlíkové,⁸⁹ a německá publikace Schmuck in Deutschland und Österreich 1895–1914 od Ulrike von Hase.⁹⁰

2.2 Další osobnosti spjaté s odbornými školami

Mimo pedagogů a jejich absolventů spojených se Speciální školou pro umělecko-průmyslové zpracování kovů působili na odborných školách také další osobnosti. Z nich jsou ještě dva lidé spojeni s Uměleckoprůmyslovou školou, ovšem ne s Novákovou „speciálkou“, ale s Odbornou školou pro dekorativní architekturu. Ještě u Bedřicha Ohmanna studoval architekt **Rudolf Němec**. Stejně jako jeho učitel i on navrhoval architekturu v historizujícím duchu, jeho díly v Hradci Králové jsou například renesanční dům Viktoru Weinhengstovi zvaný U Královny Elišky (1898) na Eliščině nábřeží nebo novorománská kaple Panny Marie na Slezském Předměstí-Rožberku (1910).⁹¹ Jeho zaměření na architekturu a její dekorativní část se pak logicky projevilo v jeho návrzích užitého umění. Velmi rád navrhoval zejména architektonické doplňky jako mříže, kování dveří apod., což ho přivedlo také k pedagogické práci na Odborné škole pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové. Své návrhy pak často využíval jako vzorové předlohy pro své žáky, kteří některé z nich zpracovali do fyzické podoby (s výbornou technickou a řemeslnou úrovní). Na škole působil v letech 1903 až 1914 a za tu dobu vytvořil velké množství návrhů jak ve svém oblíbeném historizujícím stylu, tak v secesních formách, které v krystalické podobě paralelně navrhoval. Jeho tvorba ze všech osobností působících na této škole nejvíce ovlivnila umělecké zaměření školy.⁹²

Stejně tak prošel ateliérem pro dekorativní architekturu na Uměleckoprůmyslové škole **František Losos**. Studoval zde v letech 1904 až 1905 a byl žákem profesorů Jana Kotěry a Karla Vítězslava Maška. Na odbornou školu v Hradci Králové nastoupil v roce 1912 jako učitel konstruktivního a dekorativního kreslení a průmětnictví. Podle jeho návrhů žáci

⁸⁹ Uvádí hlavně jejich úspěchy na výstavách. STEHLÍKOVÁ 2003

⁹⁰ HASE 1977

⁹¹ Němec se také s úspěchem zúčastnil soutěže na architektonické řešení náměstí Míru na Vinohradech v Praze (1902, druhé místo) a na Obecní dům (1903, odměna).

⁹² Němcovy zachované návrhy a podle nich provedené práce jsou nyní uloženy hlavně v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, Muzeu východních Čech v Hradci Králové a v majetku SUPŠ a VOŠ v Turnově.

zhotovili mnoho dekorativních předmětů a osvětlovacích těles. Ovšem jeho výraznější působení na škole ve smyslu původce předloh spadá až do meziválečného období. Z hlediska výtvarného vyznění školy zejména v období kolem přelomu století má větší smysl zmínit se o **Josefu Lankašovi** a **Miloslavu Oehmovi**. Tito pánové však již nejsou spjati s Uměleckoprůmyslovou školou, nýbrž bytostně se školou hradeckou, protože byli jejími odchovanci a nyní zde působili jako pedagogové. Jejich tvorba je však spíše z hlediska vlivu na školní produkci spíše okrajovou, neb „hlavní slovo“ měl Rudolf Němec. Stejně tak tomu bylo i na turnovské škole, kde byl hlavní osobností Antonín Karč. Mimo něj působili pedagogové z řad uznávaných pražských nebo turnovských řemeslníků jako Karel Resl, Josef Cettl, Karel Zapp a Karel Bergmann. Jejich tvorba však splývá s produkcí školy.⁹³ Pražská odborná škola pak zřejmě byla pod vlivem jedné vůdčí osobnosti (jmenovitě Josefa Ladislava Němce) ještě více, než školy v Turnově a Hradci Králové.

⁹³ Tyto osobnosti bohužel nejsou na rozdíl od osobností z hradecké školy zpracovány v literatuře vůbec.

3. OSOBNOSTI STOJÍCÍ MIMO SYSTÉM UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝCH A ODBORNÝCH ŠKOL

Vedle zmíněných osobností spojených s danými školními institucemi je třeba se věnovat ještě několika dalším, které dospěly k osobitému pojetí užitého umění v kovu a které spojuje jejich postavení mimo uměleckoprůmyslové školství a také skutečnost, že jejich díla neovlivnila další umělce a řemeslníky. Jedná se o Alfonze Muchu, Josefa Kratinu a Marii Křivánkovou. **Alfons Mucha**, významný malíř a návrhář, věnoval mnoho svých návrhů užitému umění z kovu. Z nich byly realizovány zejména šperky navržené v secesních formách typicky muchovského stylu pro pařížskou umělkyni Sarah Bernhardtovou. Dále z jeho ruky vyšly návrhy nádobí a stolního náčiní v albu Documents Décoratifs (které však nebyly nikdy provedeny). Tyto jeho práce jsou ale spíše spjaté s Francií. Stejně tak je s touto zemí více než se zeměmi českými spjata tvorba **Josefa Kratiny**, sochaře, který studoval nejdříve v Praze, pak v letech 1902 až 1907 na École des Beaux Arts a na Académie Julien v Paříži. Zaměřoval se na plastiky odlévané do kovu, mimo sochařská díla vytvářel také modely pro předměty užitého umění. Po ukončení studií odjel do Spojených států (New York), kde žil po zbytek svého života (zemřel kolem 1950). Vzhledem ke skutečnosti, že tento umělec skoro celý život strávil v cizině, jsou české prameny a literatura k této osobnosti velmi skromné.⁹⁴ O jeho díle vypovídá nejvíce několik zachovaných prací uložených v Muzeu východních Čech v Hradci Králové.

Oproti těmto dvěma umělcům byla **Marie Křivánková** celý život věrná své vlasti. Tato umělkyně byla také jediná žena, která se v oboru užitého umění z kovu prosadila. Je tak s podivem, že literatura k této umělkyni je poměrně chudá. Nejvíce se touto autorkou zabývala pouze Věra Vokáčová.⁹⁵ Dana Stehlíková se jí pak krátce věnovala ve své encyklopedické publikaci.⁹⁶ Křivánková se již ve své době stala originální návrhářkou šperků a galanterie, jak dokládají publikovaná díla v časopisech Dílo a Klenotnických listech. Navrhovala převážně šperky ve stylu geometrické secese, které zhotovovali pražští zlatníci. V tomto oboru byla převážně autodidakt, pouze jeden rok navštěvovala odbornou zlatnickou školu v Praze. Své šperky navrhovala od roku 1898. Do roku 1916 tak činila pro zlatnické firmy Maxe Schorbera v Praze, u nějž již předtím pracovala jako úřednice. Max Schorber byl k jejímu talentu vnímavý a byl ochotný publikovat práce podle jejích návrhů, kde také

⁹⁴ Ze zahraniční literatury se zatím nepodařilo najít nic.

⁹⁵ VOKÁČOVÁ 1993

⁹⁶ STEHLÍKOVÁ 2003, 259–261.

zdůraznil její jméno. Podle Věry Vokáčové si pak Křivánková otevřela svůj obchod již v roce 1916, protože se zúčastnila výstavy uměleckého průmyslu v Obecním domě v Praze. Tento klenotnický a starožitnický obchod vedla až do poloviny 30. let.

4. UMĚLECKÉ PŘÍNOSY JEDNOTLIVÝCH OSOBNOSTÍ

České osobnosti, které jsme v předchozí kapitole představili a na jejichž tvorbu se nyní zaměříme, dosáhly ve sledovaném období specifického pojetí své tvorby zejména v rámci secesních forem, které jsou rozlišitelné i v porovnání se zahraniční tvorbou.⁹⁷ Bohužel většinou jejich tvorba užitého umění v kovu nedosáhla světového věhlasu. Je to zřejmě dáno tím, že poměrně malé české země byly součástí Rakouska-Uherska, zemí s velkým centrem Vídní, kde se vyprofiloval jeden pól secesního tvarosloví směřující ke geometrizaci, a také zemí s centralizujícím systémem školství, který se programově zaměřoval na podporu místního průmyslu a tím pádem výchovu řemeslníků. Tudiž velkou pozornost převážné většiny zmíněných umělců směřoval tímto směrem. Jejich tvorba tak většinou „zůstala doma“, do ciziny se dostávala jen díky výstavám, nejvíce díky účasti na světových výstavách. Že by osobnosti, které byly zaměřeny na užitě umění, měly ambice vytvářet své vlastní výstavy, nebylo reálné, protože nic takového nebylo zvykem. Do ciziny jely většinou proto, aby se porozhlédly a zjistily aktuální dění. Směrem k přelomu století bylo toto sledování čím dál prospěšnější, jelikož se celkově měnil umělecký názor, který také v oblasti užitého umění vyústil v secesní formy. Za jeho póly by se dalo s jistým zobecněním pojmout francouzskou naturalistickou secesi s centrem v Paříži, která zažívala svoji největší slávu na přelomu století a vídeňskou geometrickou secesi, jejíž obliba vzrostla na konci prvního desetiletí dvacátého století. Česká umělecká scéna, včetně většiny sledovaných osobností, se orientovala v období kolem přelomu století na francouzské umění, a to nejen proto, že se Francie stala významným centrem umění, ale také z jistého antagonismu vůči rakousko-uherskému mocnářství. Tato orientace byla uplatňována i na Uměleckoprůmyslové škole, kde mnoho českých umělců působila.

Užitě umění v kovu mělo ve Francii jednu bezesporu již ve své době velmi slavnou osobnost, kterou byl René Lalique. Tento francouzský návrhář nenavrhoval jen předměty z kovu, ale také z jiných materiálů. Ovšem ve svých početných špercích byl natolik originální, že se staly symbolem francouzského šperkařství a vzorem pro ostatní francouzské, ale také zahraniční umělce. Ve své tvorbě byl velkým experimentátorem, neváhal používat neobvyklé materiály a velmi rozvinul ve svých pracích emaily, ze kterých vytvářel (zvláště na brožích) i celé krajinné výjevy. Mimo velkou škálu používaných materiálů využíval také velké

⁹⁷ Myšleno tvorba umělců Evropy a Anglie.

množství motivů jak vegetabilních a zoomorfních, tak antropomorfních. Jeho práce byla typickým příkladem francouzské tendence ke zdobnosti a jistého druhu okázalosti.

Na pomyslném středu mezi francouzskou naturalistickou secesí a vídeňskou geometrickou secesí pak stojí práce Henry van de Velde, všestranného návrháře pocházejícího z Belgie. Tento muž byl činný nejen v Belgii, kde založil Societé van de Velde, kde se vyráběl nábytek a výrobky z kovu, ale také ve Výmaru v Německu, kde se stal ředitelem Školy umění a řemesel. Pro svůj typický výraz si zvolil secesní linii, charakteristickou svými organickými křivkami, která se stala dominujícím prvkem jeho návrhů. Oproti Laliquovi omezil rozsah námětů (i materiálů), ale díky ponechání a rozvinutí živé secesní linie nezbavil své návrhy organické podoby.

Cestou abstrahování tvarů, ale spíše pomocí geometrických tvarů než hybné linie, šli návrháři ve Vídni. Již v roce 1903 byly založeny po vzoru hnutí Arts and Crafts dílny s názvem Wiener Werkstätte. Jejich zakládajícími členy byli Josef Hoffmann, Koloman Moser a Fritz Waerndorf. Vedle nich je spojeno s těmito dílnami množství dalších umělců-návrhářů. Byli jimi, pokud zmíníme hlavně ty, kteří se zabývali kovem, Carl Otto Czeschka, Dagobert Peche, Otto Prutscher, Carl Witzmann, Edurard Josef Wimmer-Wisgrill, Bertold Löffler a Arnold Nechansky. Výtvarné pojetí kovových prací Wiener Werkstätte určil Josef Hoffmann a Koloman Moser, na jejichž tvorbu v prvním desetiletí dvacátého století měl rozhodující vliv skotský architekt a návrhář Charles Rennie Mackintosh se svým strohým geometrismem. Geometrické formy začali užívat oba umělci také v kovu a to zejména ve šperku, ale také v dalších druzích předmětů užitého umění určeného jako interiérové doplňky.

Návrhář Carl Otto Czeschka přišel do dílen v roce 1905 a přinesl s sebou do dílen svůj „hravý dekorativismus“⁹⁸, který byl také předznamenáním pozdějšího meziválečného stylu art deco. Stejně tak Dagobert Peche, který navrhoval pro Wiener Werkstätte od roku 1915.

Francouzská naturalistická secese se rozšířila a slavila své největší úspěchy okolo přelomu století (velký podíl na tom měla světová výstava v Paříži v roce 1900 a dobové časopisy). V druhé polovině prvního desetiletí již je znát příklon ke geometrické secesi, jejímž centrem se stala Vídeň a její Wiener Werkstätte. Naturalistickou a poté geometrickou fází prošlo jak samo Rakousko-Uhersko, tak také Německo, ve kterém hlavními uměleckými centry, které se kovem (mimo jiné) zabývaly, byl zejména Pforzheim (Georg Kleeman, Theodor Fahrner), Darmstadt (kde se poměrně brzy projevíly geometrické formy, například u Paritze Hubera).

⁹⁸ AMBROZ 2005, 141.

Umělecké prostředí Prahy se v období přelomu století vymezovalo proti Vídni a s velkým nadšením se přiklonilo k Francii. Nejinak tomu bylo na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Projevilo se to také v užitém umění z kovu, tedy v tvorbě hlavních představitelů Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů. Ovšem v druhé polovině prvního desetiletí dvacátého století se již původní antagonismus pražských umělců proti Vídni zmírnil a geometrická secese začala být přijímána. Hlavní představitelé zmíněného ateliéru, tedy Emanuel Novák a zejména Josef Ladislav Němec, ale také další, například František Anýž či Prokop Nováček, byli zakořeněni v naturalistické francouzské secesi a posunu v estetickém cítění se již nezúčastnili nebo jen okrajově. Geometrická secese, ústící ve dvacátých letech v art deco, si našla v českých zemích jiné představitele, zejména Marii Křivánkovou, která svoji tvorbu započala již v tomto uměleckém cítění, dále například Antonína Karče působícího na turnovské odborné škole.

Ke zjednodušování a geometrizaci tvarů na Uměleckoprůmyslové škole v oblasti užitého umění z kovu pak směřoval architekt Jan Kotěra, jehož stálou součástí návrhů byly i kovové doplňky architektury. Ostatní ateliéry věnující se jednotlivým materiálům, včetně toho zabývajícího se kovem, vedly osobnosti, které byly zakotvené v dřívějším uměleckém názoru. Jisté „zatužení“ na ostatních ateliérech školy bylo v uměleckých kruzích zaznamenáno, a proto již v roce 1908 byl založen Artěl (po vzoru vídeňských dílen), jehož členové se snažili o vyrovnání této neexistence rozvoje užitého umění na uměleckoprůmyslové škole.

Nyní se ale vrátíme do druhé poloviny devadesátých let devatenáctého století. První osobností, které se zde budeme věnovat, je již tehdy uznávaný sochař a dekoratér **Celda Klouček**, který zprvu vedl Speciální školu pro umělecko-průmyslové zpracování kovů. Tento významný český umělec působil nejdříve jako profesor na Uměleckoprůmyslové škole ve Frankfurtu nad Mohanem⁹⁹ a pak od roku 1889 vyučoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze.¹⁰⁰ Zde působil jak ve Všeobecné škole pro figurální a ornamentální modelování, tak od začátku vedl Speciální školu pro umělecko-průmyslové zpracování kovů¹⁰¹ a v roce 1889 získal vedoucí místo také na Odborné škole pro modelování, hlavně ornamentálního směru, která byla blíže jeho zaměření než „speciálka“ první. Díky tomu, že vyučoval i na základní všeobecné škole, která platila za jakýsi první stupeň studia na Uměleckoprůmyslové škole a kterou prošlo mnohem více lidí než následnými nadstavbami v podobně speciálních škol, měl mnohem širší pole působnosti. Jeho tvorba mohla konkrétně ovlivnit i studenty Speciální

⁹⁹ Vedl ateliér dekorativního ornamentálního sochařství.

¹⁰⁰ Zde působil jako profesor až do roku 1916.

¹⁰¹ Zmiňuje se o tom periodikum Zlatá Praha VI, č. 20, 1889, 240.

školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, kteří tímto ateliérem prošli za doby jeho nástupce Emanuela Nováka. Proto měl Klouček mnohem širší vliv, než by se na první pohled zdálo.

Klouček sám byl ovlivněn nejdříve historismem. Poté ale, nutno zdůraznit, vlastně se značnou lehkostí, přijal vnější formy¹⁰² naturalistické secese, kterou, a to je hlavní, přetvořil do osobitých forem, které byly jasně rozpoznatelné. Sám si byl specifického zabarvení naturalistické secese v českých zemích vědom, jak dokládá článek publikovaný v periodiku Dílo z roku 1906:¹⁰³ „Šestnáctý rok vedu na c. k. umělecko-průmyslové škole v Praze speciální oddělení pro dekorativní, hlavně ornamentální plastiku. Vedl jsem ji směrem volné renaissance a baroku až do roku 1903, ve kteréž době, přesycen a znuděn dlouholetým již sledováním starých slohů, přidal jsem se s chutí k tehdejší řadě horlivců „po novém“. Skoro dva roky minuly, a to dost trpce, samým tápáním a zkoušením, až se přišlo znenáhla, pomocí studií rostlinných, na nový a neodvislý způsob ornamentální výzdoby. Na počátku dost naturalistická, stávala se výzdoba ta dalším pěstěním ve škole i v praxi, hlavně na stavbách, stále určitější a stilisovanější a šířila se přes mnohý počáteční odpor víc a více. Stala se přímo pražskou zvláštností, odlišnou od všech cizích způsobů dekorace, tedy čistě domácí.“

Díky svému pedagogickému působení a také díky své činorodé a všestranné osobnosti ovlivnil mnoho svých žáků a také budoucího vedoucího ateliéru Emanuela Nováka. Jeho výběr motivů a jejich míra stylizace a styl kompozice ovlivnily pak i další umělce pracující s kovem, hlavně Josefa Ladislava Němce, který později vyučoval na Uměleckoprůmyslové škole a na odborné škole zlatnické, a Františka Anýže, umělce a majitele prosperující firmy produkující předměty užitého umění.

Kloučkova tvorba je spojena hlavně s dekorativními výzdobami architektury, ale navrhoval také předměty užitého umění. V kovu to byly například svícny, talíře nebo lustry. Jeho pojetí secesních forem v užitém umění je ale nejvíce vidět na jeho keramických vázách. Dekor na nich použitý měl jasnou kompozici, vyznačující se především symetrií. Z bohatých motivů naturalistické secese si Klouček v návrzích pro předměty užitého umění vybral zejména florální motivy, z antropomorfních motivů si zvolil hlavně téma dívčí tváře a ze zoomorfních (zřídka kdy zvolených) se objevují například hadi či hmyz. Z rostlinných motivů používal často větvičky s květy nebo plody různých stromů a nadzemní části rozličných bylin (často českého původu). V jeho repertoáru se nacházely kupříkladu větvičky jeřábu ptačího,

¹⁰² Klouček přejal zejména vnější podobu secese, o symbolické významy se s největší pravděpodobností příliš nezajímal.

