

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Alexandra Butková

Stylové odívání u Alfonse Muchy

Clothing style in the work of Alfons Mucha

Praha 2014

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Zde bych chtěla poděkovat vedoucímu
práce Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc.
za vedení mé bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 14. srpna 2014

.....
Alexandra Butková

Klíčová slova (česky):

Alfons Mucha, secese, odívání, divadelní kostým, šperk

Klíčová slova (anglicky):

Alfons Mucha, Art Nouveau, fashion, theatre costume, jewellery

Abstrakt (česky):

Cílem této práce je prozkoumat vztah Alfonse Muchy a soudobé módy a šperku a pokusit se popsat způsob odění žen v jeho reklamní grafické tvorbě a najít jeho možné zdroje inspirace.

Práce je rozdělena na čtyři základní části. První se zabývá Muchovým vztahem k divadlu a pokouší se určit jeho podíl na kostýmním výtvarnictví. Druhá část se zabývá jeho reklamní grafickou tvorbou a má za cíl definovat různé způsoby odění jeho alegorických ženských postav a najít jejich zdroje inspirace. Cílem třetí části je popsat fenomén reformních snah v oblasti ženského oděvu a zjistit, jaký byl vztah Alfonse Muchy k soudobé módě. Poslední část se zabývá Muchovými návrhy na šperky.

Práce vychází předně jednak z grafik Alfonse Muchy a dochovaných návrhů na šperky a divadelní kostýmy, tak z dobových literárních pramenů.

Abstract (in English):

The aim of this thesis is to examine the relation between Alfons Mucha and contemporary fashion and jewellery and to try to describe the clothing style in his graphic advertisements and to find sources of his inspiration.

The thesis is divided into four main sections. The first one talks about Mucha's relationship with the theatre and tries to determine his involvement in theatrical costume design. The second part concerns his graphic advertisements and aims to define different types of clothing of his allegorical women figures and to find sources of their inspiration. The goal of the third part is to characterize the phenomenon of attempts at reforming women's costume and to take a look at the relationship between Alfons Mucha and contemporary fashion. The last part deals with Mucha's jewellery designs.

This work is based primarily on Alfons Mucha's graphics and surviving jewellery and costume designs and on literary sources from that period.

Obsah

1 Úvod	7
2 Spolupráce s divadlem.....	8
2.1 Spolupráce se Sarah Bernhardt	9
2.2 Spolupráce s divadlem v Americe a v Čechách.....	15
3 Oděvy v reklamní grafické tvorbě Alfonse Muchy a zdroje inspirace	16
3.1 Grafická reklamní tvorba Alfonse Muchy a postava ženy v ní.....	16
3.1.1 Grafické práce zachycující ženy pouze v jednoduché drapérii	18
3.1.2 Grafické práce zachycující ženy ve fantastických šatech.....	18
3.1.3 Grafické práce zachycující postavy v soudobém oděvu.....	20
3.2 Vliv orientalismu.....	22
3.2.1 Mucha a orientální vlivy	22
3.2.2 Plakáty Salammbô a Salome	25
3.3 Vliv byzantinismu	27
3.4 Inspirace slovanské	30
4 Oděv v období secese, reformy oděvu a vztah Alfonse Muchy k módě.....	33
4.1 Odívání v období secese a reformy oděvu	33
4.2 Alfons Mucha a soudobá móda.....	37
5 Šperk ve tvorbě Alfonse Muchy	41
5.1 Francouzský secesní šperk	41
5.1.1 Náměty	42
5.1.2 Používané materiály a techniky.....	43
5.1.3 Georges Fouquet	44
5.2 Muchovy návrhy na šperky	46
6 Závěr	52
7 Seznam použité literatury a pramenů.....	56
8 Seznam vyobrazení	64

1 Úvod

Alfons Mucha patří k českým umělcům, kteří se ve světě snad nejvíce proslavili. Jeho snadno rozpoznatelný styl byl již mnohokrát definován. Cílem této práce je tudíž prozkoumat zobrazení ženy a zejména jejího odění v Muchově tvorbě.

Práce je rozdělena na čtyři základní části. První se zabývá Muchovým vztahem k divadlu a pokouší se definovat jeho podíl na kostýmním výtvarnictví, který ve svých publikacích zmiňuje zejména jeho syn Jiří Mucha.

Druhá část se bude zabývat jeho reklamní grafickou tvorbou a jejím cílem je popsat různé způsoby odění Muchových alegorických ženských postav a pokusit se objevit jejich zdroje inspirace. Zde bych ještě ráda zmínila, že část o zobrazení oděvů v díle Alfonse Muchy jsem vymezila pouze jeho plakátovou tvorbou, neboť se domnívám, že ve své malířské tvorbě se snažil především o skutečné zachycení odění modelu, ať již šlo o portrétní tvorbu nebo o obrazy s náměty Slovanů, kde se snaží vycházet zejména z historických reálií.

Cílem třetí části je popsat fenomén reformních snah v oblasti ženského oděvu, do kterých se v této době hojně zapojovali také umělci, kteří je vnímali v rámci svých snah vytvoření o Gesamtkunstwerku, a prozkoumat, jaký byl vztah Alfonse Muchy k soudobé módě.

Poslední část se pak bude zabývat Muchovými návrhy na šperky a pokusí se je zasadit do kontextu francouzského secesního šperkařství.

2 Spolupráce s divadlem

Alexandra Karentzos v knize *Kunstgöttinnen: Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen* uvádí: „*Das Theater als Ort der Inszenierung scheint der ideale Raum zu sein, um den Entwurf des Gesamtkunstwerks zu vertreten. Im Theater potenziert sich die Forderung nach Vereinigung der Künste in einem Zusammenspiel von Literatur, Schauspiel, Architektur, Malerei, Plastik, Philosophie. Auf diese Weise sind alle Sinne zugleich angesprochen. Das Theater wird zum Medium der Grenzüberschreitung.*“¹ Také Alfonse Muchu provázelo divadelní prostředí již od počátku jeho umělecké dráhy. Už v rodných Ivančicích maloval dekorace a plakáty pro místní ochotnický divadelní spolek a po neúspěšném pokusu dostat se na pražskou Akademii výtvarných umění získal zaměstnání ve Vídni ve firmě Kautsky-Brioschi-Burghardt jako malíř divadelních kulis. V roce 1888 odchází do Paříže a o dva roky později získává zaměstnání mimo jiné také jako ilustrátor pro časopis *Le Costume au théâtre*. Mezi jeho ilustrace z téhož roku se řadí například zobrazení Sarah Bernhardt v roli Kleopatry a záznam historických kostýmů premiérově uváděné opery *Ascanio* Camille Saint-Saënsa.

¹ KARENTZOS 2005, 44

2.1 Spolupráce se Sarah Bernhardt

Sarah Bernhardt nebyla pouze herečkou interpretující role, ale také se z velké části podílela na podobě scény a kostýmů. Ve vzpomínkách na herečku toto popisuje Raoul Puylagarde: „*Elle s'occupait des mille détails de la mise en scène, donnant à Sardou une collaboration véritable, choisissant les étoffes, les découpant elle-même, à genoux sur le tapis de sa loge, puis, se relevant brusquement, les drapant sur ses comédiens auxquels elle inspirait le style de vêtement qu'ils allaient porter...*“²

Sarah Bernhardt proslula nejen svým talentem, ale také zdařilou sebestylizací a sebezprezentací. Její velmi štíhlé tělo neodpovídalo dobovým ideálům krásy, jak se o tom také vyjádřil například Émile Zola při popisu jejího portréту od Georgese Clarina vystaveném na Salonu v roce 1876: „*Je sais bien que Mme Sarah Bernhardt passe pour la personne la plus maigre de France [...]*“³