¹⁰³ Dílo 1906, 221.

modřínu, jabloně, kaliny, šeríku, forzýtie, mečíku,¹⁰⁴ kosatce, kopretiny, a dokonce mořské řasy.¹⁰⁵ [1] Maskaron, zejména tedy dívčí tvář, se stal pro Kloučka charakteristickým a – jak píše Petr Wittlich – nejúspěšnějším motivem „ve kterém dosáhl vysoké jednoty obsahových a formálních složek. Podařilo se mu v něm vytvořit na čistě ornamentálním základě názorný symbol nového citového prožitku světa a výtvarně atraktivní sestavu. Schéma frontální dívčí tváře neurčitě unylého výrazu, obklopené po stranách rostlinnými úponky, páskami nebo rouškami umožňovalo využít rafinovanou hru základní symetrie tvaru a jeho drobných naturalistických asymetrií.“¹⁰⁶

Ovlivnění Kloučkovým specifickým uměleckým výrazem (v rámci secesních forem) najdeme, jak bylo naznačeno výše, v díle **Emanuela Nováka**. Tento budoucí vedoucí ateliéru nazvaného Speciální škola pro umělecko-průmyslové zpracování kovů byl jedním z prvních žáků ateliéru hned po založení školy (bylo to v letech 1885–1887 a tehdy ji ještě nevedl Klouček). Na konci roku 1887 nastoupil na studium na uměleckoprůmyslové škole ve Vídni a v roce 1889 čtyři měsíce strávil také na uměleckoprůmyslové škole ve Frankfurtu nad Mohanem, téhož roku se stal pedagogem na Speciální škole pro umělecko-průmyslové zpracování kovů na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Mimo tuto funkci pak byl ještě členem poroty soutěže vypisované Uměleckoprůmyslovým muzeem.

Skutečnost, že byl Emanuel Novák Kloučkem ovlivněn, ačkoli nebyl přímo jeho žákem, je zjevná z dochovaných obrazových materiálů a předmětů. Toto poměrně značné ovlivnění je zřejmě dáno také tím, že Emanuel Novák sám nestudoval ve Francii, a proto neprožil další dostatečný impuls vycházející přímo z centra naturalistické secese, který by ve velké míře ovlivnil jeho tvorbu. Používal podobné stylizace rostlin, které v jeho návrzích jako zdobný prvek převažovaly. V jeho tvorbě se také objevuje motiv dívčí hlavičky, rovněž převzatý z repertoáru Kloučkových motivů. [2] Dochované práce převážně tvoří šperky, na které byl Novák zaměřen. Tato skutečnost není nijak udivující, uvědomíme-li si, že jeho učitelé pocházeli ze zrušené odborné školy zlatnické, která se na tuto oblast specializovala. Motivy, které převzal od Kloučka do své tvorby, ale velmi dobře svým vlastním tvůrčím způsobem upravil, aby mohly ve šperku dobře fungovat. [3,4] Mimo šperky také navrhoval další předměty užitého umění. Některé z nich jsou vyobrazeny v periodících jako například v Díle z roku 1903.¹⁰⁷ [5] Tyto předměty (kalamář, štítky na dveře) se zachovaly a nacházejí se v Západočeském muzeu v Plzni. Mimo ně se v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze

¹⁰⁴ Přibližné určení. Motiv se nachází na váze v albumu z roku 1906.

¹⁰⁵ Druhá jména uvádím jen tam, kde jsem si jista, že jde o tuto rostlinu.

¹⁰⁶ WITTLICH 1982, 172–173.

¹⁰⁷ Dílo 1903, 24.

zachovaly svícen a kalamář.¹⁰⁸ [6,7] Novák se také účastnil díky svému postavení jako vedoucího ateliéru na Uměleckoprůmyslové škole světové výstavy v Paříži v interiéru vytvořeném touto školou. Šperky zde vystavené zřejmě navrhl i vytvořil přímo sám, na ostatní předmětech (žardiniera, konvičky, desky knih, misky) se podíleli i jeho žáci. S největší pravděpodobností byly předměty vytvořeny podle Novákových návrhů, ale z jistých nuancí ve výzdobě žardiniery a jedné z konviček by bylo možno se domnívat, že žáci mohli přispět i svými návrhy. Převážná část předmětů ale vykazuje typický Novákův rukopis ovlivněný Kloučkem.¹⁰⁹ [8 -11]

Ovšem jeho tvorbě, kterou lze vidět v periodících *Volné směry* a *Dílo* z let 1904 a 1905, je možno zaznamenat kromě děl ovlivněných Kloučkem ještě další výtvarné polohy jeho tvorby. První z nich se týkala v roce 1904 konané světové výstavy v St. Louis. Novák zde s pomocí svých žáků reprezentoval české země několika kovovými užitnými předměty (zrcadlo, toaletní nádobky, pouzdro na cigarety, nůž na papír, kazeta na šperky a šperky samotné). [12-16]¹¹⁰ Celková koncepce jejich výzdoby je poměrně jednotná a v poměru k předchozí Novákově tvorbě obsahuje kromě Kloučkových motivů také motivy jiné. Jedná se zejména o motiv srdčitého tvaru, který vychází z folklorní ornamentiky, která byla významným pramenem i pro další odvětví českého výtvarného umění a měla svoje kořeny v devatenáctém století. Další polohu Novákovy tvorby tvoří návrhy šperků publikované v roce 1905 v periodiku *Dílo*.¹¹¹ [17] Můžeme zde vidět příklon k rozvíjení secesní dynamické linie, v jejíž prospěch ustupuje všechen rostlinný dekor. Přibližuje se tak dílům Henry van de Velde, ale ve velmi zdrženlivé podobě. Tyto návrhy tak mohou opět naznačovat, že se Novák pokoušel hledat další cesty. Ovšem tato díla jsou poslední, která známe, později se jeho práce v periodících již neobjevují.

V literatuře je Emanuel Novák zmiňován jako autor nepříliš invenční. Alena Adlerová¹¹² považuje jeho tvorbu za velmi konzervativní, do které „*proniklo secesní pojetí velmi povrchně*“.¹¹³ S tím však není možno souhlasit zcela. Je pravdou, že se Novák většinou ve své tvorbě nepouštěl do velkých experimentů, jak v kompozici, tak v uměleckém názoru.

¹⁰⁸ Zde není přímo doložena návrhářská ruka Nováková, předměty ale pocházejí z jeho ateliéru.

¹⁰⁹ Toto rozdělení šperků a ostatních předmětů je uvedeno nejen podle studia výzdoby, ale také skutečností, že popisky u obrázků předmětů se rozdělují na "*Em. Novák*" a "*Em. Novák a jeho škola*".

¹¹⁰ Dle popisek pod fotografiemi předmětů prováděli jeho žáci. Předpokládá se tedy, že je navrhoval sám Novák, i když to není v textu vyloženo potvrzeno.

¹¹¹ *Dílo* 1905, 69.

¹¹² VOKÁČOVÁ 1997, 244.

¹¹³ ADLEROVÁ 1981, 24.

Je však třeba ocenit jeho schopnost převést zejména Kloučkovu secesní tvarosloví a motivy do kovového média a to zejména šperků. Tak se rostlinné úponky a větvičky stácejí do kruhu, lemují a zároveň tak vymezují plochu šperku. Jindy rostliny, jmenovitě mořské řasy, obklopují v symetrickém rozložení drahé kameny (zbroušené do mugle) nebo emailem¹¹⁴ zdobené plochy. Dále je třeba ocenit snahu hledat další inspirativní zdroje – lidovou ornamentiku¹¹⁵ nebo dynamickou křivku, když uvážíme, že Novák neměl naturel k tomu jít odvážně novými cestami a musíme tak přiznat sílu jeho přeci jenom konzervativního přístupu k uměleckému tvarosloví.

Více „francouzské secese“ přinesl na školu **Josef Ladislav Němec**. Na Speciální škole pro umělecko-průmyslové zpracování kovů (tehdy pod jiným názvem) začal studovat rok po ukončení studia Emanuela Nováka v téže ateliéru. Čerstvým vedoucím v té době byl Celda Klouček, ale jeho vliv v Němcově díle nehraje dominantní roli, protože je vyrovnáván vlivy pocházejícími přímo z Francie. Je to dáno zřejmě tím, že na rozdíl od Nováka, Němec do této země odjel na delší dobu. Studoval zde po tři roky na škole dekorativního umění (École des Beaux Arts). Mohl tak mnohem lépe absorbovat místní atmosféru a umělecké tvoření francouzských umělců. Poté, co se vrátil, nastoupil jako pedagog na Odborné škole pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře v Praze¹¹⁶ a pak také na Speciální škole pro umělecko-průmyslové zpracování kovů na Uměleckoprůmyslové škole. Na první jmenované se stal vůdčí osobností jak po umělecké stránce, tak pak také po stránce oficiální. Na Uměleckoprůmyslové škole pak vyrovnával vliv Kloučkův a Novákův.

Jak bylo řečeno, díky pobytu ve Francii byla jeho tvorba nejvíce ovlivněna tímto prostředím. Němec však vlivy slepě nekopíroval, ale dokázal francouzskou dynamiku do svých děl tvůrčím způsobem zakomponovat. Dokázal také používat více zoomorfních a antropomorfních motivů než mnozí další čeští umělci pracující s kovem. Stejně jako Emanuel Novák, byl Josef Ladislav Němec zaměřen na šperky. [18–21] Vychází to nejen z původu Speciální školy pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, ale také ze skutečnosti, že šperk je specifickým druhem užitého umění. Šperk totiž umožňuje vytvořit obraz, malé umělecké dílo, které nemusí plnit jinou funkci než jen dekorovat svého nositele. Převážná většina jeho šperků je vytvořena v secesním naturalistickém tvarosloví, ovšem tři vyobrazení návrhů šperků zdobených drahými kameny publikovaná v periodiku Dílo z roku 1906¹¹⁷ ukazují, že pro něj nebyl problém navrhnout i šperky v mnohem „klasičtějších“ formách. [22]

¹¹⁴ Email dle Dany Stehlíkové právě Emanuel Novák zařadil do výuky.

¹¹⁵ Otázkou je, jestli byl první, kdo v kovu tyto motivy v českých zemích používal.

¹¹⁶ Dále již zkráceně jako Odborná škola pokračovací.

¹¹⁷ Dílo 1906, 98.

Toto rozhodnutí mohlo mít mnoho důvodů, například to mohla být objednávka, která vyžadovala takové pojetí šperků, které byly v tomto případě zdobeny drahými kameny zejména ve fazetovém brusu. Mimo šperky ale také navrhoval či přímo tvořil mnoho jiných druhů užitého umění z kovu, například kazety, zdobné součásti hodin, zrcátka, kalamáře, podnosy, pouzdra na doutníky nebo celou likérovou soupravu, ve kterých stejně tak umně používal svého specifického uměleckého vyjádření. [23–27]

Styl jeho tvorby je specifický jak výběrem motivů, tak způsobem zpracování. Z motivů jsou pro něj typické ty rostlinné, například listy a květy bodláku obecného, lichořeřišnice hlíznaté a růže,¹¹⁸ listy a plody smetanky lékařské, jírovce maďalu, jinanu dvoulaločného nebo platanu javorolistého a mořské řasy.¹¹⁹ Ze zoomorfních motivů je možno na jeho pracích také vidět ptáky (například orel a bukač), ryby nebo paví pera. Antropomorfní motivy se v jeho díle objevují v dochovaných zobrazeních zřídka. Na jedné práci, šperku vyobrazeného ve Volných Směrech vydaných roku 1900, je vidět dívčí hlavička, [28] taková jakou používal Celda Klouček. Celou ženskou figuru (v podobě volné sošky) použil pak pro ozdobu elektrické lampy (zobrazena ve Volných Směrech z roku 1899).¹²⁰ [29] Stojící žena držící květy kaly je ale poněkud strnulého dojmu, který ještě umocňuje mnohem „živější“ podaná rostlina se svými květy a listy. Tento rozpor v uměleckém podání je ale zarážející, neboť na jiném díle, jmenovitě velmi plasticky podané dekorativní misce¹²¹ s motivem dítěte s lasturou vytvořené pro soutěž Volných směrů,¹²² je zřejmé, že dokázal pojmout lidskou figuru s dynamikou a svěžestí. [30] Stejně tak působí motiv satyrka použitého na reliéfní výzdobě šperku (brože?) vystaveného s ostatními šperky na světové výstavě v Paříži. [31] Díla s největší pravděpodobností nevznikla ve velkém časovém rozmezí, proto o uměleckém vyžívání jde těžko mluvit, navíc Němec v té době již měl studijní léta dávno za sebou. Je ovšem otázka, zda má smysl se tímto problémem zabývat dále, protože zachovaných fotografií děl využívajících figuru je tak malé množství, že to jistě nedává možnost nahlédnout na Němcovu část tvorby využívající figuru v plné šíři.

Pro Němce je charakteristický měkký styl ve zpracování. Tvary jednotlivých motivů, pokud jsou tepány, se v jeho pojetí jak ve špercích tak drobných interiérových předmětech vyznačují důrazem na hladké a jemné tvarování, na rozdíl od Franty Anýže, který byl schopen opaku, tedy ostrých přechodů a jakoby lámaných tvarů. Josef Ladislav Němec si na tomto

¹¹⁸ Blíže nespécifikovaného rozlišení.

¹¹⁹ Taktéž se mi nepodařilo blíže specifikovat.

¹²⁰ Volné směry 1899, 409.

¹²¹ S největší pravděpodobností se jedná o dekorativní misku, ale přesný účel předmětu není v dobovém periodiku uveden. Není také jasný materiál, ze kterého je zhotovena, nejspíše kov (odlitek).

¹²² Dostal za ni odměnu, ale nebyla oceněna (akcesit).

stylu zpracování zakládal, jak dokazuje i článek,¹²³ který napsal do výroční zprávy zlatnické školy, kde vysvětluje postup, kterým se takto hladkých a jemných tvarů dosáhne pomocí speciálního postupu při tepání a cizelování. Mimo tepání a cizelování reliéfní plochy kovu charakteristické pro jeho drobné předměty užitého charakteru, ale také pro šperky používal také jiné techniky, hlavně do secesních linií tvarované drátky a do fazet nebo mugle broušené drahé kameny, které v některých špercích používal jako doplňující prvek, na jiných je kámen tradičně středem šperku.

Josef Ladislav Němec dosáhl v pojetí předmětů užitého umění specifického výrazu v rámci naturalistické secese. V tomto výtvarném pojetí se dostal na vrchol svých tvůrčích sil a byl respektovanou osobností (což také dokládá velký počet uveřejněných prací v periodících) a také skutečnost, že se jeho dílo dočkalo umělecké kritiky.¹²⁴ Jeho další umělecký posun (na cestě směrem ke geometrické secesi) dokládá tepaná kazeta vyobrazená v periodiku Dílo z roku 1906. [32] Od roku 1907 se již jeho díla v periodících Dílo a Volné směry neobjevují, což může naznačovat útlum jeho vlastní tvorby.

Nastupující dekorativismus, který se poté v plné síle projevil po válce, není již v předmětech, které navrhl (a u nichž je jeho autorství jisté), patrný. Němec byl ale aktivní i v meziválečném období (působil dál jak na Uměleckoprůmyslové škole, tak na odborné zlatnické škole pokračovací), takže je uvažování o vývoji jeho tvorby oprávněné. V dobových periodících však není o jeho osobě ani tvorbě ani zmínka, takže je nejpravděpodobnější varianta, že on sám již nenavrhoval, alespoň ne v takové míře jako předtím, spíše se věnoval pedagogické činnosti. Pokud navrhoval předměty v novém uměleckém cítění, spíše tak činil „z potřeby“, než aby novým stylem „žil“. Možným vodítkem k tomu jsou vyobrazení ve výročních zprávách odborné školy zlatnické, kde se několik let před válkou již objevují práce ve stylu nastupujícího dekorativismu. Publikované práce ale nejsou označeny žádným popisem. Lze tedy jen domýšlet, že by některé práce mohly být vytvořeny podle něho nebo že je přímo vytvořil. Vzhledem k tomu, že se ale v týchž letech objevují vyobrazení předmětů v „Němcově stylu“, jeví se pravděpodobnější spíše varianta, že předměty vytvořené v novém

¹²³ Reorganizace odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky ryjce a pasíře v Praze. In:

Zpráva odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky ryjce a pasíře v Praze, školní rok 1896/97

¹²⁴ Kritika vyšla z pera Arnošta Hofbauera a týkala se Vánoční výstavy Uměleckoprůmyslového muzea. Hofbauer uznává Josefa Ladislava Němce jako „nejváženějšího pracovníka v oboru“. Kvůli jeho pobytu ve Francii považuje ale Hofbauer za nutné hodnotit jeho tvorbu přísněji než u jiných. Uznává jeho materiálové zpracování předmětů, z výtvarného hlediska však kritizuje Němcovo dle něj nepřilíš invenční používání motivů dívčí hlavičky v kruhu a javorové listy s plody u vystavených šperků. My ovšem tyto práce neznáme, jelikož Kuratorium jejich fotografie do svých zpráv nezačleňovalo. Arnošt HOFBAUER: Vánoční výstava uměl. prům. musea. In: Volné směry, 1900, 102.

uměleckém ztvárnění navrhoval někdo jiný. To by pak potvrzovaly čtyři práce, které byly vyobrazené mimo tyto výroční zprávy i v periodiku Dílo z roku 1912 a které jsou zde přisuzovány V. Pavlisovi, Fr. Morici, A. Junkové a V. Podlouckému.¹²⁵

V naturalistické secesi byl stejně jako Josef Ladislav Němec zakořeněn také **František Anýž**, který patřil k brzkým žákům Emanuela Nováka a v jeho ateliéru studoval v druhé polovině devadesátých let. Anýž, stejně jako většina studentů na Speciální škole pro umělecké zpracování kovů, prošel nejdříve všeobecnou školou pro figurální a ornamentální modelování, kde byl činný Celda Klouček. Byl tak ovlivněn jeho osobností jednak přímo a pak také zprostředkovaně v díky Emanuelu Novákovi. Tento vliv je patrný zejména v ranné tvorbě, ale i později, kdy si Franta Anýž vytvořil svůj typický umělecký projev, zejména v užívaných motivech (převažující rostlinný motiv, dívčí hlavička). [33] Anýž si v rámci florálních motivů pak zvolil své oblíbené rostliny, které se objevují častěji ve výzdobě jeho prací. Jedná se zejména o listy a plody dubu červeného, jírovce maďalu a platanu javorolistého. [34] Tyto výzdobné prvky jsou pak doplněny o volutu, další oblíbený výzdobný motiv v Anýžově tvorbě. [35]

Tento umělec absolvoval, stejně jako Josef Ladislav Němec, zahraniční pobyt ve Francii v podobě studijní cesty. I jeho tento bezprostřední styk s centrem naturalistického secesního stylu ovlivnil, ale jen do jisté míry. Dílo René Laliqua, nejvlivnějšího umělce v rámci užitého umění ve Francii, Anýže (ale ani Němce) neovlivnilo natolik, aby to v jejich tvorbě bylo více patrné.¹²⁶ Oba si odnesli spíše nadšení pro naturalistickou, obzvláště florální stránku stylu, aniž by převzali francouzskou „pompéznost a hýřivost“.

Svůj specifický styl si vytvořil František Anýž poměrně brzy po absolvování studia na Uměleckoprůmyslové škole. Jeho tvorba, charakterizovaná již specifickým zabarvením naturalistické secese, spadá do první poloviny prvního desetiletí 20. století. Po roce 1906 již jen zřídka sám tvořil, protože byl plně vytížen vedením stále se rozrůstající firmy, díky níž se jeho osobitý umělecký výraz stal známým i u široké veřejnosti.

Ve svých pracích si Anýž kromě oblíbených motivů zvolil také jinou strukturu zpracování. Zatímco se Emanuel Novák, ve větší míře pak Josef Ladislav Němec snažili o jemné uhlazené zpracování, Franta Anýž je typický tím, že hrany jednotlivých tvarů výzdoby jsou často ostré, povrch listů již někdy není tak hladký, ale rozbíjí se do viditelných plošek s ostrým přechodem.

¹²⁵ Dílo 1912, 239–241.

¹²⁶ VOKÁČOVÁ 1997b, 89.