V soukromí nejčastěji nosila šat, který dával vyniknout její pověstné štíhlé linii. Popis jejího typického oděvu se nám dochoval z úst samotného Alfonse Muchy: „*Její toaleta odpovídala štíhlým formám jejího těla. Nikdy se nedopustila nevkusu, aby svou linii nad boky, v tajli, vodorovně přerušila nějakým pasem. Záhyby dlouhých říz jí splývaly od krku až na zem, vzadu prodloužené ve vlečku, a užila-li pasu, nebylo to proto, aby ji přepínal, nýbrž aby do něho vkasávala příliš dlouhou řízu, a nikdy nebyl umístěn jinak než stranou přes bok a druhou stranou šikmo mnohem níže. Na pas zavěšovala ledacos, něco tam vždycky zvonilo, chrastilo. Tyto zvonivé závěsky doplňovaly ještě závěsy na krku, kterých mívala současně celou spleť, perly, kameny, řetězy všeho druhu, a na všem ještě přívěsky a závěsy velké umělecké hodnoty. A ty šperky zářily po celé její postavě, na prsou, na krku, na ramenou a na prstech rukou. Měla velkou zálibu v neobyčejných věcech vůbec a tak i její šperky a zvláště prsteny byly vždycky jak velikostí, tak tvarem velmi zvláštní na pohled.*“⁴ Spirálovitý pohyb jejího oděvu, o kterém pak mluvil Reynaldo Hahn, je zvláště patrný na dvou Clarinových civilních portrétech herečky. Oděvy, které nosila na scéně i v soukromí, byly inspirací pro další ženy, což souviselo se vzrůstajícím vlivem, jaký ve společnosti začínaly zaujímat herečky a tanečnice.⁵ Spolu s Marií Sèthe van de Velde

² SB 1923, nepag.

³ ZOLA 1876

⁴ MUCHA 1969, 120

⁵ THIEME 1988, 21

byla také jednou z prvních žen, které v kontinentální Evropě přejaly prerafaelitskou módu.⁶

V knize Kankán se svatozáří o ní Jiří Mucha píše, že nikdy nenosila šněrovačku,⁷ ale pravděpodobně se nejednalo o vyslovené pravidlo, protože na některých fotografiích podobně jako na portrétu od Bastiena-Lepage ji na sobě má a také na fotografiích v kostýmech z her, jejichž historické zasazení použití této součásti oděvu vyžadovalo. Na soudobou módu měly vliv například její kostýmy vracející se ke stylu empíru a direktoria, které oblékala v roce 1888 ve hře La Tosca.⁸

Sama umělkyně se také zajímala o malířství, které i aktivně provozovala, a z umělců obdivovala především Gustava Moreaua. S Oscarem Wildem dokonce připravovala nastudování jeho hry Salome, ve kterém na scéně zahalené dýmem měla herečka vystupovat v jedovatě zeleném kostýmu inspirovaném tvorbou Moreaua.⁹ K realizaci představení nakonec nedošlo kvůli zásahu cenzury.

Ačkoli spolupráce Muchy se Sarah Bernhardt započala až s plakátem pro hru Gismonda o Vánocích roku 1894, Mucha ji již dříve kreslil v různých rolích pro ilustrace do časopisu *Le Costume au Théâtre*. Jejich kontrakt zahrnoval také výpravu her a spolupráci na kostýmech a režii. U historických her prý čerpali z muzeálních předloh a jak připomíná Petr Štembera v katalogu brněnské výstavy Alfons Mucha: český mistr Belle Époque, vycházeli z obsáhlého díla Augusta Racineta *Le Costume historique*, takže Muchovým úkolem pravděpodobně bylo spíše tyto předlohy aktualizovat pro jednotlivá představení.¹⁰ Pravděpodobně také při této práci načerpal Mucha zkušenosti, které vedly k tomu, že o něm mohl soudobý tisk tvrdit, že: „[...] nul mieux que M. A. Mucha ne connaît à fond l'art du costume à travers les âges.“¹¹

Plakáty pro jednotlivé hry Sarah Bernhardt jsou založené na systému symbolů sloužících k identifikaci jednotlivých divadelních kusů, z nichž se vedle použité typografie a symbolů, jako váza Samaritánky nebo květ kamélie, právě kostýmy uplatňují ve velké míře. V případě plakátů pro divadelní hry Mucha nemá takovou volnost v zobrazení oděvů, jako když „odívá“ alegorické ženské postavy ve svých

⁶ JULIAN 1971, 193

⁷ MUCHA 1969, 119

⁸ THIEME 1988, 21

⁹ JULIAN 1971, 195

¹⁰ SYLVESTROVÁ/ŠTEMBERA 2009, 31

¹¹ SALVAYRE 1897, nepag.

reklamních plakátech a dekorativních panneaux. Vychází tak předně ze samotných představení a z fotografií herečky v jednotlivých rolích, které si pořizuje.¹²

První plakát pro Bernhardt byl vyhotoven k divadelní hře *Gismonda* (1894). V této inscenaci se jako již dříve v představení *Théodora* (1884) zhostila role byzantinské ženy. Žádná fotografie Sarah Bernhardt v kostýmu zobrazeném na plakátu se nedochovala, pouze portrét Théobalda Chartrana. Ve zpodobení herečky Mucha klade důraz zejména na přepychovost jejího kostýmu vynikající na bílém pozadí. Pokud jej srovnáme s Chartranovým portrétem všimneme si v první řadě to, jakým způsobem Mucha zvětšuje a geometrizuje její plášť. V druhé řadě nás zaujme odlišnost výšivky na jejím bílém šatu, jejíž inspiraci u Muchy vidí Briane Reade v hispánsko-maurském ornamentu i v lidové tvorbě.¹³

Pro další Rostandovu hru *La Princesse Lointaine* (1895) Mucha navrhl pro Sarah Bernhardt známou tiáru s liliemi a podle vlastních slov také „*nastínil*“, jak by měly vypadat její šaty.¹⁴ V soukromých sbírkách se nicméně dochovalo 9 jeho kostýmních studií k této hře.¹⁵ Pro tuto inscenaci připravoval také plakát, na jehož dokončení mu ale nakonec nezbyl čas. Náčrtky, které si při jeho přípravě pořídil, se staly se základem pro obálku čísla časopisu *La Plume* věnovaného Sarah Bernhardt. Na něm je herečka zobrazena s výše zmiňovanou tiárou a s pouze naznačeným rouchem, z něhož je patrné jenom široké ornamentální lemování kolem krku, z kterého vychází náznak pruhu zdobícího střed oděvu.

¹² SITZIA 2007, nepag.

¹³ READE 1963, 4

¹⁴ MUCHA 1969, 128

¹⁵ <http://richet.christian.free.fr/princessloin/princess.html> - vyhledáno 7.8.2014



Obr. 1 Alfons Mucha: Kostýmní studie pro představení *La Princesse lontaine*, 1895, tužka na papíře, 39 x 22,5 cm, soukromá sbírka

Téhož roku zachytil Mucha herečku jako Mélissinde ještě na návrhu tzv. brože se Sarah Bernhardt, která byla zhotovena Georgesem Fouquetem.¹⁶ Sestává z emailované tváře herečky obklopené arabeskami zlatých vlasů, bílých lilií a vlnící se modré stuhy. Zdobená je také rubínem, safírem, perlou a diamanty.

Ve stejném roce, kdy Sarah ztvárňovala postavu Mélissindy v *La Princesse Lontaine*, uvedlo její divadlo i komedii *Amants*, ke které Mucha vytvořil také plakát. Tento plakát, vymykající se svým horizontálním formátem a zalidněním postavami, zobrazuje společnost v dobových oděvech. Tři ženské postavy v popředí jsou oděny do šatů se zvýrazněnými pasy, s krátkými, zato mohutně nabíranými rukávy a s kolovými sukněmi. Ruce mají dámy zahaleny v rukavicích sahajících až ke spodnímu lemu rukávů. Jejich šaty jsou v jemných odstínech béžové barvy.

¹⁶ READE 1963, 24

Zajímavým motivem je potisk látek šatů, který je u prostřední dívky místy zobrazen jen v náznacích. Žena vpravo má zase na sukni potisk, který působí jako by byl obtažen podle šablony, protože nerespektuje pohyb látky, a připomíná tak malování ornamentu oděvu pomocí šablon ve středověkém malířství.