Anýžovu tvorbu je možno vidět nejen z dochovaných prací¹²⁷ a vyobrazení v periodících, ale také v reprezentačním albu, které si nechal Anýž vydat u nakladatele Schrolla ve Vídni v roce 1905. Toto album je považováno za vyvrcholení jeho vlastní návrhářské tvorby.¹²⁸ Album obsahovalo jednotlivé listy s fotografiemi předmětů užitého umění, které jeho firma nabízela. Lze si tak udělat o jeho tvorbě jasnější obraz. Z Anýžovy tvorby se pak dochovaly ještě barevné lavírované náčrtky perem a tužkou v archivu Uměleckoprůmyslového muzea a v rodinném archivu.

S Frantou Anýžem spolupracoval ve firmě jeho spolužák **Prokop Nováček**. Jeho tvorba jako celek nebyla zatím nikým zpracována. Její části týkající se působení na hradecké škole se věnuje pouze publikace o Odborné škole pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové.¹²⁹ Z Nováčkovy pozůstalosti byla hradeckému muzeu věnována jen malá část. I přesto si lze z těch mála dochovaných či v periodících zobrazených předmětů udělat rámcový obraz o jeho tvorbě. Nováček měl, na rozdíl od Anýže, v oblibě figurální motivy. Svědčí o tom jednak dochovaná díla – dvě kresby (návrhy), v reliéfu provedené portréty rodinných příslušníků, již v kovu zhotovené maskarony a pamětní deska Karla Slavoje Amerlinga v Klatovech,¹³⁰ [36] jednak úryvek z písemných pramenů spojených se spoluprací s Anýžem: „...kolega Anýž rád a s úspěchem komponoval dekorativní předmět ornamentální, já jsem zase raději pracoval v úlohách figurálních.“¹³¹ Celá figura se objevuje jen ve zmíněných kresbách, v hotových dílech je to již jen hlava. Obě ukazuje, že lidskou figuru zvládal mistrným způsobem jak v realistickém provedení, tak ve stylizované podobě v případě maskaronů. Nováčkův větší příklon k figuře lze také vysvětlit tím, že pobýval po určitou dobu v Paříži (ještě před spoluprací s Anýžem).

Vedle figurální složky používal také pro prostředí Uměleckoprůmyslové školy typickou mluvu rostlinných motivů, ze které svým pojetím většinou nijak výrazně nevybočoval. [37] Dlužno ale říci, že dokázal vytvořit i díla originální. V tomto ohledu jsou zajímavé jeho dvě tepané a ciselované spony a kalamář zobrazené ve Volných směrech z let 1901 a 1902.¹³² U spon používá neobvyklé motivy nejen v rámci české tvorby, ale i zahraniční. První spona obdélného rámce je tvořena vlnící se křivkou do které jsou zasazeny dva malé hříbečky a druhá kruhového rámce reliéfem domečku v naznačené krajině s mraky.

¹²⁷ Dochované předměty jsou uloženy v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, v Moravské Galerii v Brně a v Muzeu východních Čech v Hradci Králové.

¹²⁸ KŘÍŽOVÁ/OMAR/PAULY 2004, 65.

¹²⁹ PRAŽÁKOVÁ/MOHR 2014

¹³⁰ Odhalena byla 1899.

¹³¹ VANČURA nedat.

¹³² Volné směry 1901, 45.; Volné směry 1902, 157.

Tělo kalamáře je tvořeno specificky pojatými rostlinnými listy, které obepínají nádobku na inkoust a následně se rozkládají okolo a tvoří misku kalamáře. Pro takovéto pojetí se zatím nepodařilo najít vzor v produkci zahraničního užitého umění. Zdá se tedy, že Nováček dovedl vymyslet velmi nápadité osobité motivy a řešení tvarů předmětů užitého umění. [38–40]

Dochované fotografie, kresby nebo reálné předměty dokládají, že tvořil v rámci naturalistické secese a do první světové války se od ní již s největší pravděpodobností neodklonil. Jeho další vývoj po válce není znám, působil sice dál na hradecké škole, ale pro meziválečné období nejsou známa zachovaná díla ani fotografie v periodících či jinde. S největší pravděpodobností se věnoval více pedagogické činnosti a také hudbě či vymýšlení mnohých vynálezů, díky kterým je pro mnohé znám více než díky své výtvarné činnosti.

V rámci naturalistické secese na hradecké škole navrhoval i **Rudolf Němec**, i když jeho školení u Bedřicha Ohmanna v něm velmi zakořenilo, a tak pro něj nebyl problém navrhovat předměty z kovu v historizujících slozích (zejména baroku) současně s secesními. Jeho prvotní tvorbu zaměřenou na florální secesi dosvědčuje kovaná mříž pro světovou výstavu v St. Louis v roce 1904. [41] Ovšem převážná část jeho dalších (dochovaných) prací ukazuje příklon k více stylizované podobě, ve které používal převážně rostlinné motivy. [42,43] Tato abstrahovaná forma rostlinných motivů se stala pro Rudolfa Němce charakteristickou. V souvislosti s hradeckou školou byl Rudolf Němec velmi činný, už množství dochovaných návrhů a prací svědčí o tom, že se opravdu navrhování věnoval velmi intenzivně. Jeho činnost a možný vývoj po válce již ale bohužel nebyl možný, protože zemřel již v roce 1914.

Podobně brzký odchod (ještě o dva roky dříve) čekal **Miloslava Oehma**. Dožil se kvůli chatrnému zdraví pouhých čtyřiceti dvou let. Jeho největší umělecký vzlet tak zůstal u děl poplatných naturalistické secesi, v níž vytvořil snad nejkrásnější dílo – mřížoví kašny, která nyní stojí na Velkém náměstí v Hradci Králové.¹³³ [44] Vedle ní se v podobném výtvarném vyznění dochovalo ještě několik menších prací. Podobné to je i u **Josefa Lankaše**, který zemřel brzy po válce v roce 1920. U něj na konci desetiletí můžeme sledovat ještě také vliv Rudolfa Němce. [45]

Nejvýraznější osobnost turnovské školy **Antonín Karč** navrhoval a vytvářel převážně šperky. Jeho raná tvorba je spojena s působením v Anýžově podniku. Z tohoto období se dochoval Karčův skicář s návrhy šperků, [46] jejichž pojetí v duchu naturalistické secese

¹³³ Mříž byla na vídeňské výstavě uměleckořemeslných prací odborných škol v roce 1901.

a zjevná podoba s pracemi Anýžovými podporují názor o Anýžově požadavku jednotné výtvarné formy výrobků, kterou se firma prezentovala¹³⁴ a tudíž se zde nápady Antonína Karče příliš neprojevovaly. Jeho rukopis je znát spíše v charakteru práce. „*Ve srovnání s Anýžem je Karčův rukopis měkčí, čímž se liší od dynamičtější ostré linie Anýžovy.*“¹³⁵ Na Odborné škole pro broušení, rytí drahokamů a klenotnictví v Turnově již mohl rozvinout svůj vlastní specifický umělecký výraz v rámci geometrické secese. Ve svých návrzích se postupně oprostil od charakteru naturalistické secese, a i když stále čerpal výzdobné motivy z přírody, více je stylizoval a blížil se tak výrazu vídeňské geometrické secese. [47–49] Od umělců z Wiener Werkstätte převzal několik prvků, například srdčité lístky, ale použil je specifickým způsobem ve zmenšené podobě. Jeho přebírání takovýchto motivů bylo ale střídme, raději pracoval s geometrickými motivy a drahými kameny. Vytvořil si svůj specificky zabarvený odstín geometrické secese, který je od produkce Wiener Werkstätte rozpoznatelný. Ohledně technik kromě tepání a cizelování, které si dobře osvojil v ateliéru Emanuela Nováka, začal při výrobě šperků používat i techniky jako prolamování a filigrán. Email, tak typický pro Francii, se na jeho dochovaných návrzích či hotových pracích nevyskytuje. Velmi rád ale používal drahé kameny, zejména ty domácí, nalezené v okolí Turnova. Tuto zálibu rozvinul hlavně v meziválečném období, kdy kameny tvořily významnou část šperku. Inovativní přístup k charakteru použití drahého kamene ve šperku projevil Karč v případě českého granátu. Ten bylo zvykem „sázet“ jeden vedle druhého, až tak vznikl celý šperk, jehož plochu tvořily těsně k sobě přimknuté kamínky. Tuto snahu o kompenzaci malé velikosti českých granátů Karč zcela obrátil, což je v náznamech vidět již na špercích kolem roku 1910 a vrcholí ve třicátých letech. [50] Svým pojetím chtěl naopak zviditelnit jednotlivé kameny a podtrhnout tak jejich vzácnost. Používal je velmi střídme v podobě pásků zakomponovaných do plochy šperku. Právě kombinace českých granátů a geometrické secese vytváří jeho hlavní přínos pro užití umění z kovu v období několika let před první světovou válkou. Po válce se přiklonil k nastupujícímu art decu a nadále používal jak české granáty, tak hlavně české drahé kameny. Některé dochované návrhy a podle nich vytvořené šperky se zachovaly v Muzeu Českého ráje v Turnově, ovšem jiné šperky, u kterých se nezachovaly jejich návrhy, nelze Karčovi připsat, protože dle záznamů puncovního úřadu si Antonín Karč nikdy neregistroval vlastní výrobní značku. Šperky, které byly vyrobené ve školních dílnách i podle jeho návrhů, jsou značeny pouze výrobní značkou školy, písmeny TS.¹³⁶

¹³⁴ HORÁKOVÁ 2007, 51.

¹³⁵ Ibidem 51.

¹³⁶ HORÁKOVÁ 2007, 39.

Na rozdíl od Karče je tvorba Vladimíra Šourka, Aloise Vokurky, Karla Ebnera, Františka Kulhánka a Jaroslava Maštaliře převážně neznámá. Tuto skupinu spojuje studium v ateliéru pro umělecké zpracování kovů a také právě skutečnost, že dostupné informace o jejich životě a díle jsou velmi sporé. Jejich tvorba v daném období může být hodnocena jen omezeně v rámci minima dochovaných fotografií a reálných předmětů. V zásadě však naznačuje, že ve většině případů nevybočila výrazně buď z Kloučkovy naturalistické secese nebo folklorně laděného uměleckého výrazu, jaký použil Emanuel Novák na předmětech pro světovou výstavu v St. Louis v roce 1904.

První z této skupiny, **Alois Vokurka**, byl činný v Praze jako cizelér a stříbrník. Studoval v Novákově ateliéru v letech 1901 až 1904. Z pramenů je známo, že se účastnil soutěží Uměleckoprůmyslového muzea (roku 1909 získal první cenu za stříbrnou bonboniéru).¹³⁷ Z jeho prací (které jsou zde připsány vyloženě jemu) jsou publikovány v periodiku *Volné směry* (1902)¹³⁸ ty, kterými se účastnil výstavy Uměleckoprůmyslové školy konané v prostorách Uměleckoprůmyslového muzea. Jedná se o skříňové kování¹³⁹ a o sponu. [51,52] Prvé vykazuje ovlivnění Kloučkovým pojetím naturalistické secese, druhé pak příklon k inspiracím pocházejícím z lidového umění (v podobném duchu jako později v St. Louis vystavených pracích navržených s největší pravděpodobností Emanuemu Novákovi). Těmito pracemi nijak nevybočoval z vlivu Speciální školy pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů. Další tvorba do první světové války pak není známa. Byl však zakládajícím členem Svazu českého (po válce československého) díla, což dokládá, že se zajímal o nové tendence, které se projevily po válce. Pravidelně se svými díly účastnil výstav Svazu (např. stolní náčiní a nádobí). Svá díla vystavoval ve stálé vzorkovně v přízemí Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Vystavoval i v zahraničí v Monze a Miláně v letech 1914, 1921–22, 1923.

Karel Ebner se věnoval jednak zlatnické živnosti, jednak také restaurování. Než v roce 1901 začal studovat na Uměleckoprůmyslové škole, vyučil se nejprve svému řemeslu na odborné zlatnické škole pokračovací v Praze. Následně absolvoval studium v ateliéru Emanuela Nováka. Stejně jako Vokurka i on se účastnil soutěže Uměleckoprůmyslového muzea (získal druhou cenu za stříbrnou bonboniéru ve stejném roce jako Vokurka, dále pak třetí cenu za šperk s českými drahými kameny v roce 1913). Z jeho prací nebyla žádná

¹³⁷ Jejíž podobu ale neznáme.

¹³⁸ *Volné směry* 1902, 233.

¹³⁹ Které se zachovalo a je uloženo v Západočeském muzeu v Plzni.

publikovaná v periodicích a dochovala se pouze šperkovnice uložená v Umělecko-průmyslovém muzeu v Praze. [53] Na jejím víčku zpodobená ryba odkazuje k francouzské naturalistické secesi. Jeho další směřování před válkou není možné doložit, protože nejsou známy fotografie ani další reálné předměty. Po roce 1922 se věnoval hlavně šperku ve stylu art deco.¹⁴⁰

Jaroslav Maštalíř nejprve vystudoval odbornou školu v Turnově, poté absolvoval studium na Umělecko-průmyslové škole v letech 1904 až 1907. Poté se stal cizelérem v Prostějově, kde spolupracoval s firmou Vulkania. V roce 1908 a 1909 obesílal soutěž Umělecko-průmyslového muzea. Z předmětů se zachovala stříbrná bonboniéra (porota ji neocenila, ale Umělecko-průmyslové muzeum ji zakoupilo). [54] Její podoba ukazuje, že v této době zřejmě Maštalíř pomalu opouštěl naturalistickou secesi (s největší pravděpodobností v Kloučkově duchu) a objevoval tvary secese geometrické. Jeho další vývoj po válce již není možné sledovat vzhledem k jeho brzké smrti v roce 1914.

Vladimír Šourek pocházel z rodiny, kde se zlatnickému, klenotnickému a cizelérskému řemeslu věnovalo hned více členů – bratr Jan, dále příbuzní Josef a Václav. Po absolvování studia v Novákově ateliéru vedl svoji dílnu a od roku 1906 učil na odborné škole zlatnické v Praze zároveň se účastnil soutěží Umělecko-průmyslového muzea v letech 1898, 1900,¹⁴¹ 1908,¹⁴² 1909¹⁴³ a 1913.¹⁴⁴ Jediné zachované a autorsky určené jsou spona a náušnice zachované ve sbírkách Umělecko-průmyslového muzea a s největší pravděpodobností je to ta „granátová garnitura“, za kterou získal třetí místo v roce 1878. [55] Vyznačuje se konzervativním pojetím, poplatným spíše předchozí době než nově přicházející secese. Bohužel v periodicích se nevyskytuje žádná fotografie Šourkových prací, takže nemůžeme jeho další tvorbu posoudit. Pravděpodobně se jako vlastník dílny držel aktuálních trendů – tedy naturalistické a později geometrické secese.

O **Františku Kulhánkovi**, který tuto skupinu téměř neznámých osobností uzavírá, je známo nejméně informací, ačkoli v dobových periodicích Díle a Volných směrech je otištěno z celé skupiny autorů nejvíce prací. Speciální školu pro umělecko-průmyslové zpracování kovů absolvoval v letech 1899 až 1903. Za tři roky byl povolán ředitelem Josefem Maškem na odbornou školu v Turnově. Zde působil až do roku 1939 jako učitel modelování, cizelování, tepání a rytí do kovů. Jeho působení na této škole není v literatuře nijak

¹⁴⁰ STEHLÍKOVÁ 2003, 114.

¹⁴¹ Tobolka.

¹⁴² Garnitura tří hřebenů pro dámský účes.

¹⁴³ Stříbrná bonboniéra.

¹⁴⁴ Plaketa s granáty.

zpracováno a není tudíž jasné, jakou roli sehrál v uměleckém směřování školy, a je to proto oblast vhodná pro další bádání. Pokud se ale teď vrátíme k jeho tvorbě, která je známá z dobových periodik, musíme zmínit tři jeho práce, které byly vystaveny na výstavě Uměleckoprůmyslové školy v roce 1902 (publikovány ve Volných směrech 1902).¹⁴⁵ Dvě z nich, dveřní štítek a dekorativní mísa, se zachovaly v Západočeském muzeu v Plzni. Tyto dva předměty nám mohou sloužit jako příklady Kulhánkových uměleckých přístupů. [56,57] Dveřní štítek je tvarován v duchu kloučkovy naturalistické secese, naproti tomu dekorativní mísa vykazuje inspirace v lidovém umění podobně jako u Nováka a Vokurky. Bohužel všechny vyobrazené předměty spadají do první poloviny prvního desetiletí dvacátého století, takže si opět nemůžeme udělat představu o tom, kam jeho tvorba dále směřovala.

Návrhy předmětů užitého umění **Alfonze Muchy** jsou, stejně jako celá jeho tvorba, osobité a specifické, i když zřejmě nejvíce z celé jeho tvorby odrážejí francouzské pojetí secese. Svého provedení ve fyzickém materiálu se ale dočkaly většinou jen šperky, protože byly převážně určené pro určitou osobu – francouzskou herečku Sarah Bernhardtovou. Dokazují, že Mucha dovedl být originální i v takovémto médiu. Nejznámější je náramek – had spojený řetízky s prstenem a zdobený emailem a drahými kameny. [58] Nebyl ale jediným, Mucha pro Sarah navrhl ještě další šperky. Jedním z nich je přívěsek zobrazující přímo hereččinu tvář obklopenou květy a jejími zvlněnými vlasy. Tento typ šperku, tedy ženskou tvář obklopenou svými dlouhými vlasy, použil pak ještě na několika špercích. [59,60] V jednom případě ještě připojil ověsek v podobě emailem zdobené destičky, na které je zpodobena celá ženská figura. Muchovy návrhy realizoval významný pařížský zlatník Georges Foquet, vždy v plné nádheře s emaily, drahými kameny a kovy či jinými vzácnými materiály.¹⁴⁶ Motiv ženské tváře zdobené zákruty kadeří vlasů najdeme také v návrzích šperků v Muchově v souboru litografií Documents Décoratifs. Zde dokonce vymyslel náramek s tváří ženy, jejíž vlnivé vlasy tvoří celé tělo náramku. Najdeme zde ale také šperky tvořené naturalisticky pojatými květy, zvířaty nebo jen tvořené vlnivou secesní linií. V návrzích šperků se v jednom případě odráží také negativně laděná stránka Muchova díla, která se jinak odehrává zvláště v jeho pastelech. Jedná se o brož, kterou tvoří tři bestie s otevřenými tlamami a hadími těly, u nichž zvláště zaujmou jejich šílené pohledy. [61] Mucha zřejmě jako jediný z umělců, jimiž se tato práce zabývá, vkládal do motivů svých šperků záměrně symbolickou rovinu, ať již pozitivní či negativní.

¹⁴⁵ Volné směry 1902, 233–235.

¹⁴⁶ Pro něj pak Mucha navrhl interiér jeho obchodu.

V Muchových špercích se často také projevuje inspirace orientálním uměním. Patrné je to například v používání početných ověšků a korálků. Nejvíce je to znatelné na některých návrzích ve zmíněném albu, dále také například na náhrdelníku určeném pro jeho ženu jako svatební dar a vlastně i na hadím náramku pro Sarah (spojení náramku a prstenu). [62] Vliv orientálních šperků pak v najdeme také na špercích objevujících se na Muchových plakátech. Z nich zřejmě nejvýraznější je čelenka s krystaly na plakátu věnovaném tématu zvěrokruhu. Její obdoba pak zdobí hlavu Muchovy alegorické ženské busty nazvané Příroda odlévané z bronzu. [63]

Mimo šperky Mucha také navrhoval jiné předměty užitého umění v kovu. Všechny však existují pouze jako mistrné kresby ve zmíněném albu Documents Décoratifs. Jednalo se především o bohatou škálu stolního náčiní a ozdob, ale také se zde objevily návrhy osvětlovacích těles a kování na nábytek. Svým výtvarným pojetím jsou tyto návrhy plně poplatné Muchově stylu, stejně jako šperky – tedy plně někdy až divoce se vinoucí secesní linie, často až naturalisticky ztvárněných květin a někdy částí zvířat. I přes nepřeborné množství tvarů ale vše vyznívá jako celek, u kterého je patrná ruka jednoho návrháře.

Druhým umělcem svázaným s Francií je **Josef Kratina**. Na rozdíl od Muchy je ale téměř neznámý. Jak už jsme si zmínili v předchozí kapitole, byl Kratina především sochařem a tento svůj um vkládal i do předmětů užitého umění v kovu. Jeho díla, která jsou dostupná, dokazují, že ve Francii v době přelomu století tvořil plně v duchu francouzské naturalistické secese, včetně pojetí ženských postav – často roztačených ve splývavých dlouhých šatech. Tento motiv byl velmi oblíbený díky Loie Fullerové, francouzské tanečnici stavějící svá vystoupení na pohybu těla a splývavé drapérie. V hradeckém muzeu se dochovalo několik v kovu odlitých děl dle jeho návrhů. Všechny propojuje již zmíněný motiv. První je dekorativní váza, jejíž tělo tvoří dvě proti sobě stojící ženy v splývavých šatech, které proti sobě navzájem zvedají ruce. V nich drží látku svých šatů a vytváří tak závěs, který tvoří podstatnou část hmoty vázy. Zajímavostí pak je, že záhyby látky jsou vytvarovány i z vnitřní strany vázy, takže je zde posílen sochařský motiv a vlastní váza jako těleso se v tomto pojetí ztrácí. [64] Další váza (již menších rozměrů) již plně přiznává svůj účel. Figurální reliéf ji zdobí jen ve spodní části a tvoří jej tančící ženy obepnuté velmi lehkou splývavou látkou, která se jeví spíše jako náznak vodních vln. [65] Mimo tyto dvě vázy se zachoval kalamář opět v podobě ženy, jejíž splývavý šat tvoří tělo kalamáře. Žena se naklání nad želvou, která má ukrývat inkoustovou nádobku. [66] Poslední dvě díla také zpodobují ženy ve splývavých šatech. První z nich sloužila jako stolní dekorace a druhá jako zvoneček. [67]

Ve Francii se sláva tohoto českého sochaře nestala zřejmě nijak závratnou, jisté ale je, že se dostal ve známost do té míry, že byla jeho díla publikována v dobových francouzských periodících.¹⁴⁷ Jeho stopa pak mizí zcela, když odchází do Ameriky. Tam s největší pravděpodobností pokračoval v sochařských děl a jimi inspirovaných předmětů užitého umění. V současné době se nepodařilo najít zahraniční literaturu, která by o tomto umělci pojednávala. Další zobrazené práce (lampa¹⁴⁸, dvě busty¹⁴⁹ a dva zvonečky ve tvaru tančící ženy – jeden totožný je ve sbírkách hradeckého muzea)¹⁵⁰ [68–71] pocházejí z internetových zdrojů (obchodního charakteru). U nich není často jasné, jestli pocházejí z doby pobytu ve Francii nebo až z New Yorku, popřípadě, jestli skutečně všechny jsou Kratinovými díly. Každá z těchto prací je ale jasně spojena s charakterem francouzské secese, a z toho důvodu je možno se domnívat, že se Kratina již dalším směrem ve své tvorbě nevydal.

Marie Křivánková vstoupila svým dílem do českého užitého umění poměrně pozdě, až ke konci prvního desetiletí dvacátého století. Navrhovala převážně šperky, z nichž se některé dochovaly. Navrhovala ale také další druhy užitého umění, jak dokládají vyobrazení cukřenky a podnosu v periodiku *Dílo* z roku 1914.¹⁵¹ O těchto předmětech jakož i o jiných podobného druhu však není známo, že by se zachovaly. Dochovaná díla jsou pak uložena v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, Severočeském muzeu v Liberci a Moravské galerii v Brně. Zajímavé je, že Marie Křivánková se vyhranila pouze jako návrhářka šperků, tedy své šperky nerealizovala. Snaha po zvládnutí řemesla u ní sice byla patrná, jak dokládá její jednorozční docházka na pražskou odbornou školu zlatnickou v Praze, ale zřejmě se jí zdálo manuálně, časově nebo finančně příliš náročné své návrhy sama realizovat. Škola jí však posloužila jiným způsobem, našla zde totiž schopné zlatníky, kteří její návrhy velmi kvalitně provedli. Křivánková se některými svými díly účastnila soutěže Uměleckoprůmyslové školy a získala ocenění za soubor tří hřebenů (1908) a za náhrdelník (1910).

Její tvorba již spadá výhradně do geometrické secese, tedy do vlivu vídeňského prostředí. Přímý kontakt s Vídní je však sporný, protože k této problematice chybí jakékoli prameny. Podle Dany Stehlíkové¹⁵² Křivánková pobývala nějaký čas ve Vídni, kde se inspirovala díly Wiener Werkstätte. Ovšem její přímé napojení na Wiener Werkstätte

¹⁴⁷ Časopisy *L'art decorative* a *Le bijou moderne*.

¹⁴⁸ <https://cz.pinterest.com/explore/secese/>, vyhledáno 10. 6. 2018

¹⁴⁹ https://www.liveauctioneers.com/item/27462288_joseph-kratina-signed-bronze-bust-girl-paris-1911, vyhledáno 10. 6. 2018

http://www.askart.com/artist/Joseph_M_Kratina/10030637/Joseph_M_Kratina.aspx, vyhledáno 10. 6. 2018

¹⁵⁰ <https://americanbell.org/aba-forum/topic/split-split-they-gotta-be-kidding-part-iii/>, vyhledáno 10. 6. 2018

¹⁵¹ *Dílo* 1914, 186, 187.

¹⁵² STEHLÍKOVÁ 2003, 259–261.

zpochybňuje Věra Vokáčová.¹⁵³ Předpokládá, že se Křivánková spíše inspirovala geometrickým dekorem pozdně secesních domů v Praze, než vídeňskými vzory. Tento její názor zřejmě vycházel ze skutečnosti, že k vnímání architektury měla blízko díky svému manželovi architektu Antonínu Křivánkovi, pro jehož projekty navrhovala štukové dekorace.

Její pobyt ve Vídni není možné vyloučit vzhledem k ve velké míře na geometrickou secesi orientované tvorbě. Bylo by nepravděpodobné, že by její tvorba nenesla ve své rané fázi alespoň trochu z naturalistické secese typické zejména pro francouzské prostředí, k němuž se pražská umělecká scéna tak hlásila, včetně hlavních představitelů užitého umění z kovu. Na druhou stranu ale není nutné na jejím pobytu ve Vídni trvat, protože v letech, kdy začala Křivánková svá díla prezentovat, se již mohla běžně setkat s vyobrazením tvorby Wiener Werkstätte v dobových periodících, a to nejen českých, ale také vídeňských či německých. Prvky, které se v její tvorbě vyskytují, také naznačují, že se mohla inspirovat dobovým německým šperkařstvím (Patriz Huber, Adolf von Mayrhofer, Christian Ferdinand Morawe, Theodor Müller, Max Storbl). Její rozhodnutí prezentovat se šperky již ryze v duchu geometrické secese mohla ovlivnit skutečnost, že mnoho z osobností dominujících v oblasti šperku a užitého umění z kovu, zejména Novák a Němec, již nic v tomto výtvarném pojetí nerealizovalo. Křivánková tak mohla využít prostor pro prosazení své tvorby.

Její první díla jsou vyobrazena v Klenotnických listech z roku 1908.¹⁵⁴ Jde o hřebeny do vlasů a již na nich je vidět jasně příklon ke geometrické secesi. Ovšem ještě to není zcela její osobitý styl, ke kterému se brzy dostala. Ale ještě v roce 1909 jsou publikovány v stejném periodiku hřebeny do vlasů a náhrdelníky, na kterých je vidět, že ještě svůj styl hledala. Používala zde neoklasicistních prvků jako festony, stylizované rozety a listy a kameje.

Svůj osobitý výraz již plně projevila ve špercích a předmětech užitého umění vyobrazeném v periodiku Dílo v letech 1913 a 1914. [72–75] Charakteristickým znakem se pro ni stal prvek spirály, různě velké s různou hustotou závitů, často na vrcholu zakončenou malým do půlkoule zbroušeným kouskem drahého kamene nebo perličkou. Inspirací pro tento nápadný motiv pro ni mohlo být byzantské umění¹⁵⁵ a také tvorba zmíněných německých šperkařů, kteří spirály také používali. Dalším výrazným prvkem, který ve svých návrzích aplikovala, bylo užití drahého kamene broušeného buď do faset nebo do tvaru mugle. Brus do faset používala u velkých kamenů umístěných soliterně ve středu šperku. Muglový brus na návrzích užívala častěji a pokládala záměrně vedle sebe více kamenů, které byly řazeny do

¹⁵³ Věra VOKÁČOVÁ: Marie Křivánková, první česká návrhářka šperků. In: Starožitnosti a umění, 1993, č. 4, 3.

¹⁵⁴ Klenotnické listy II, 1908, 117.

¹⁵⁵ STEHLÍKOVÁ 2003, 260.

řad nebo často tvaru trojúhelníku. Tento motiv, konkrétně pás oválných muglí, použila také na stříbrné cukřence a podnosu,¹⁵⁶ jediných známých Křivánkovou navržených předmětů užitého umění. Tento pás je pak jediným zdobným prvkem, jinak celá jejich plocha je nezdobená a hladká, takže zde vynikla barva stříbra. Nepoužila zde tedy žádné florální, zoomorfní či antropomorfní motivy, kterým se vyhýbala, alespoň co se dochovaných děl týče, také ve svých špercích. V jejím díle se neobjevují ani lístečky srdčitého tvaru charakteristické pro vídeňskou Wiener Werkstätte. Jedinou výjimkou, kdy čerpala motivy ze živé přírody a kterou je možno vidět v periodiku *Dílo*,¹⁵⁷ [76] je motiv zoomorfní, konkrétně motiv brouka. Zde se pravděpodobně inspirovala dílem umělce Geoga Kleemanna činným v německém Pforzheimu, který tohoto motivu užíval. Vůbec stylizace celého šperku této inspiraci napovídá, tedy nejen zoomorfním motivem, ale také způsobem tvarování dalších součástí šperku. Posledním motivem, který se na jejích špercích objevuje, jsou ověsky tvořené většinou z řetízků spojených s kamenem, perlou nebo perletí ve tvaru kapky. Z drahých kamenů ráda používala český granát a zmíněná perleť a perly se staly také jejím oblíbeným materiálem. A právě vlastnosti materiálu byly vedle použitých tvarových motivů dominantním prvkem jejího uměleckého výrazu, stejně jako u Karče (u něho hlavně pak hlavně v meziválečném období). Ze všech prací Marie Křivánkové je vidět, že měla vysoký smysl pro vyznění materiálu, hlavně zlata, stříbra, drahých kamenů, přírodních perel a perleti.

O dalším stylovém vývoji její tvorby není nic známo. Víme pouze, že vedla svůj obchod. Je tedy otázkou jestli také navrhovala. V periodických z meziválečného období není o jejích pracích ani zmínka, ani se žádné šperky, které by značily další vývoj, nezachovaly. Jisté ale je, že již svojí tvorbou nepřispívala natolik, aby významně přispěla k českému užitému umění v meziválečné době. S největší pravděpodobností se věnovala více obchodní činnosti a rodině.

Jako poslední osobnost je třeba na tomto místě představit tvorbu **Jana Kotěry** z důvodu uzavření stylového rozpětí, ve které v českých zemích vznikalo užité umění v kovu. Tento architekt byl jednak významnou osobností architektury směřující k moderně, jednak působil na Uměleckoprůmyslové škole jako vedoucí ateliéru pro dekorativní architekturu. Z tohoto důvodu měl také blízko k užitému umění. Předměty jím navržené byly často součástí jeho architektury a tvořily s ní jeden celek. Jednalo se o osvětlovací tělesa, mříže, kovové aplikace nábytku, stojánky, křbové zástěny aj. [77–80] Kromě toho dokonce navrhl několik

¹⁵⁶ *Dílo* 1914, 186–187.

¹⁵⁷ *Dílo* 1913, 35.

šperků (tyto návrhy však pocházejí až z období poválečného). [81] Ze stylového hlediska převážná většina předmětů z kovu již na přelomu století vedla ke stylizaci převážně florálních motivů a k čím dál silnějšímu používání geometrických forem. K francouzské naturalistické secesi se přiklonil jen v několika případech, příkladem může být návrh mříže pro hrobku na židovském hřbitově.¹⁵⁸ [82]

¹⁵⁸ KOTĚRA 1902

5. ÚČAST UMĚLCŮ NA VÝSTAVÁCH A SOUTĚŽÍCH JAKO VÝRAZ PREZENTACE SVÉ TVORBY SAMOSTATNĚ NEBO V RÁMCI PREZENTACE ŠKOL

Výstavy a soutěže byly významným prostředkem, který umožňoval jak umělcům samotným tak školním institucím, prezentovat svoji tvorbu, a to jak v rámci českých zemí, potažmo rakousko-uherské monarchie, tak v zahraničí. V českých zemích v tomto směru bylo nejdůležitější institucí Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, které pořádalo výstavy a také každoroční soutěž. Zde se umělci prezentovali jako jednotlivé osobnosti, tedy ne v rámci školy, na které působili. Pro prezentaci škol pak sloužily samostatné výstavy pořádané také touto institucí. Výstavy se konaly také i v jiných místech v českých zemích, a to zejména v regionálních průmyslových muzeích. Tyto výstavy byly ale spíše už spojeny se školními institucemi, zejména s odbornými školami, protože se zde vystavovaly především žákovské práce. Těmi školy pak také obesílaly výstavu uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni, jakožto centra monarchie. Oba typy výstav, tedy jak pro umělce a řemeslníky samé, tak pro školy, ovšem měly spíše charakter obchodní, neboť se jednalo často o prodejní výstavy, a proto také povaha předmětů, které zde byly vystavovány, nebo v případě soutěže uměleckoprůmyslového muzea oceňovány, nesledovaly přední linie uměleckého vývoje v tom smyslu, že by časově předcházely vkus diváka.

Konkrétních rysů nabývá tato problematika, pokud se podíváme na výstavu a soutěž uměleckoprůmyslového muzea blíže. Každoročně se konající výstavu „*nových, v Čechách provedených umělecko-průmyslových výrobků*“¹⁵⁹ nazvanou jako Vánoční výstava, pořádalo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze od roku 1899, tedy od doby, kdy vůbec s výstavní činností začalo.¹⁶⁰ Bylo možno zde vidět současné práce jak umělců, tak řemeslníků a podniků. Informovaly o nich Zprávy kuratoria, ovšem velmi stručně, příkládaly pouze seznam autorů bez popisu či fotografií děl. Jména vystavujících jsou známa ze seznamů, které uváděla stejná publikace. V letech 1899 až 1906, kdy probíhala „zlatá éra“ vánočních výstav, se jich zúčastňovali z osobností, kterými se tato práce zabývá, po vícekrát Josef Ladislav Němec, Franta Anýž a Vladimír Šourek. Celda Klouček, Prokop Nováček a Josef Kratina se účastnili pouze jedenkrát (Klouček a Nováček v roce 1900 a Kratina v roce 1906).

¹⁵⁹ Zpráva kuratoria za správní rok 1899, Praha 1900, 8–9.

¹⁶⁰ Byla konečně k dispozici nová budova muzea.

Tato výstava byla muzeem přímo určena pro podporu domácího uměleckého průmyslu,¹⁶¹ tedy neměla zřejmě již od začátku větší ambice ve smyslu představení progresivních proudů odrážejících se v užitém umění. Šlo také o prodejní výstavu, takže předměty zde vystavované si bylo možno koupit. Tato skutečnost s největší pravděpodobností ovlivňovala vystavující, kteří z finančních důvodů volili předměty odpovídající obecnému vkusu. Neochota podporovat kvůli obchodní stránce progresivní umělecké směry se odrážela i v dobové kritice: „*Sluší vděčně vzpomenouti neutuchající snahy uměl. prům. musea o zvelebení uměleckého průmyslu u nás, kteréžto snahy však, soudě dle této výstavy nebyly by dosud nijak korunovány žádoucím výsledkem... Co zejména po prohlédnutí výstavy je nápadno, jest naprostý nedostatek vlastní iniciativy, nečekající popudů z ciziny; jest cítiti jak stojíme stranou velkého světového ruchu, rvoucí se a osvěžující konkurence ve směru kvalitativním: jest pozorovati lenost vůči námaze vlastního, samostatného vynalézání. Připadá mi to jako kaluž stojaté vody, v níž jen občas zakrokotá nějaký žabák – a zas dost.*“¹⁶² „*Odvykli jsme ovšem měřítku jen poněkud snesitelnému, jež by tyto vánoční trhy předpokládaly; letošní ‚výstava‘, uskutečnitelná bez obtíží v krámě posledního venkovského městečka, jest však naprosto nesnesitelná. Naprosto nebylo lze pozorovat, že existovala nebo dokonce fungovala ohlášená mnohočetná porota, poněvadž okolnost, jakým způsobem provedena byla instalace a výběr předmětů, jest přímo vyzývavostí vůči umělecké veřejnosti. Při trapném domu, jakým výstava působila, vynořuje se otázka, kde zůstaly poslední zbytky umělecké zodpovědnosti výstavní poroty, kde seriosnost její práce, či zdali možno nenamítati proti naprosté její nezodpovědnosti.*“¹⁶³ My bohužel nemůžeme předměty sami zhodnotit, protože není známa jejich podoba, ale vzhledem k tomu, jak negativně se stavěla tato dobová kritika k výstavě, je možné se domnívat, že výstava byla opravdu převážně zaměřena na obchod na úkor uměleckého vývoje.

Uměleckoprůmyslové muzeum od roku 1896 za stejným účelem, tedy podpořit domácí umělecký průmysl, zavedlo také soutěže. Zúčastnit se mohli studenti pražské Uměleckoprůmyslové školy a žáci českých odborných škol a živnostníci „*oborů umělecko-průmyslových*“ nebo jejich pomocníci. Zpravidla se vypisovaly soutěže na tři předměty, většinou charakteru drobných doplňků domácnosti nebo upomínkových předmětů, jejichž cena nesměla překročit určitý limit. Peněžně ohodnocená byla první tři místa. Všechny práce, tedy i ty, které nevyhrály, byly po dobu jednoho měsíce vystaveny v Rudolfinu. Pro každý

¹⁶¹ Termín použit v souvislosti s dobovým významem.

¹⁶² HOFBAUER 1900, 101–105.

¹⁶³ ROSIPAL1913, 28.

předmět zvlášť se ustavovala porota z poloviny jmenovaná kuratoriem, z poloviny Obchodní a živnostenskou komorou. V porotě soutěže byli zastoupeni členové Obchodní a živnostenské komory. Složení poroty se nejčastěji řídilo materiálem, ze kterého měl být předmět vytvořen, aby o nich rozhodovali ti, kteří se na daný materiál specializovali. Pro kov to byli hlavně profesori působící na Uměleckoprůmyslové škole Antonín Helmésen, Celda Klouček a Emanuel Novák, při pracích ze železa pak také Ladislav Haněl, ředitel Odborné školy pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové. Dále byl častým členem poroty Václav Němec, otec Josefa Ladislava Němce a majitel prosperující kovozpracovatelské firmy, a Adolf Steiner vlastníci závod na zpracování granátového zboží. Mimo ně také v porotě zasedali řemeslníci zabývající se daným oborem. V případě předmětů z kovu to byli například klenotník Karel Rummel (dvorní klenotník, za uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni), zámečnick Jindřich Duffé, stříbrník Jindřich Grünfeld. Členem byl také Vladimír Šourek, absolvent Uměleckoprůmyslové školy, předseda grémia zlatníků. Od roku 1904 byl také pravidelně členem Josef Ladislav Němec až do roku 1919.