Pro hru *La Dame aux Camélias* (1896) zobrazuje Sarah na plakátu v podobě v té době populární *femme fleur*, když záhyby jejího oděvu zejména v partii u krku řasí jako květinu.¹⁷ Pro tuto hru také údajně navrhl kostýmy, šperky i účesy.¹⁸ Z dochovaných fotografií se zdá, že většina kostýmů paní Bernhardt v tomto představení byla v bílých nebo jiných světlých odstínech ušitých z jemných látek. Pro hru se dochoval také Muchův návrh večerních šatů pro Camille, které připomínají oděvy jeho alegorických dívek, o kterých se ještě dále zmíním. Nicméně neexistuje žádná fotografie Sarah Bernhardt v těchto šatech, takže se lze domnívat, že šaty navržené Muchou nebyly nikdy ušity.

Ve hře *Lorenzaccio* (1896), pro kterou Mucha navrhl kostýmy i výpravu, hrála Sarah roli mužského hrdiny Lorenza.¹⁹ Tato postava spolu s Hamletem patří k jejím nejznámějším mužským rolím. Nošení šatů opačného pohlaví nebylo ve francouzském divadle 19. století nic neobvyklého. Svého vrcholu dosáhlo mezi lety 1820 – 1860 a později to byla právě také Sarah Bernhardt, která tento trend nadále udržovala, i když ke konci století se stávalo pro publikum stále nepříjemnější vidět na jevišti ženy převlečené za muže.²⁰ Na plakátu ke hře však její kostým připomíná spíše než renesanční mužský oděv typickou linii šatů, jaké nosila herečka, a to díky stylizování do secesní esovité linie a použití dlouhé vlečky.²¹ Svou zženštilostí tak vyobrazení kontrastuje s fotografiemi herečky z tohoto představení, která v roli Lorenza působila skutečně maskulinním dojmem.

Pro plakát k Rostandově hře s biblickou tematikou *La Samaritaine* (1897) Mucha volí splývavý oděv s jedním odhaleným ramenem. Podobně jako používá v pozadí hebrejského nápisu k rychlé identifikaci hry, užívá několika řad bohatě zdobených pásků pro jejich symbolickou hodnotu, která má diváka odkázat k postavám biblickým a mytologickým.²²

¹⁷ SITZIA 2007, nepag.

¹⁸ KYBALOVÁ 2006, 107

¹⁹ CORNARD/PUAUX 1979, 11

²⁰ BERLANSTEIN 1996, 350

²¹ SITZIA 2007, nepag.

²² Ibidem

Pro hru *Médée* (1898), kterou Bernhardt uváděla v roce 1898, ji Mucha na plakátě zpodobil v temném, splývavém oděvu. Jejími jedinými ozdobami jsou náramek s motivem hada a koruna tvořená ostny a květy. Zmínka o premiéře hry v periodiku *Les Annales du théâtre et de la musique* z roku 1899 uvádí také Muchu jako autora divadelních kostýmů.²³

Na plakátě ke hře *Tosca* (1899) převzal Mucha postoj i kostým herečky téměř beze změny z Nadarovy fotografie z této inscenace. Výraznější odchylkou je pouze odstranění potisku látky hereččiných šatů, jehož dekorativní funkci nahrazuje ornamentem v borduře plakátu a v nimbu za hereččinou hlavou.

²³ NOËL/STOULLIG 1899, 308

2.2 Spolupráce s divadlem v Americe a v Čechách

Během svého pobytu v Americe Mucha spolupracoval s herečkou Leslie Carter na přípravě její hry *Kassa* (1908). Herečka, která se vzhlížela v Sarah Bernhardt, mu dala za úkol vytvořit plakát a podílet se také na návrzích scény a kostýmů.²⁴ Na dobové fotografii z této inscenace má herečka oděný jednobarevný splývavý šat a přes něj o něco kratší, lesklý svrchní plášť, jež stříhem a květinovým potiskem poněkud připomíná kimono. Hra, která se setkala s velkým neúspěchem, přitáhla nejvíce pozornosti právě díky velkolepé a adekvátně nákladné scénografii. Litografie, která přebírá formu plakátů pro Sarah Bernhardt, Leslie Carter ale zobrazuje v odění typickém pro Muchovy alegorické dívky, s květy ve vlasech, v šatu bez jasného stříhu a se šperky, jaké Mucha kdysi navrhoval pro Fouqueta. Naopak herečku Maude Adams na plakátu pro představení *Joan of Arc* (1909) vyobrazil příhodně k tématu jen v jednoduchém historickém kostýmu, který herečka nosila na scéně.