Každý rok byla mezi soutěžními předměty alespoň jedna práce z kovu, buď šperk či ozdobný předmět tepaný nebo z kovaného železa. Na prvních třech místech¹⁶⁴ se často objevovaly práce hlavně Josefa Václava Němce, Františka Anýže, Vladimíra Šourka, Antonína Karče a později také Marie Křivánkové. Dále ceny získali v jednom případě také Alois Vokurka, Karel Ebner a Prokop Nováček. Bohužel Zprávy kuratoria, které jsou významným pramenem pro informace o podrobnostech soutěže, neobsahují fotografie ani popis těchto předmětů, takže jejich podobu většinou neznáme. Výjimku tvoří několik případů, kdy byly předměty otisknuty v periodících.¹⁶⁵ Po válce se původní podoba soutěže držela jen krátce, poměrně rychle ale změnila podobu a zřejmě, podle Zpráv kuratoria, ani nebyla vypisována každý rok. V meziválečném období se mezi soutěžními předměty ani již nevyskytovaly ty, které měly být vyrobené z kovu, navíc se postupně soutěž omezila jen na soutěž pro studenty vypisovanou pro jejich podporu.

Díky této soutěži získali její účastníci, tedy pokud se umístili na prvních třech místech, finanční odměnu, ale hlavně také jistou obchodní prestiž a reklamu, protože jejich výrobky byly po dobu jednoho měsíce vystaveny v Rudolfinu a mohli se na ně přijít podívat potencionální zákazníci, kteří by si mohli u daných umělců objednat další díla. Záměrně zde mluvíme o obchodním úspěchu, protože ani soutěž Uměleckoprůmyslového muzea zřejmě

¹⁶⁴ Ve Zprávách kuratoria ve sledovaném období byla zpravidla uveřejňována jen první tři místa.

¹⁶⁵ Byly otištěny v periodících Dílo (1905, str. 23, rukojeť k deštníku, (Joža) Novák, zde není jistota, že jde o totožnou rukojeť, ale je to velmi pravděpodobné) a ve Volných směrech (1901, str. 45, spony k pásu, Anýž, Nováček, Němec).

nebyla ochotna ocenit progresivní díla, jak dokládají dobové komentáře. Soutěž byla opakovaně kritizována kvůli složení porot a způsobu jejich rozhodování, který „svědčil spíše o konzervativním názoru, opatrnickém a vyhybavém postoji, když v několika případech nebyla udělena první cena“¹⁶⁶. Skutečně výmluvné jsou zvláště kritiky pocházející již z periodika Styl, založeného Kotěrou, a tedy orientovaného na nové umělecké směry: „Podivné výsledky, jež se objevily v konkurencích umělecko-průmyslového musea, jsou zaviněny složením porot... Mezi zadanými předměty byly i pozoruhodně řešené; porota však vybrala věci triviální, bez porozumění pro účel, konstrukci a pro půvab materiálu. Poroty byly složeny z umělců a odborných živnostníků. Umělci mají – předpokládáte – první slovo. Omyl. Ceny udělili živnostníci proti opravdovému protokolovanému protestu umělce (prof. Kloučka). [...] Má-li kuratorium musejní dosti dobré vůle, postará se o to, aby v porotě rozhodovali vážní umělci. Jinak nezbude, než vypsané soutěže ignorovati.“¹⁶⁷ „... Až pochopí musejní kuratorium své závazky k současné tvorbě, pak teprve bude možno o soutěžích diskutovati věcně a pozitivně.“¹⁶⁸ „Vypsáním této konkurence ... dokazuje umělecko-průmyslové museum, jak neochvějně jest odhodláno valiti znova a znova Sisyfův balvan svých soutěží, končících zpravidla uměleckým neúspěchem ... velmi nevhodná jest zase konstelace poroty, v ohromné své většině mrtvě konservativní ... stačilo by emancipovati se od tradicionelního povolávání laických officiosů a vlíti do poroty trochu mladé krve pokrokového citění. Nenechme býti zlověstnými augury, ale nejsme zajisté daleko od pravdy, očekáváme-li i při této soutěži ... abstinenci moderních odborníků a tím i umělecké fiasko.“¹⁶⁹ Vlastní kuratorium pak bylo kritizováno také za to, že omezuje ve svých pravidlech šíři těch, kdo se mohli soutěže zúčastnit. Autor článku ve Volných Směrech z roku 1900 žádá, aby Umělecko-průmyslové muzeum „vypustilo podmínku, která brání umělcům (již neabsolvovali um. prům. školu) soutěží těchto se zúčastnit.“, protože dle autora „soutěž dopadla celkem slabě.“¹⁷⁰

Vedle každoroční vánoční výstavy a soutěže se v muzeu konaly i jiné výstavy. V této práci je nutno zmínit jednu z nich, a to v roce 1902 se konající výstavu Umělecko-průmyslové školy v Praze (ke které se připojila menší výstava prací z pražské odborné zlatnické školy pokračovací v Praze a putovní výstava c. k. odborných škol). Je s podivem, že to za sledované období byla ojedinělá výstava vzhledem k tomu, že si v podstatě obě instituce byly blízké jak

¹⁶⁶ KŘÍŽOVÁ/OMAR/PAULY 2004, 19.

¹⁶⁷ B. 1909, 251.

¹⁶⁸ NOVOTNÝ 1911, 188.

¹⁶⁹ NOVOTNÝ 1913, 176.

¹⁷⁰ Volné směry 1900, 86.

zaměřením, tak i fyzicky. Zprávy kuratoria se o této výstavě příliš nerozepisují, uvádějí pouze, že pro pražskou uměleckoprůmyslovou školu byly propůjčeny sály dva a pro odborné školy sál jeden. Výstava se konala v květnu a červnu, trvala tři měsíce a návštěvníci ji mohli navštívit bezplatně. Výstava zřejmě neměla v dobové kritice velkou odezvu. Ojedinělá kritika pochází od Petra Jana, který tuto skutečnost uvádí již hned v roce 1902 v periodiku *Volné směry*: „*Denní listy o celém tom zajímavém problému přinesly tak kusé referáty, jaké obyčejně o všech důležitějších událostech, naší kultury se týkajících, bývají přinášeny.*“¹⁷¹ Účast byla sice hojná, ale prodejní úspěch dle jeho slov byl mizivý, na rozdíl od obdobných výstav ve Vídni nebo Německu. Výtvarné hodnoty prací Uměleckoprůmyslové školy ale autor pochvaluje a vyzdvihuje spolu s pracemi odborné školy oproti pracím z ostatních odborných škol v mocnářství. *Volné směry* zřejmě jako jediné otiskly práce z Uměleckoprůmyslové školy, „*aby celá ta výstavní událost aspoň poněkud byla tiskem dokumentována*“¹⁷² a dává nám tedy dnes možnost vidět některá z děl, kterou se na výstavě škola prezentovala. Zastoupen zde byl také ateliér Emanuela Nováka. Z formy popisku i z rozdílností ve výtvarném pojetí se ale zdá, že práce patřily Novákovým žákům včetně návrhu. Pokud by tomu tak bylo, šlo by o výjimečné zobrazení žáků školy, jejichž díla jinak příliš publikovaná nebyla. Jde o Antonína Karče, Aloise Vokurku a Františka Kulhánka, jejichž tvorbě byla již věnována v této práci pozornost. Mimo tohoto ateliéru zde byly předměty užitého umění pocházející z ateliéru Kotěrova (z kovu jsou vyobrazeny lampa, svícen a sirník). Je to tak vlastně možná jediný případ, kdy se na půdě muzea vystavovaly předměty z jeho návrhu.

Prezentace prací na odborných školách v Praze, v Turnově a v Hradci Králové probíhala více jako celistvá jednotka reprezentující školu jak v domácích, tak v zahraničních výstavách. Ve výročních zprávách je uvedeno, že školy povětšinou obesílaly výstavy žakovskými pracemi. Není zde však uvedeno, do jaké míry to byly individuální žakovské práce a do jaké míry to byly „pouze“ realizace podle návrhu pedagoga či předloh. Odborná škola v Turnově obesílala žakovskými pracemi především tuzemské výstavy (př. Liberec, Hradec Králové, Plzeň, Praha, Vídeň), ale také zahraniční, i když samozřejmě v menší četnosti (světová výstava v St. Louis 1904 a výstava v Londýně v roce 1906). Podobně tomu bylo na hradecké škole, která obesílala hlavně Severočeské muzeum v Liberci a rakouské muzeum ve Vídni. Ze zahraničních výstav se zúčastnila světových výstav v Paříži (1900) a v St. Louis (1904). Specifické postavení pražské odborné školy zlatnické se odrazilo i ve

¹⁷¹ JAN 1902, 224.

¹⁷² JAN 1902, 225.

výběru tuzemských výstav. Vystavovala zejména v Praze (hlavně výstava Uměleckoprůmyslového muzea 1902 a Jubilejní výstava Obchodní a živnostenské komory 1908) a pak také ve Vídni (tak jako všechny ostatní). Ze zahraničních výstav obeslala rakouskou výstavu v Londýně (1906) a výstavu v Buenos Aires (1910). Bohužel díla z výstav nejsou ve výročních zprávách nijak obrazově doložena, stejně tak jako díla konkrétních pedagogů a žáků, které jsou v tomto pramenu zmíněny (jedná se o výčet prací pedagogů a dále výčet určitých žáků a jejich děl, kteří za svou práci dostali vyznamenání.). Zdá se tedy, že umělci-pedagogové jako Antonín Karč, Rudolf Němec a další, prezentovali svá díla spíše nepřímou (často prostřednictvím realizace pomocí žáků) v rámci prezentace školy jako celku.

Svoji vlastní soutěž mělo i periodikum *Volné směry*. Tato soutěž ale nebyla samozřejmě zaměřena pouze na dekorativní umění. Spíše je ji možno vnímat z určitého pohledu jako jisté vyrovnání se skutečností, že se soutěže Uměleckoprůmyslového muzea nemohli zúčastnit jiní umělci než ti, kteří byli spojeni s Uměleckoprůmyslovou školou, nebo řemeslníci. Z tohoto pohledu pak možná ani nepřekvapí, že se v oceněních v rámci této soutěže ve sledovaném období neobjevují jména osobností, kterými se tato práce zabývá. Je pouze známo, že se soutěže zúčastnil Josef Ladislav Němec se svojí dekorativní miskou s motivem dítěte s lasturou, která však byla pouze odměněna.¹⁷³ Toto periodikum bylo ale důležitým v jiném směru. Stejně jako obdobná periodika po celé Evropě totiž sloužilo jako platforma mimo jiné i pro užité umění. V případě českého užitého umění využívajícího kov se ve *Volných směrech* nachází zejména fotografie, které se týkají především děl spojených se světovými výstavami a občas také s oceněnými pracemi soutěže Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. V roce 1903 pak vzniklo další periodikum s názvem *Dílo* založené Jednotou umělců výtvarných, které se na dekorativní umění zaměřovalo a které tak do velké míry z jistého pohledu převzalo tuto úlohu od *Volných směrů*. V něm pak byly publikovány ve větším množství fotografie i těch děl, která přímo nesouvisela s výstavou či soutěží. Zajímavé ale je, že ani v jednom z periodik není větší pozornost věnována daným osobnostem zabývajícím se užitým uměním z kovu v podobě textu. Pokud jsou zmíněny, jedná se o souvislost se světovou výstavou, výsledky soutěží nebo o drobné zprávy či statě či zmínky v textu. Nejvíce se zmiňován Josef Ladislav Němec. Věnuje se mu jedna krátká půlstránková stať o jeho životě (*Dílo* 1906),¹⁷⁴ dále pochvalná zpráva publikovaná ve *Volných směrech* 1900 (ve které je chválen za to, že se zasadil o „*zvelebení a osvěžení zlatnictví a stříbrnictví*

¹⁷³ Zobrazena ve *Volných směrech* 1900 na str. 22.

¹⁷⁴ *Dílo* 1906, 98.

u nás“ a že používal smaltu a to i „smaltu průzračného“¹⁷⁵ a nakonec již zmíněná kritika Arnošta Hofbauera. Zdá se tedy, že i když statut užitého umění vzrostl, stále nebylo zvykem (co se tedy českých zemí týče) se těmto osobnostem věnovat ve větším měřítku. Společensko-kulturní časopisy jako Světozor a Zlatá Praha se o nich nezmiňují v daném období skoro vůbec.

Jiný charakter než domácí výstavy, které byly zaměřené ve své podstatě na ekonomickou stránku, měly světové výstavy. Zde šlo především o prezentaci umění dané země. Jednalo se o světové výstavy konané v Paříži v roce 1900 a v Saint Louis v 1904. Kromě těchto výstav se sice konala v roce 1902 ještě první velká výstava dekorativního umění v italském Turíně, té se však v této práci uvedení čeští umělci nezúčastnili (i když umění z českých zemí zde zastoupeno bylo) a ani není nijak rozsáhle reflektovaná v periodících zaměřených na umělecké dění. Tato skutečnost je zajímavá vzhledem k velikosti Turínské výstavy. Stejně tak na tom byla výstava, která se konala v Londýně (1906).¹⁷⁶

Světové výstavy jako takové byly vnímány jako prestižní ukázka technické a kulturní vyspělosti hostitelské země, která byla reprezentována dominantní expozicí.¹⁷⁷ Ostatní státy světa měly prostor k ukázce svého bohatství v menších výstavních prostorech. Tyto výstavy přitahovaly všechny druhy obecnosti, a to jak odbornou tak širokou veřejnost. Odborníci sem byli zváni jako členové komisí, nebo vysíláni jako zpravodajové, což bylo častější. Hlavním úkolem výstav bylo předvádění rozvoje průmyslu, byly zde předváděny se slávou nové objevy, například telefon, šicí stroj nebo lanovka. Vedle této technické části výstavy nabízely také vybraná díla z umělecké tvorby jednotlivých zúčastněných zemí a odrážely tak aktuální výtvarné cítění v mnoha zemích, které bylo možno vidět na jednom místě.

Výstava v Paříži byla z výtvarné stránky, zejména z hlediska architektury, shledána za více historizující než se hlásící k tehdy novému modernímu výtvarnému pojetí. I ve vnitřních prostorech a jejich vybavení se dvojnásob výtvarného pojetí projevovala. Tato podvojnásob nebyla ale náhodná, motto pro tuto výstavu znělo: „Úspěchy evropské civilizace v 19. století“. Pozornost výstavy se tak proto obracela i do minulosti, a to včetně uměleckého vyjádření. Tato podvojnásob platila rovněž pro dva interiéry, jimiž se prezentovalo české umění v rámci expozice rakousko-uherské monarchie. První z nich, tzv. Český interiér (koncipovaný jako místnost s předsíní, knihovnou, arkýřem a kaplí), připravila pražská Obchodní a živnostenská

¹⁷⁵ Volné směry 1900, 24.

¹⁷⁶ Výstava rakouského dobového průmyslu v Londýně roku 1906 byla velkou událostí, kde se prezentovaly jak školy uměleckoprůmyslové, tak odborné. Z našich odborných škol se jí konkrétně zúčastnila turnovská i pražská odborná škola, bohužel ve výročních zprávách se o této účasti nijak více nepojednává.

¹⁷⁷ Lada HUBATOVÁ VACKOVÁ / Tomáš ZAPLETAL: Kontexty spisu Věda, průmysl a umění. In: HUBATOVÁ VACKOVÁ/ ZAPLETAL 2016, 176

komora a byl ukázkou práce pražských dílen a závodů.¹⁷⁸ Uměleckou koncepci měli na starosti architekti Jan Koula a Josef Fanta. Koulovy návrhy nábytku, skla a majoliky vycházely z tvarů a dekorů české renesance a lidového umění.¹⁷⁹ Oproti němu ve Fantově nábytku již, i přes historizující reminiscence, byly znát rysy nového uměleckého cítění (zejména v ornamentální složce). Z předmětů vytvořených z kovu se na tomto interiéru nezúčastnila žádná z osobností, kterým se tato práce věnuje. Jediné známé jméno je zde Václav Němec, otec Josefa Ladislava Němce, ale pouze jako zhotovitel kovových předmětů (mříž na stěně naproti arkýři a stříbrný podnos v podobě trakaře na ovoce, u něhož z jedné strany stojí moravský Slovák jako prodavač a Hanačka jako kupující, oba v národním kroji, jehož model vytvořil sochař Franta Stránský). Tento prostor v rámci světové výstavy dostal uznání, které dokazuje udělení několika cen (zlaté, stříbrné i bronzové medaile v několika kategoriích)¹⁸⁰, uznání od kritiky a zájem odborných zahraničních periodik.

Dvojí výtvarné vyznění charakterizovalo rovněž druhý interiér vytvořený pražskou Uměleckoprůmyslovou školou,¹⁸¹ který dle dobové zprávy ve Volných směrech již od svého počátku neměl představovat žádnou určitou bytovou místnost, měl být pouze výstavní interiér, který ovšem zase nebyl běžnou školní výstavou.¹⁸² Měl reprezentovat tvorbu pedagogů a žáků této školy jakožto jedné z poměrně mladých institucí na evropské půdě, které na vysoké úrovni zastávaly spojení umění a průmyslu. Přípravou byl pověřen architekt Friedrich Ohmann. Jeho rozvržení však bylo provedeno pouze z větší části. Bylo zde totiž učiněno několik změn (z příkazu vyšlého z Vídně), které prováděl už Jan Kotěra, Ohmannův nástupce v pozici vedoucího pedagoga Odborné školy pro dekorativní architekturu. Ani sám Kotěra pak již nemohl změnit podobu interiéru, ve kterém se uplatňovaly i starší školní práce z devadesátých let, například kamenicky provedený portál Celdy Kloučka nebo dřevěný vyřezávaný oltář Jana Kastnera, které dokonce tvořily dominanty expozice.

Zde se konečně setkáváme také s díly našich umělců, Emanuela Nováka, Josefa Ladislava Němce a Franty Anýže. Jejich práce jsou okomentovány ve stejném textu ve Volných směrech takto: *„Kompozice Em. Nováka, jeho stříbrná jardiniéra, stříbrné táhlé konvice a vásy, jeho desky i drobný šperk, stojí zcela blízko Kloučkovu umění. Jejich volný, lehký a hybný dekor má tytéž prameny, na drobných nádobách jeví v barevné patině koloristické tendence Kloučkovým keramikám příbuzné, přidáváje k tomu tentokráte na*

¹⁷⁸ K. L. K. 1903, 91-97.

¹⁷⁹ ADLEROVÁ 1998

¹⁸⁰ K. L. K. 1903, 91-97.

¹⁸¹ MÁDL 1901, 72-94.

¹⁸² Ibidem 73.

deskách, špercích a drobných miskách vegetabilné motivy staročeských sgrafit, kombinuje s nimi hladké krůpěje našeho granátu a nechává je účinně se odrážeti od modravě nebo zeleně emailované půdy. K jeho drobným pěkně uzavřeným ciselovaným ozdůbkám přidružil se nedávný absolvent školy J. L. Němec se svými sponami, náušnicemi a přezkami jednou naturalistickými, podruhé stylisované ornamentiky, v nichž také kombinuje s plastikou dekoru barvy drahých kovů, emailů a granátu. Fr. Anýž, druhý absolvent, zavěsil svoji v bronzu lehce tepanou lampičku nad klekátko domácího oltářiku.“ Josef Ladislav Němec je zde pak ještě jednou zmíněn, a to v souvislosti se zhotovením (spolu s Prokopem Nováčkem) tepaného chladiče a dvou velkých dekorativních mís. Novákovy práce, jejichž fotografie jsou v periodiku Volné směry k článku přiloženy, opravdu vykazují výrazný Kloučkův vliv, a dokládají tak, že Nováková tvorba byla tak vnímána i ve své době. Účast studentů uměleckoprůmyslové školy Josefa Ladislava Němce a Franty Anýže (který dokonce dokončil studium v téže roce, kdy se konala výstava) dokazuje, že jejich umění bylo oceňováno už v této době.

Pro sledované období je potřeba se pak ještě zmínit o účasti českých zemí na světové výstavě v Saint Louis v Americe v roce 1904. Její motto znělo „Korunovace civilizace“ a Amerika se velmi snažila o to, aby výstava tomuto mottu odpovídala. Byla svojí rozlohou dvakrát větší než světová výstava konaná v Paříži a president výstavy David R. Francis se snažil přimět co největší počet států k účasti, kvůli čemuž vážil i cestu do Evropy. Přesto se však této výstavy zúčastnilo pouze čtyřicet zemí, tedy rovná polovina počtu zemí účastnících se světové výstavy v Paříži v roce 1900. Z hlediska výtvarného pojetí výstavy jak Američané, tak mnohé evropské země své pavilony pojaly v historizujícím tvarosloví. Výjimku tvořil rakouský pavilon, který navrhl Ludwig Bauman a realizoval Joseph Meissner. Stavba byla navržena v secesním tvarosloví jakožto novém uměleckém cítění a byla díky tomu také oceněna Velkou cenou. Uměleckou část pavilonu měl na starosti Jan Kotěra, kterému se zde dostalo výsadního postavení vrchního správce instalace. Umění pocházející z Rakouska-Uherska (z toho čtyřicet jedna děl od českých umělců) mělo v pavilonu k dispozici čtyři místnosti. Díla pocházející z českých zemí sklídila velký úspěch. Akademie výtvarných umění v Praze byla Výstavní porotou pro udělování cen poctěna pěti Velkými cenami, devatenácti zlatými, sedmi stříbrnými a sedmi bronzovými medailemi.

Interiér Uměleckoprůmyslové školy v Praze byl samozřejmě také koncipován Kotěrou, který se zde zúčastnil také v oblasti užitého umění, známá je jeho skleněná souprava

na bowli, z kovu pak zde navrhl lustr.¹⁸³ Tento interiér je, stejně jako ten v Paříži v roce 1900, komentovaný v periodiku *Volné směry* i s obrazovou přílohou. Kotěra tento interiér pojal jako jednotný interiér v moderním duchu (ústřední místnost ve vile, která by se měla nalézat uprostřed domu a mělo sem přicházet horní světlo), i když je zde možno nalézt ozvuky folklorních inspirací. Předměty užitého umění byly umístěny jako „*náplně v lambrii*“, částečně také na podstavcích. Celda Klouček „*a jeho škola*“, vystavovali kovové předměty, jmenovitě dvě patinované a částečně zlacené bronzové náplně. Emanuel Novák se svými žáky Aloisem Vokurkou, Ladislavem Hyršem, Josefem Novákem a Františkem Kulhánkem, kteří jsou uváděni jako provádějící síly Novákových návrhů, vystavovali „*řadu předmětů a šperků, zhotovených z různých kovů a drahokamů*“. Ve fotografické příloze lze vidět několik předmětů – zrcadlo, toaletní nádobky, kasety na šperky, šperky samotné, cigaretové pouzdro a nůž na papír. Stejně jako celý interiér, i ony jsou zdobeny lidovými motivy a dokazují tak, že Emanuel Novák tak podpořil celkové vyznění Kotěrova interiéru, i když jinak byla tvorba těchto dvou osobností zcela odlišná. Na této výstavě se potkávají a v rámci možností si vycházejí vstříc.

¹⁸³ Detailoval J. Zázvorka

ZÁVĚR

Diplomová práce věnovaná tématice užitého umění z kovu v českých zemích mezi léty 1895 a 1915 si vytkla za cíl zaměřit se na osobnosti, které výrazně přispěly k uměleckému rozvoji českého užitého umění v kovu a zhodnotit přínos jejich tvorby k stylovému vývoji českého užitého umění a pokusit se také o posouzení specifčnosti této české tvorby vůči hlavním evropským uměleckým centrům, která české země ovlivňovala. K tomuto cíli sloužily zejména fotografie děl uveřejněné v periodících, protože z tvorby daných umělců se dochoval v podstatě zlomek, a to zejména u méně známých jmen, jejichž tvorba nebyla tak rozsáhlá. Tento pramen se ukázal být velmi důležitým i z toho důvodu, že se nepodařilo nalézt skoro žádné pozůstalosti u dosud ještě v literatuře nezpracovaných osobností, a pokud ano, tedy v případě Josefa Ladislava Němce a Emanuela Nováka, neobsahovaly žádné návrhy, fotografie apod., které by mohly vnést o něco více informací o jejich tvorbě. V případě Josefa Ladislava Němce sloužily jako jisté vodítko i výroční zprávy pražské odborné školy zlatnické, které byly obohaceny o fotografie prací z okruhu jednotlivých pedagogů. Za srovnávací materiál vůči evropským střediskům sloužily dané odborné publikace a zejména také dobová periodika. Na základě nasbíraného materiálu z těchto pramenů bylo možno si udělat představu o stylovém zaměření jednotlivých osobností a o jejich uměleckém přínosu užitému umění v českých zemích v dané době. Tato práce se zaměřila v daném období na tvorbu v secesním stylu, který v tak krátké době zažil svůj vzestup, rozkvet i pád, v případě geometrické secese postupný přerod v další směry, které se později v užitém umění projeví. Osobnosti, kterým byla v této práci věnována pozornost, svojí tvorbou reprezentují oblast užitého umění z kovu a jejich dílo patří k tomu nejlepšímu, co v českých zemích v daném období vznikalo.

Užité umění, byť již půl století vyzdvihované, ve své podstatě nebylo prvním médiem, ve kterém se nové cítění postupně formovalo a ustavovalo. Byť secesní formy užitého umění díky svým návrhářům dostávaly originální zjev a vznikala opravdová umělecká díla, nebyl tento obor nositelem „změn a převratů“, které se děly už od poloviny 19. století a vedly k vzniku naprosto nových forem umění ve 20. století. Stejně tak to platilo o užitém umění v kovu vznikajícím ve sledovaném období v českých zemích. Umělci přejali témata a tvary nového stylu a s tímto základem dále pracovali a vytvořili specifické zabarvení, které dělá jejich tvorbu rozpoznatelnou vůči tvorbě vídeňské, ale také vůči tvorbě středoevropské a anglické. Tato specifčnost je ještě posílena, pokud teď mluvíme o naturalistické secesi,

poměrnou jednotností tvorby daných osobností (zejména Josefa Ladislava Němce, Emanuela Nováka, Franty Anýže a Prokopa Nováčka), která byla způsobena vlivnou osobností Celdy Kloučka. Ovšem při bližším pohledu najdeme menší či větší rozdíly v pojetí každého z nich, a tak se stává jejich dílo poměrně dobře rozpoznatelné i v rámci českého umění.

Vůči této poloze naturalistické secese, charakterizované jistou uměřeností, stojí ta opravdu francouzská, bohatá na tvary i materiály. K ní je možno zařadit tvorbu Alfonze Muchy, Josefa Kratiny a také část tvorby Josefa Ladislava Němce reflektující francouzské umění. Dílo Muchovo je třeba chápat v celistvosti jeho díla, jehož byly předměty součástí a nesly jeho osobitý rukopis, u Kratiny jest otázkou, jak moc se lišil od dobové francouzské produkce a je to tudíž námět k dalšímu bádání. U Alfonze Muchy je také třeba vyzdvihnout skutečnost, že vložil do některých svých děl užitého umění z kovu záměrně symbolické významy, tedy tu část secese, o kterou se většina ostatních osobností tvořících v duchu naturalistické secese v první řadě nesnažila a přebírala spíše její vnější projevy. Tak tomu bylo u Josefa Ladislava Němce. U něj je však nutno vyzdvihnout skutečnost, že jako jediný z umělců z okruhu Uměleckoprůmyslové školy dokázal tvořivě reflektovat ve své tvorbě nezávisle na Kloučkovi tvarosloví francouzské naturalistické secese.

Postupné doznívání naturalistické secese a rozvoj secese geometrické způsobil, že tato zmíněná skupina umělců již ztratila své postavení coby předních představitelů českého užitého umění z kovu. Zřejmě to bylo dáno jejich zakotveností v naturalistické secesi, a tím i neschopností se s novým elánem pustit do nového tvarosloví. Zvládli to pouze někteří z nich, zejména Antonín Karč a Rudolf Němec. Karč se po válce dokonce úspěšně přeorientoval na art deco. V období konce prvního desetiletí a několika let před válkou se v českých zemích se zahraniční tvorbou může rovnat velkou měrou Marie Křivánková, ambiciózní umělkyně působící v Praze, která si již cíleně vybrala pro své práce pouze geometrické tvary a několik málo motivů. Z těch pak sestavila poměrně jednotnou řadu děl, zejména šperků. Její specifické pojetí ji dělá rozpoznatelnou i vůči hlavnímu centru geometrické secese Vídni i vůči německým autorům, kteří tuto podobu secese rozvíjeli a používali podobných motivů. Dílo Antonína Karče oproti tvorbě Křivánkové působí střízlivějším dojmem a je více inspirováno Vídni. To může mít dvě příčiny. Jednak to může být způsobeno tím, že jeho návrhy byly určeny pro žáky odborné školy v Turnově a musel tak brát ohled na prodejnost takových šperků. Jednak to ale prostě mohl být jeho niterný stylový projev blízký tvorbě Wiener Werkstätte. Přes tyto rozpoznatelné Karčovy vzory je ale jeho tvorba specificky zabarvena, a to nejen tvarově, ale i díky tomu, že používal české kameny – české rubíny, jaspisy, acháty a karneoly.

Užité umění spojené s architekturou tato práce pak prezentovala na dvou architektech, jejichž náhled na stylové směřování byl zprvu podobný – Jana Kotěru a Rudolfa Němce. Prošli krátkým obdobím naturalistické secese a poměrně brzy se přiklonili k secesi geometrické. Zde však podoba končí. Rudolf Němec, vychovaný Bedřichem Ohmannem, tíhl i v prvním desetiletí nového století k historizující architektuře, kterou dokázal užívat v architektuře i užitém umění z kovu stejně lehce jako secesní tvary. Jeho nátura tak více vyhovovala školnímu prostředí hradecké odborné školy, kde bylo potřeba vyučit žáky k umění ve všech slozích. Přes tuto stylovou mnohostrannost je ale díky mnoha dochovaným návrhům cítit příklon ke geometrické secesi, která se mu stala blízká. Jan Kotěra, odchovanec Otto Wagnera, však u geometrické secese nezůstal. Jeho architektura a tím i užité umění se postupně proměňují a jdou cestou čím dál větší stylizace a jednoduchosti. Stal se iniciátorem české moderní architektury, se kterou šlo ruku v ruce i užité umění.

Jako poslední je ještě nutno připomenout jednu linii, která se prolínala v díle Jana Kotěry a o níž jsme hovořili. Byly jí folklorní vzory, které se spolu s díly autorů užitého umění projeví ve světové výstavě v St. Louis. V případě užitého umění z kovu zdobily práce Emanuela Nováka, který jinak byl věrný naturalistické secesi. Mnohem bližší zřejmě byly Františku Kulhánkovi, protože tento směr vykazuje více jeho prací, které na zmíněné expozici v St. Louis vystaveny nebyly. Otázka je, kdo tuto linii do užitého umění z kovu zavedl, jestli to byl Emanuel Novák nebo jeho žák František Kulhánek nebo ještě někdo další.

Z tvorby osobností, kterými se tato práce zabývala, vyplývá, že užité umění z kovu v českých zemích mezi léty 1895 a 1915 obsáhlo všechny výtvarné linie, které se v tomto čase v evropském prostředí objevily. Vývoj a míru specifičnosti tvorby českých umělců ovlivňovalo více faktorů – jejich školení, osobní povaha, zahraniční zkušenosti, povolání, ale také spojení s uměleckoprůmyslovým školstvím. Mnozí z nich byli vychováni na Uměleckoprůmyslové škole a často „u školních lavic“ zůstali jako pedagogové, a to na této škole nebo na odborných školách. Měli tak možnost ovlivnit nejen další umělce, ale také běžnou produkci. V rámci odborných škol je však možné, že zaměření se na poslání škol – tedy vychovat dobré řemeslníky, mohlo ovlivnit míru svobody jejich uměleckého projevu.

I. ZKRÁCENĚ CITOVANÁ POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

- ANDĚL 1879 — ANDĚL Anton: Ornamentale Formenlehre. Das geometrische ornament und das polychrome Ornament, ein Lehrmittel für den elementaren Zeichnen-Unterricht an Real und Gewerbeschulen, Wien 1879
- ADLEROVÁ 1981 — ADLEROVÁ Alena: Česká secese (kat. výst.), Praha 1981
- ADLEROVÁ 1998 — ADLEROVÁ Alena: Užité a dekorativní umění secese, in: LAHODA Vojtěch/NEŠLEHOVÁ Mahulena/PLATOVSKÁ Marie/ŠVÁCHA Rostislav/BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1), Praha, 1998, 209–229.
- B. 1909 — B.: Soutěže Umělecko-průmyslového musea 1908. In: Styl I, 1909, s. 251.
- BONYTHON/ BURTON 2003 — BONYTHON Elisabeth/ BURTON Antony: The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole. London 2003
- BOUDA 1903 — BOUDA Alois: Rostlina v dekorativním umění, Praha 1903
- COGAN 2004a — COGAN Miroslav: Antonín Karč, umělec tvaru a barvy. In: Z Českého ráje a Podkrkonoší, vlastivědný sborník 17, Semily 2004, 231–238
- COGAN 2004b — COGAN Miroslav: Antonín Karč, cizelér a šperkař. In: Antique XI, 2004, č.1, 38–40
- COGAN 2009 — COGAN Miroslav: Muzeum Českého ráje v Turnově – Klenotnice (kat. výst.), Turnov 2009
- COGAN 2014 — Miroslav COGAN: 130 let SUPŠ a VOŠ v Turnově, Turnov 2014
- Dílo 1903 — Dílo I 1903, Praha 1903
- Dílo 1905 — Dílo III 1905, Praha 1905
- Dílo 1906 — Dílo IV 1906, Praha 1906
- Dílo 1912 — Dílo X 1912, Praha 1912
- Dílo 1913 — Dílo XI 1913, Praha 1913
- Dílo 1914 — Dílo XII 1914, Praha 1914
- DRESSER 1874 — DRESSER Christopher: Studie o designu, Londýn 1874

- GRASSET 1905 — GRASSET Eugène: La Plante et ses applications ornementales, Paris 1896; Idem, Méthode de composition ornementale, Paris 1905
- HASE 1977 — HASE Ulrike von: Schmuck in Deutschland und Österreich 1895 - 1914, Passau 1977
- HOFBAURER 1900 — HOFBAUER Arnošt: Vánoční výstava Uměl.-prům. musea v Praze. In: Volné směry IV, 1900, s. 101 - 105.
- HORÁKOVÁ 2007 — HORÁKOVÁ Ilona: Antonín Karč, ciselér a šperkař 1879-1852 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2007
- HUBATOVÁ VACKOVÁ 2011 — HUBATOVÁ VACKOVÁ Lada: Tiché revoluce uvnitř ornamentu: Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880-1930, Praha 2011
- HUBATOVÁ VACKOVÁ 2014 — HUBATOVÁ VACKOVÁ Lada: Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970, Praha 2014
- HUBATOVÁ VACKOVÁ/ZAPLETAL 2016 — HUBATOVÁ VACKOVÁ Lada/
ZAPLETAL Tomáš: Gottfried Semper: Věda, průmysl a umění, Praha 2016
- JAN 1902 — JAN Petr: Výstava umělecko-průmyslové školy, in: Volné Směry, 1902, s. 224
- JIŘÍK 1905 — JIŘÍK F.X. (S. L.): Umělecko-průmyslová škola v Praze, text z roku 1905 in: Český svět I., č. 7, 27.1., s. 233 - 240
- KARASOVÁ/ ŠLAPETA 2001 — KARASOVÁ Daniela, ŠLAPETA Vladimír: Jan Kotěra: 1871 - 1923: zakladatel moderní české architektury, Praha 2001
- K. L. K. 1903 — K. L. K.: Český interiér na světové výstavě v Paříži 1900. In: Dílo I, 1903, 91-97.
- KOSTKA 1985 — KOSTKA Zdeněk: UMPRUM – VŠUP sto let práce, Praha 1985
- KOTĚRA 1902 — KOTĚRA Jan: Práce mé a mých žáků, 1898–1901, Vídeň 1902
- KŘÍŽOVÁ/OMAR/PAULY 2004 — KŘÍŽOVÁ Alena/OMAR Jana/PAULY Jana: Franta Anýž, Praha 2004
- KŘÍŽOVÁ 1980 — KŘÍŽOVÁ Alena: Český šperk na přelomu 19. a 20. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 1980
- MÁDL 1891 — MÁDL Karel Boromejský: C. k. průmyslová škola v Praze. in: Sto let práce, díl III: Obraz, kulturní výsledek a význam výstavy, Praha 1891

- MÁDL 1901 — MÁDL Karel Boromejský: Výstava c. k. Uměleckoprůmyslové školy pražské na světové výstavě v Paříži roku 1900. In: Volné směry V, 1901, 72-94.
- MEURER 1889 — MEURER Moritz: Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen. Vorschläge zur Einführung eines vergleichenden Unterrichts, Berlin, 1889
- MEURER 1895 — MEURER Moritz: Plattenformen. Vorbildliche Beispiele in das ornamentale Studium der Pflanze mit Texte, Dresden 1895
- MEURER 1901 — MEURER Moritz: Meuer's Pflanzenbilder. Ornamental verwertbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner, Dresden 1901
- MEURER 1909 — MEURER Moritz: Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze. Mit besondere Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen, Dresden 1909
- MOHR 1994 — MOHR Jan: Systém uměleckoprůmyslových škol a muzeí v c. k. mocnářství. In: Umění a řemesla XXXVI, 1994, č. 2, 45–50
- MUCHA 1902 — MUCHA Alfons: Documents décoratifs, Paris 1902
- NOVOTNÝ 1911 — NOVOTNÝ Otakar: Kuratorium umělecko-průmyslového musea obchodní a živnostenské komory v Praze. In: Styl III, 1911, s. 188
- NOVOTNÝ 1913 — NOVOTNÝ Otakar: Umělecko-průmyslové museum. In: Styl V, 1913, s. 176.
- PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 — PACHMANOVÁ Martina/ PRAŽANOVÁ Markéta (ed.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2005
- PEČINKOVÁ 2005 — PEČINKOVÁ Pavla: Kapitoly z historie školy 1885–1946. In: PACHMANOVÁ Martina/ PRAŽANOVÁ Markéta (ed.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2005
- PEČÍRKA 1935 — PEČÍRKA Jaromír: Uměleckoprůmyslová škola od svého založení. In: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885–1935. Praha 1935
- PILLARD VERNEUIL 1897 — PILLARD VERNEUIL Maurice: Étude de la Plante, son application aux industries de l'art, Paris 1904; Idem (ed.): Encyclopédie artistique et documentaire de la plante, Paris 1904-1908; Idem, Animal dans la décoration, Paris 1897
- PRAŽÁKOVÁ/ MOHR 2014 — PRAŽÁKOVÁ Markéta/ MOHR Jan: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), 2014

Průmyslové ústavy vyučovací v království českém 1899 — Průmyslové ústavy vyučovací v království českém, Praha 1899

ROSIPAL 1913 — ROSIPAL Josef: Vánoční výstava Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Styl V, 1913, s. 28.

SEDER/GERLACH 1909 — SEDER Anton/ GERLACH Martin: Die Pflanze in Kunst und Gewerbe. Darstellung der schönsten und formereichsten Pflanzen in Natur und Stil zur praktischen Verwerthung für das Gesammte Gebitet der Kunst und des Kunstgewerbes, Dresden 1909

SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ 2015 — SKLENÁŘOVÁ TEICHMANOVÁ Jana: Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její ateliéry v letech 1890-1910 (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2015

STEHLÍKOVÁ 2003 — STEHLÍKOVÁ Dana: Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003

STRNAD/ NOVÁKOVÁ/ PADRTA 2001 — STRNAD Jan/ NOVÁKOVÁ Kateřina/ PADRTA František: Uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou: 1880–2000, Jablonec nad Nisou 2001

STUDNIČKA 1881 — STUDNIČKA Alois: Rostlina v umění, Český kreslíř I, 1881, č. 2., 28

TEICHMANOVÁ 2007 — TEICHMANOVÁ Jana: Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2007

VANČURA nedat. — VANČURA E.: Franta Anýž, život a dílo, Rukopis, nedatováno, archiv rodiny

VOKÁČOVÁ 1993 — VOKÁČOVÁ Věra: Marie Křivánková, in: Starožitnosti a užité umění, 1993, č. 4, 2–4

VOKÁČOVÁ 1997 — VOKÁČOVÁ Věra: Secesní šperk. In: Petr WITTLICH: Důvěrný prostor/Nová dálka, Praha 1997

VOKÁČOVÁ 1997b — Věra VOKÁČOVÁ: Šperky Franty Anýže ze sbírek Moravské galerie v Brně, in: Bulletin MG v Brně, 1997

Volné směry 1899 — Volné směry III, 1899, Praha 1899

Volné směry 1900 — Volné směry IV, 1900, Praha 1900

Volné směry 1901 — Volné směry V, 1901, Praha 1901

Volné směry 1902 — Volné směry VI, 1902, Praha 1902

Volné směry 1904 — Volné směry VIII, 1904, Praha 1904

WEINIGER 1906 — WEINIGER Thomas: Naturstudien und Kompositionen, Warnsdorf 1906

WITTLICH 1982 — WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982

II. OSTATNÍ POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

ADAMS Steven: Hnutí uměleckých řemesel, Praha 1997

BALALAJKA Petr: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992

BECKER Vivienne: Art Nouveau jewelry, New York 1987

AMBROŽ Miroslav a kol.: Vídeňská secese a moderna 1900–1925: užitě umění a fotografie v českých zemích, Brno 2005

FALK Fritz: Schmuck/Jewellery 1840–1940, Stuttgart 2004

FRONEK Jiří a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013

HORNEKOVÁ Jana a kol.: Šperk, kámen, kov: Střední uměleckoprůmyslová škola v Turnově, 1884–2002 (kat. výst.), Praha 2002

KARASOVÁ Daniela/ŠLAPETA Vladimír: Jan Kotěra, 1871–1923, zakladatel moderní české architektury, Praha 2001

MERGL Jan: Užitě umění secese ve sbírkách Západočeských muzeí., Cheb 1999

SCHEFFRAN Barbara: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992

STŘÍBRNÝ Michal/ KOENIGSMARKOVÁ Helena: Secesní cín ze sbírek uměleckoprůmyslového muzea v Praze, 2008

SYLVESTROVÁ Marta / ŠTEMBERA Petr: Alfons Mucha, český mistr Belle Epoque (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Brno 2004, 84.

URBAN Stanislav/MATEROVÁ Věra: Jablonecká secese (kat. výst.), Jablonec nad Nisou 1973

VOKÁČOVÁ Věra / KOENIGSMARKOVÁ Helena: Secesní cín 1894 - 1914 (kat.výst.), 1984

WITTLICH Petr: Umění a život – doba secese, Praha 1987

WITTLICH Petr: Důvěrný prostor/Nová dálka, Praha 1997

periodika:

Dílo I–XXVII, 1903–1936

Klenotnické listy I–III, 1907–1909

Volné směry I–XXXII, 1897–1936

Styl I–V, 1908–1913, 1920–1938 I–XVI (VI–XXI)

Zlatá Praha XII–XXXII, 1895–1915

Světozor XXX–XXXIII, 1895–1899

výroční zprávy:

výroční zprávy Uměleckoprůmyslové školy:

výroční zpráva C. k. umělecko-průmyslové školy v Praze, školní rok 1906/1907 - 1911/1912, Praha

výroční zpráva C. k. umělecko-průmyslové školy v Praze, školní rok 1912/1913, Praha

zpráva C. k. umělecko-průmyslové školy v Praze, školní rok 1913/1914, Praha

zpráva C. k. umělecko-průmyslové školy v Praze, školní rok 1914/1915, Praha

výroční zprávy odborné školy v Praze:

Zpráva odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře v Praze, školní rok 1896/1897, Praha

Zpráva odborné školy pokračovací pro klenotníky, zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře v Praze, 1897–1910, Praha

Zpráva odborné školy pokračovací pro zlatníky, stříbrníky, klenotníky, ryjce, ciseléry a pasíře v Praze, školní rok 1910/1911 - 1910/1911, Praha

výroční zprávy odborné školy v Turnově:

Zpráva C. k. odborné školy pro úpravu drahokamů (broušení drahokamů, rytí drahokamů a zlatnictví) v Turnově, školní rok 1892/1893, Turnov

Výroční zpráva C. k. odborné školy pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví v Turnově, školní rok 1897/98, Turnov

Zpráva C. k. odborné školy pro broušení drahokamů, rytí drahokamů, zlatnictví a klenotnictví v Turnově, školní rok 1898/1899 - 1899/1900, Turnov

Zpráva C. k. odborné školy pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a zlatnictví i klenotnictví v Turnově, školní rok 1901/1902 - 1915/1916, Turnov

Výroční zprávy odborné školy v Hradci Králové:

Výroční zpráva C. k. Odborné školy pro umělecké zámečnictví v Hradci Králové za školní rok 1894/1895 - 1913/1914, Hradec Králové

další prameny:

Archiv hlavního města Prahy. Fond: Vysoká škola uměleckoprůmyslová 1885 – 1962, NAD č. 1379

Archiv Národní galerie v Praze. Fond: Lád'a Novák, Emanuel Novák, NAD č. 28

Muzeum Českého ráje v Turnově. Fond: Antonín Karč, č. inv. A-OF-AK (přírůstkové číslo 1287/2002).

III. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Celda Klouček: maskarony, detail fasády Pražské úvěrní banky, ul. 28. října, 1902. Reprodukce z diplomové práce: Jana TEICHMANOVÁ: Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2007
2. Emanuel Novák: spona k pásku, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, 6,2 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, inv. č. 138/3. Reprodukce z knihy: Jiří FRONEK a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013, 125.
3. Emanuel Novák: brož, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, české granáty, prům. 3 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, inv. č. 20 138/ 5. Reprodukce z knihy: Jiří FRONEK a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013, 125.
4. Emanuel Novák: brož, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, email, prům. 3,8 cm , Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha, inv. č. 20 138/6. Reprodukce z knihy: Jiří FRONEK a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013, 125.
5. Emanuel Novák: dveřní štítky a kalamář, 1901, bronz litý a cizelovaný. Reprodukce z periodika: Dílo I, 1903, 24.
6. Ateliér Emanuela Nováka, svícen, 1908, litá mosaz, v. 20 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, inv. č. 10 937. Reprodukce z knihy: Jiří FRONEK a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013, 203.
7. Ateliér Emanuela Nováka, kalamář, 1908, litá mosaz, 8 x 23,5 x 26 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 10 938. Reprodukce z knihy: Jiří FRONEK a kol.: Secese – vitální umění 1900: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Praha 2013, 203.
8. Ateliér Emanuela Nováka, žardiniera, před nebo v roce 1900. Reprodukce z periodika: Volné směry V, 1901, 97.
9. Ateliér Emanuela Nováka, konvičky, před nebo v roce 1900. Reprodukce z periodika: Volné směry V, 1901, 97.
10. Ateliér Emanuela Nováka, mísa, před nebo v roce 1900. Reprodukce z periodika: Volné směry V, 1901, 93.
11. Emanuel Novák: šperky, před nebo v roce 1900. Reprodukce z periodika: Volné směry V, 1901, 94.
12. Emanuel Novák: šperky, před nebo v roce 1904. Reprodukce z periodika: Volné směry VIII, 1904, 138.
13. Emanuel Novák: zrcadlo, před nebo v roce 1904. Reprodukce z periodika: Volné směry VIII, 1904, 139.
14. Emanuel Novák: toaletní nádobka, před nebo v roce 1904.. Reprodukce z periodika: Volné směry VIII, 1904, 140.
15. Emanuel Novák: kasety na šperky, před nebo v roce 1904. Reprodukce z periodika: Volné směry VIII, 1904, 140.
16. Emanuel Novák: cigaretní pouzdro, nůž na papír a spona, před nebo v roce 1904. Reprodukce z periodika: Volné směry VIII, 1904, 141.
17. Emanuel Novák: návrhy šperků, před nebo v roce 1905. Reprodukce z periodika: Dílo III, 1905, 69.
18. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, zlato, brilianty, ametysty, před nebo v roce 1906. Reprodukce z periodika: Dílo IV, 1906, 90.

19. Josef Ladislav Němec: spona k pásku ze zlaceného patinovaného stříbra s karneoly, před nebo v roce 1902. Reprodukce v periodících: Volné směry VI, 1902, 131./ Dílo IV, 1906, 97.
20. Josef Ladislav Němec: spona k pásku, před nebo v roce 1901. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 45.
21. Josef Ladislav Němec: šperky zlaté a stříbrné s drahokamy a smaltem, před nebo v roce 1902. Reprodukce v periodících: Volné směry VI, 1902, 154., Dílo IV, 1906, 87.
22. Josef Ladislav Němec: návrhy šperků s brilianty a smaragdy, před nebo v roce 1906. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 98.
23. Josef Ladislav Němec: toaletní zrcátko, před nebo v roce 1906. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 85.
24. Josef Ladislav Němec: hodinky, cizelovaný bronz, smaltovaný číselník, před nebo v roce 1906. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 83.
25. Josef Ladislav Němec: kalamář, tepané stříbro, před nebo v roce 1906. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 92.
26. Josef Ladislav Němec: souprava na likér, stříbro, sklo, dřevo, před nebo v roce 1906. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 96.
27. Josef Ladislav Němec: pouzdro na doutníky, stříbro, české granáty a kůže, před nebo v roce 1906. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 95.
28. Josef Ladislav Němec: šperk, před nebo v roce 1900, provedeno na Odborné škole zlatnické v Praze. Reprodukce v periodiku: Volné směry IV, 1900, 19.
29. Josef Ladislav Němec: lampa. Reprodukce v periodiku: Volné směry III, 1899, 409.
30. Josef Ladislav Němec: dekorativní miska, před nebo v roce 1900. Reprodukce v periodiku: Volné směry IV, 1900, 22.
31. Josef Ladislav Němec: šperk (brož?), před nebo v roce 1900. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 94.
32. Josef Ladislav Němec: kazeta, tepané a ciselované stříbro, drahé kameny, před nebo v roce 1900. Reprodukce v periodiku: Dílo IV, 1906, 79.
33. František Anýž: šperk (brož), po 1903, zlato, rubíny, almandiny, perly, v. 4,7 cm, provedl pražský zlatník A.Kitzberger, inv. č. 21501-3, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z knihy: Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004, 46.
34. František Anýž: kávová souprava, po 1903, stříbro tepané, částečně zlacené, šálek v. 4,5 cm, podšálek prům. 8,5 cm, konvička na kávu v. 12 cm, konvička na smetanu v. 5. cm, cukřenka v. 4 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 380a,b–383. Reprodukce z knihy: Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004, 59.
35. Franta Anýž: psací souprava (podložka a kalamář), kolem 1902, tepané stříbro, podložka 27x15,4 cm, kalamář 4,5x4,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Alena KŘÍŽOVÁ/Jana OMAR/Jana PAULY: Franta Anýž, Praha 2004, 56.
36. Prokop Nováček: pamětní deska Karla Slavoje Amerlinga, bronz, 150x68 cm, náměstí Míru 64 (v průjezdu domu), Klatovy. Reprodukce z internetového zdroje: <http://socharstvi.info/realizace/pametni-deska-karla-slavoje-amerlinga-v-klatovech-1/>, fotografii pořídil Karel Kocourek
37. Prokop Nováček: kazeta, 1912–1913, železo, mosaz, 11x37,3x26 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/T 112. Reprodukce z knihy: Markéta PRAŽÁKOVÁ / Jan MOHR: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), Hradec Králové, 2014, 301.
38. Prokop Nováček, kalamář, před nebo v roce 1902. Reprodukce v periodiku Volné směry 1902, 157.
39. Prokop Nováček: spona k pásku před nebo v roce 1901. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 45.

- 40.** Prokop Nováček: spona k pásku, před nebo v roce 1901. Reprodukce v periodiku: Volné směry V, 1901, 46.
- 41.** Rudolf Němec: ventilační mřížka, 1903–1904, železo, 57,5x57,5 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 11032. Reprodukce v knize: Markéta PRAŽÁKOVÁ / Jan MOHR: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), Hradec Králové 2014, 293.
- 42.** Rudolf Němec: výplňová mřížka, kolem 1910, železo, 56x20,5 cm, SUPŠ a VOŠ v Turnově, inv. č. 49051. Reprodukce v knize: Markéta PRAŽÁKOVÁ / Jan MOHR: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), Hradec Králové 2014, 298.
- 43.** Rudolf Němec: dvojdílné dveře, model 1/2 velikosti, 1907–1908, železo, 131,5x100 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 49 051 ab. Reprodukce v knize: Markéta PRAŽÁKOVÁ / Jan MOHR: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), Hradec Králové 2014, 302.
- 44.** Miloslav Oehm: mříž ke kašně na Velkém náměstí v Hradci Králové, 1900, železo. Reprodukce v knize: Markéta PRAŽÁKOVÁ / Jan MOHR: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), Hradec Králové 2014, 82.
- 45.** Josef Lankaš: ozdoba mříží (?) ve tvaru kukuřičných klasů, po 1905, železo, 51,5x29,5 cm, SUPŠ a VOŠ v Turnově. Reprodukce v knize: Markéta PRAŽÁKOVÁ / Jan MOHR: Minulost kovaná ze železa (odborná škola v Hradci Králové), Hradec Králové 2014, 307.
- 46.** Antonín Karč: návrhy šperků, kolorované perokresby z let 1902–1908, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: autorka
- 47.** Antonín Karč: návrh broží, list číslo 13 z roku 1912–1913, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: autorka
- 48.** Antonín Karč: 48. Antonín Karč: špička na doutníky (návrh) z perleťové soupravy zdobená českými granáty, 1909, SUPŠ Turnov. Foto: Jaroslav Kvíz
- 49.** Antonín Karč: návrh brože, Muzeum Českého ráje Turnov. Foto: autorka
- 50.** Antonín Karč: brož, 1930–1936, zlato, český granát, růženín, inv. č. 93, SUPŠ Turnov. Reprodukce z diplomové práce: HORÁKOVÁ Ilona: Antonín Karč, ciselér a šperkař 1879–1852 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2007, 73.
- 51.** Alois Vokurka: kování k nábytku, před nebo v roce 1902, tepaný mosazný plech, 32,3 cm. Reprodukce v periodiku: Volné směry VI, 1902, 221.
- 52.** Alois Vokurka: spona, před nebo v roce 1902. Reprodukce v periodiku: Volné směry VI, 1902, 222.
- 53.** Karel Ebner: bonboniera, 1909, částečně zlacené stříbro, perleť, tyrkys, 5,7x6,5 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 11 683. Reprodukce z knihy: Petr BALALAJKA: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992, 62.
- 54.** Jan Maštaliř: bonboniera, 1909, stříbro, uvnitř pozlacená tepaná, barvený přírodní kámen imitující lapis lazuli, v. 6 cm, prům. 7 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 11660. Reprodukce z knihy: Petr BALALAJKA: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992, 62.
- 55.** Vladimír Šourek: brož a náušnice, 1898, zlato, almandiny, spona 5x3,9 cm, náušnice 2 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 7842. Reprodukce z knihy: Ulrike von HASE: Schmuck in Deutschland und Österreich 1895 - 1914, Passau 1977, 363.
- 56.** František Kulhánek: dekorativní mísa, 1902, měď tepaná, ciselovaná, 42,2x42,2 cm. Reprodukce v periodiku: Volné směry VI, 1902, 222.
- 57.** František Kulhánek: dveřní štítek, před nebo v roce 1902, bronz litý a cizelovaný, š. 11,7 cm. Reprodukce v periodiku: Volné směry VI, 1902, 221.
- 58.** Alfons Mucha: hadí náramek s prstenem, 1899, zlato, email, opály, rubíny a diamanty, 21x6 cm, 3x7 cm, 6x2 cm, 4x2,7 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Marta SYLVESTROVÁ/ Petr ŠTEMBERA: Alfons Mucha, český mistr Belle Epoque (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Brno 2004, 84.

- 59.** Alfons Mucha: přívěsek – Sarah Bernhardtová jako princezna Melissinda, okolo 1985, zlato, email, diamanty, rubíny, safíry a perly, 5,7x4 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. č. KG 63: C 100. Reprodukce z knihy: Ulrike von HASE: Schmuck in Deutschland und Österreich 1895 - 1914, Passau 1977, 353.
- 60.** Alfons Mucha: brož s přívěskem, 1898–1900, zlato, email, slonovina, opál, perleť, 19,5x20,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Sarah MUCHOVÁ (ed.): Alfons Mucha, Praha 2006, 85.
- 61.** Alfons Mucha: návrh na brož nebo přívěsek, Documents Décoratifs, 1902. Foto: autorka
- 62.** Alfons Mucha: náhrdelník paní Muchové, 1906, zlato, polodrahokamy, 25x20 cm. Reprodukce z knihy: Sarah MUCHOVÁ (red.): Alfons Mucha, Praha 2013, 2.
- 63.** Alfons Mucha: alegorická ženská busta – Příroda, 1899, bronz, ametyst, 70x28x27 cm. Reprodukce z knihy: Sarah MUCHOVÁ (red.): Alfons Mucha, Praha 2013, 14.
- 64.** Josef Kratina: váza – „Tanec“, 1908, patinovaný bronz, v. 31,5 cm, prům. 19,2 cm Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 415. Reprodukce z knihy: Barbara SCHEFFRAN: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992
- 65.** Josef Kratina: váza „Bludičky“, před 1903, pozlacený bronz, 19,3 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, U/D 407. Reprodukce z knihy: Barbara SCHEFFRAN: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992
- 66.** Josef Kratina: kalamář „Dáma s želvou“, do 1908, bronz, v. 16 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 384. Reprodukce z knihy: Barbara SCHEFFRAN: Prager Jugendstil (kat. výst.), Dortmund 1992
- 67.** Josef Kratina: plastika „Stojící dívka“, 1900–1903, bronz, v. 15 cm, prům. 7,3 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 16; stolní zvonek „Tanečnice“, do 1803, v. 6,2, š. 5,9 cm, bronz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 33
Foto: autor
- 68.** Josef Kratina: elektrická stolní lampa, 1902–1908, bronz, sklo. Reprodukce z internetového zdroje: <http://www.design-is-fine.org/post/144467765824/josef-kratina-electric-table-lamp-1902-1908>, vyhledáno 10.6. 2018
- 69.** Josef Kratina, chlapecká busta, 1943, bronz?. Reprodukce z internetového zdroje: http://www.askart.com/artist/Joseph_M_Kratina/10030637/Joseph_M_Kratina.aspx, vyhledáno 10.6. 2018
- 70.** Josef Kratina: dívčí busta, nedat., bronz. Reprodukce z internetového zdroje: <https://www.invaluable.com/artist/kratina-joseph-m-ztolrkmkx/sold-at-auction-prices/>, vyhledáno 10.6. 2018
- 71.** Josef Kratina: tančící dívky – zvonečky, nedat., v. 7 cm, bronz. Reprodukce z internetového zdroje: <https://americanbell.org/aba-forum/topic/split-split-they-gotta-be-kidding-part-iii/>, vyhledáno 10.6. 2018
- 72.** Marie Křivánková: náhrdelník, před nebo v roce 1913, stříbro a amazonity, přírodní perleť. Reprodukce z periodika Dílo XI, 1913, 37.
- 73.** Marie Křivánková: náhrdelník, před nebo v roce 1913, stříbro, barevné acháty (tmavě modré a brčálově zelené), perleťové ověsky. Reprodukce z periodika Dílo XI, 1913, 41.
- 74.** Marie Křivánková: cukřenka, před nebo v roce 1914, stříbro, acháty, chysoprasy. Reprodukce z periodika Dílo XII, 1914, 186.
- 75.** Marie Křivánková: podnos, před nebo v roce 1914, stříbro, ametysty a topasy. Reprodukce z periodika Dílo XII, 1914, 187.
- 76.** Marie Křivánková: náhrdelník, před nebo v roce 1913, stříbro, indické, hladce broušené granáty, bílé safíry. Reprodukce z periodika Dílo XI, 1913, 35.
- 77.** Jan Kotěra: kované zábradlí, v rozmezí let 1898–1901. Reprodukce v albu: Jan KOTĚRA, Práce mé a mých žáků, 1898–1901, Vídeň 1902, 14.

- 78.** Jan Kotěra: osvětlovací těleso, v rozmezí let 1898–1901. Reprodukce v albu: Jan KOTĚRA, *Práce mé a mých žáků*, 1898–1901, Vídeň 1902, 10.
- 79.** Jan Kotěra: osvětlovací těleso, v rozmezí let 1898–1901. Reprodukce v albu: Jan KOTĚRA, *Práce mé a mých žáků*, 1898–1901, Vídeň 1902, 26.
- 80.** Jan Kotěra: plášť na topící těleso, v rozmezí let 1898–1901, zelená majolika a měď. Reprodukce v albu: Jan KOTĚRA, *Práce mé a mých žáků*, 1898–1901, Vídeň 1902, 27.
- 81.** Jan Kotěra: návrh šperku pro p. Heverochovou, 1920. Reprodukce z knihy: Daniela KARASOVÁ/Vladimír ŠLAPETA: *Jan Kotěra, 1871–1923, zakladatel moderní české architektury*, Praha 2001, 300.
- 82.** Jan Kotěra: mříž k Elbogenově hrobce na židovském hřbitově v Praze-Strašnicích, 1901, železo. Reprodukce v albu: Jan KOTĚRA, *Práce mé a mých žáků*, 1898–1901, Vídeň 1902, 53.

IV. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Celda Klouček: maskarony, detail fasády Pražské úvěrní banky, ul. 28. října, 1902



2. Emanuel Novák: spona k pásku, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, 6,2 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, inv. č. 138/3



3. Emanuel Novák: brož, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, české granáty, prům. 3 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, inv. č. 20 138/ 5



4. Emanuel Novák: brož, kolem 1900, stříbro částečně zlacené, email, prům. 3,8 cm , Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha, inv. č. 20 138/6



5. Emanuel Novák: dveřní štítky a kalamář, 1901, bronz litý a cizelovaný, Dílo 1903



6. Ateliér Emanuela Nováka, svícen, 1908, litá mosaz, v. 20 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, inv. č. 10 937



7. Ateliér Emanuela Nováka, kalamář, 1908, litá mosaz, 8 x 23,5 x 26 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 10 938



8. Ateliér Emanuela Nováka, žardiniera, před nebo v roce 1900



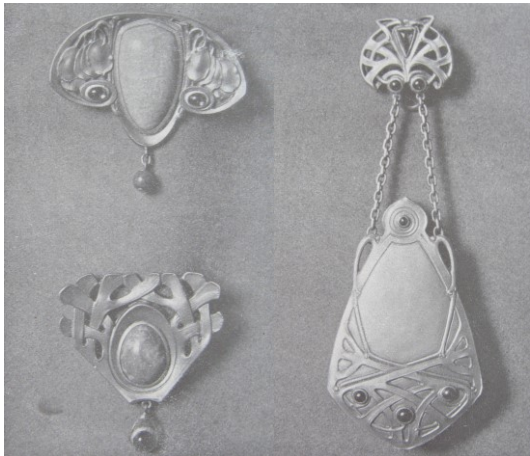
9. Ateliér Emanuela Nováka, konvičky, před nebo v roce 1900



10. Ateliér Emanuela Nováka, mísa, před nebo v roce 1900



11. Emanuel Novák: šperky, před nebo v roce 1900



12. Emanuel Novák: šperky, před nebo v roce 1904



13. Emanuel Novák: zrcadlo, před nebo v roce 1904



14. Emanuel Novák: toaletní nádobka, před nebo v roce 1904



15. Emanuel Novák: kasetka na šperky, před nebo v roce 1904



16. Emanuel Novák: cigaretní pouzdro, nůž na papír a spona, před nebo v roce 1904



17. Emanuel Novák: návrhy šperků, před nebo v roce 1905



18. Josef Ladislav Němec: náhrdelník, zlato,
brilianty, ametysty, před nebo v roce 1905



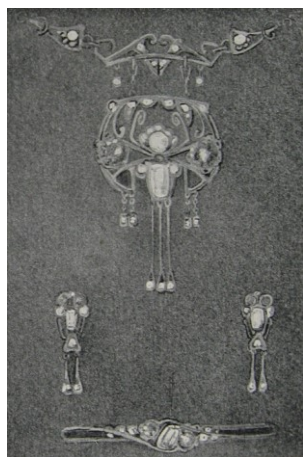
19. Josef Ladislav Němec: spona k pásku ze zlaceného
patinovaného stříbra s karneoly, před nebo v roce 1902



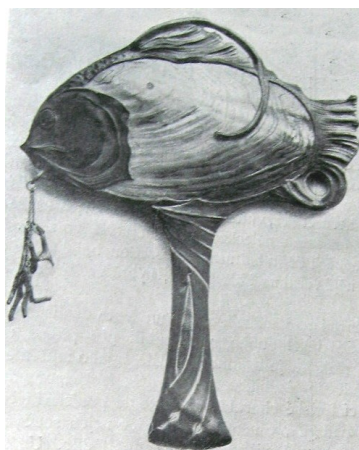
20. Josef Ladislav Němec: spona k pásku,
před nebo v roce 1901



21. Josef Ladislav Němec: šperky zlaté a stříbrné s
drahokamy a smaltem. před nebo v roce 1902



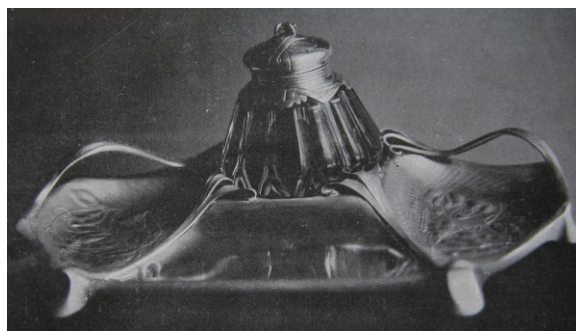
22. Josef Ladislav Němec: návrhy šperků s
brilianty a smaragdy, před nebo v roce 1906



23. Josef Ladislav Němec: toaletní zrcátko, před nebo
v roce 1906



24. Josef Ladislav Němec: hodinky, před nebo v roce 1906, cizelovaný bronz, smaltovaný číselník



25. Josef Ladislav Němec: kalamář, před nebo v roce 1906, tepané stříbro



26. Josef Ladislav Němec: souprava na likér, před nebo v roce 1906, stříbro, sklo, dřevo



27. Josef Ladislav Němec: pouzdro na doutníky, před nebo v roce 1906, stříbro, české granáty a kůže



28. Josef Ladislav Němec: šperk, provedeno na Odborné škole zlatnické v Praze, před nebo v roce 1900



29. Josef Ladislav Němec: lampa, před nebo v roce 1899



30. Josef Ladislav Němec: dekorativní miska, před nebo v roce 1900



31. Josef Ladislav Němec: šperk (brož?), před nebo v roce 1900



32. Josef Ladislav Němec: kazeta, před nebo v roce 1906, tepané a ciselované stříbro, drahé kameny



33. František Anýž: šperk (brož), po 1903, zlato, rubíny, almandiny, perly, v. 4,7 cm, provedl pražský zlatník A.Kitzberger, Moravská galerie v Brně, inv. č. 21501-3



34. František Anýž: kávová souprava, po 1903, stříbro tepané, částečně zlacené, šálek v. 4,5 cm, podšálek prům. 8,5 cm, konvička na ávu v. 12 cm, konvička na smetanu v. 5. cm, cukřenka v. 4 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 380a,b–383



35. Franta Anýž: psací souprava (podložka a kalamář), kolem 1902, tepané stříbro, podložka 27x15,4 cm, kalamář 4,5x4,5 cm, soukromá sbírka



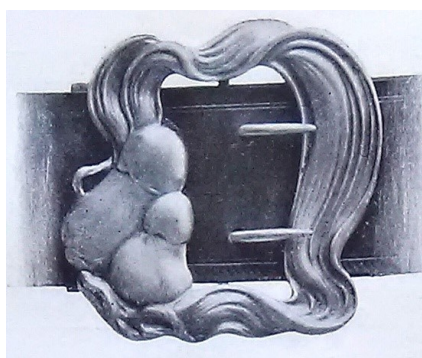
36. Prokop Nováček: pamětní deska Karla Slavoje Amerlinga, bronz, 158x60 cm, náměstí Míru 64 (průjezd domu), Klatovy



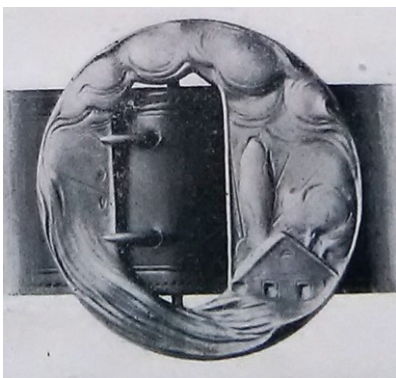
37. Prokop Nováček: kazeta, 1912–1913, železo, mosaz, 11x37,3x26 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/T 112



38. Prokop Nováček, kalamář, před nebo v roce 1902



39. Prokop Nováček: spona k pásku, před nebo v roce 1901



40. Prokop Nováček: spona k pásku, před nebo v roce 1901



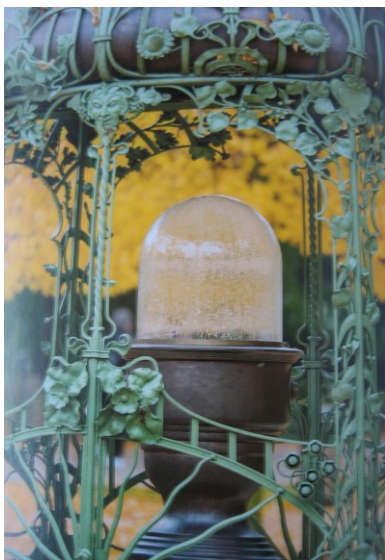
41. Rudolf Němec: ventilační mřížka, 1903–1904, železo, 57,5x57,5 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 11032



42. Rudolf Němec: výplňová mřížka, kolem 1910, železo, 56x20,5 cm, SUPŠ a VOŠ v Turnově, inv. č. 49051



43. Rudolf Němec: dvojdílné dveře, model 1/2 velikosti, 1907–1908, železo, 131,5x100 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 49051



44. Miloslav Oehm: mříž ke kašně, 1900, železo, Velké náměstí v Hradci Králové



45. Josef Lankaš: ozdoba mříží (?) ve tvaru kukuřičných klasů, po 1905, železo, 51,5x29,5 cm, SUPŠ a VOŠ v Turnově



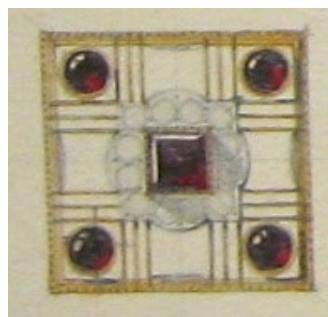
46. Antonín Karč: návrhy šperků, kolorované perokresby z let 1902–1908, Muzeum Českého ráje Turnov.



47. Antonín Karč: návrh broží, list číslo 13 z roku 1912-1913, Muzeum Českého ráje Turnov.



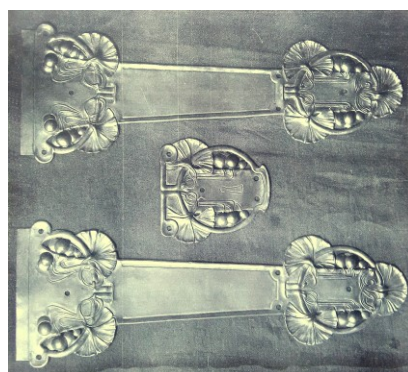
48. Antonín Karč: špička na doutníky z perleťové soupravy zdobená českými granáty, 1909, SUPŠ Turnov



49. Antonín Karč: návrh brože, Muzeum českého ráje Turnov



50. Antonín Karč: brož, 1930–1936, zlato, český granát, růženín, SUPŠ Turnov, inv. č. 93



51. Alois Vokurka: kování k nábytku, před nebo v roce 1902, tepaný mosazný plech, 32,3 cm



52. Alois Vokurka: spona, před nebo v roce 1902



53. Karel Ebner: bonboniera, 1909, částečně zlacené stříbro, perleť, tyrkys, 5,7x6,5 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 11 683



54. Jan Maštalíř: bonboniera, 1909, stříbro, uvnitř pozlacená tepaná, barvený přírodní kámen imitující lapis lazuli, v. 6 cm, prům. 7 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 11660



55. Vladimír Šourek: brož a náušnice, 1898, zlato, almandiny, spona 5x3,9 cm, náušnice 2 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 7842



56. František Kulhánek: dekorativní mísa, před nebo v roce 1902, měď tepaná, ciselovaná, 42,2x42,2 cm



57. František Kulhánek: dveřní štítek, před nebo v roce 1902, bronz litý a cizelovaný, š. 11,7 cm



58. Alfons Mucha: hadí náramek s prstenem, 1899, zlato, email, opály, rubíny a diamanty, 21x6 cm, 3x7 cm, 6x2 cm, 4x2,7 cm, soukromá sbírka



59. Alfons Mucha: přívěsek – Sarah Bernhardtová jako princezna Melissinda, okolo 1985, zlato, email, diamanty, rubíny, safíry a perly, 5,7x4 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. č. KG 63: C 100



60. Alfons Mucha: brož s přívěskem, 1898–1900, zlato, email, slonovina, opál, perleť, 19,5x20,5 cm, soukromá sbírka



61. Alfons Mucha: návrh na brož nebo přívěsek z alba Documents Décoratifs



62. Alfons Mucha: náhrdelník paní Muchové, 1906, zlato, polodrahokamy, 25x20 cm



63. Alfons Mucha: alegorická ženská busta – Příroda, 1899, bronz, ametyst, 70x28x20 cm.



64. Josef Kratina: váza „Tanec“, 1908, patinovaný bronz, v. 31,5 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. UD 415



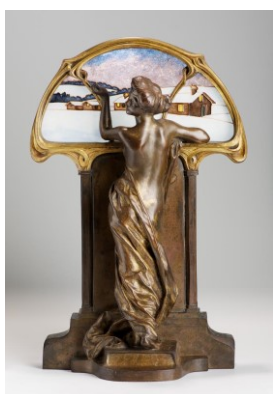
65. Josef Kratina: váza „Bludičky“, před 1903, pozlacený bronz, 19,3 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. UD 407



66. Josef Kratina: kalamář „Dáma s želvou“, do 1908, bronz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 384



67. Josef Kratina: plastika „Stojící dívka“, 1900–1903, bronz, v 15 cm, prům. 7,3 cm, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 16; stolní zvonek „Tanečnice“, do 1903, v. 6,2, š. 5,9 cm, bronz, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv. č. U/D 33



68. Josef Kratina: elektrická stolní lampa, 1902–1908, bronz, sklo



69. Josef Kratina, chlapecká busta, 1943, bronz



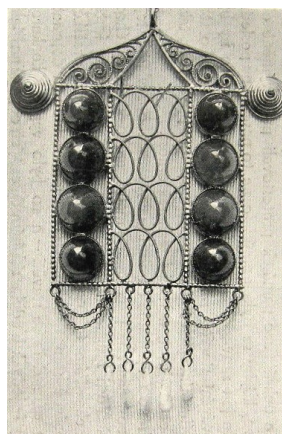
70. Josef Kratina: dívčí busta, nedat., bronz



71. Josef Kratina: tančící dívky – zvonečky, nedat., v. 7 cm, bronz



72. Marie Křivánková: náhrdelník, před nebo v roce 1913, stříbro a amazonity, přírodní perleť



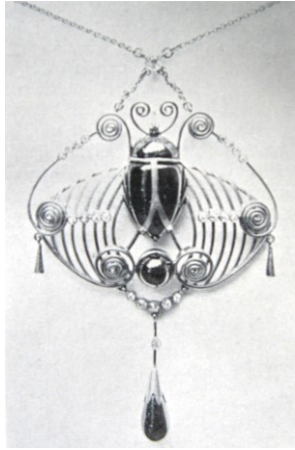
73. Marie Křivánková: náhrdelník, před nebo v roce 1913, stříbro, barevné acháty (tmavě modré a brčálově zelené), perleťové ověšky



74. Marie Křivánková: cukřenka, před nebo v roce 1914, stříbro, acháty, chysoprasy



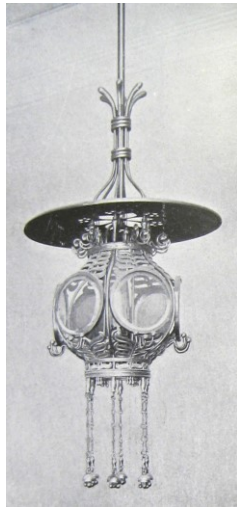
75. Marie Křivánková: podnos, před nebo v roce 1914, stříbro, ametysty a topasy



76. Marie Křivánková: náhrdelník, před nebo v roce 1913, stříbro, indické, hladce broušené granáty, bílé safíry



77. Jan Kotěra: kované zábradlí, v rozmezí let 1898–1901



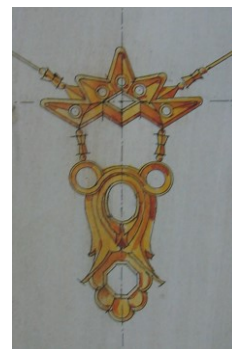
78. Jan Kotěra: osvětlovací těleso, v rozmezí let 1898–1901



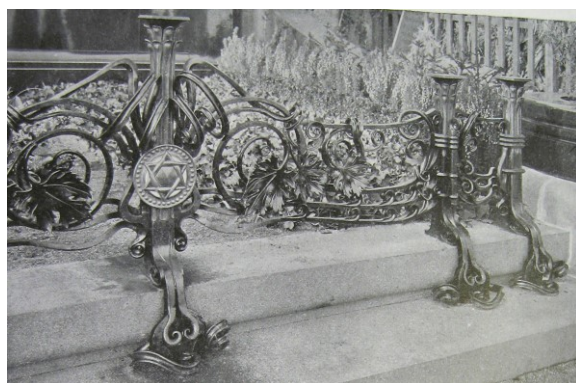
79. Jan Kotěra: osvětlovací těleso, v rozmezí let 1898–1901



80. Jan Kotěra: plášť na topící těleso, zelená majolika a měď, v rozmezí let 1898–1901



81. Jan Kotěra: návrh šperku pro. p. Heverochovou, 1920.



82. Jan Kotěra: mříž k Elbogenově hrobce na židovském hřbitově v Praze-Strašnicích, 1901, železo