Nakonec je ještě třeba zmínit Muchův jediný divadelní plakát pro české prostředí a sice k představení *Princezna Hyacinta* (1911) s Andulou Sedláčkovou v hlavní roli. Herečka je na něm zobrazena sedící v jednoduchém bílém rouchu se spodním lemem dekorovaným motivem hyacintů, zato bohatě zdobena fantaskními šperky. Na hlavě má vysokou korunu zakončenou hvězdami s proplétanými květinami po stranách. Podobnou korunu nakreslil již alegorické figuře na obálce časopisu *L'Illustration* (1896). Také krk jí Mucha ozdobil náhrdelníkem z několika řad červených korálek a uši ji zdobí dlouhé visící náušnice tvořené několika drobnými hyacintovými kvítky.

²⁴ dle svých vlastních slov vytvořil „dispozice pro výpravu, kostýmy“, MUCHA 1969, 276

3 Oděvy v reklamní grafické tvorbě Alfonse Muchy a zdroje inspirace

3.1 Grafická reklamní tvorba Alfonse Muchy a postava ženy v ní

Reklamní plakátová tvorba byla oblastí, ve které se Mucha ve své době prosadil nejvýrazněji. Vytvářel plakáty zejména pro firmu *Champenois*, se kterou byl patrně i smluvně zavázán.²⁵ Základem většiny těchto jeho prací je motiv ženy nebo alegorické dívky.

Ženské postavy sloužily v plakátové reklamní tvorbě konce 19. století k nalákání zákazníka. V zásadě se rozlišovaly dva typy – jednak dívka veselá a bezstarostná, jednak žena až děsivě svůdná.²⁶ Mucha zcela v souladu s dobovými tendencemi ženu většinou zachycuje jako dekorativní předmět určený k obdivování a nenáležící do našeho světa. Renate Ulmer ve své publikaci *Alfons Mucha 1860 – 1939: Mistr secese* charakterizuje Muchovy alegorické ženské figury jako oscilující „mezi *femme fatale* a princeznou snů.“²⁷ Zaměření pozornosti spíše na ženskou figuru než na samotný produkt pak obrací mysl zákazníka více k potěšení, které bude z produktu mít. Nicméně nejedná se pouze o zaujetí fantazie mužského zákazníka, neboť ke konci století čím dále tím více reklam oslovuje ženu-zákaznici.

Ženské odění v Muchově grafické tvorbě můžeme rozdělit na velmi jednoduchou drapérii, kterou často ani nelze označit jako šaty, a fantaskní oděvy čerpající jak z vlivů orientálních, byzantských a folklórních, tak ze soudobé módy. Poslední skupinu tvoří plakáty zobrazující postavy v soudobých oděvech.

První dvě kategorie spojuje skutečnost, že většinu těchto oděvů lze popsat jako splývavý šat, jež obepíná tělo figury, které je pod ním zřetelně nahé, nesvázané korzetem. Svou lehkostí připomíná spíše oděvy tanečnic Loie Fuller a Isadory Duncan než žen pohybujících se běžně na ulici. Látka, z níž jsou tyto šaty vytvořeny, bývá většinou bez ornamentu, což jistě souvisí s tím, že Muchovy modelky pózovaly pro tyto práce zahalené do jednoduché látky bez vzoru, jak dokládají dochované umělcovy fotografie. Zároveň ale, dle mého názoru, upouští od používání výšivek a potisků za účelem dodat větší sílu působení samotné linii drapérie, která se spolu

²⁵ SYLVESTROVÁ/ŠTEMBERA 2009, 25

²⁶ THOMPSON 1971-1972, 159-160

²⁷ ULMER 2003, 10

s arabeskami vlasů stává další součástí ornamentu, a také protože má tendenci více ornamentálně zdobit pozadí.

Zajímavé srovnání v tomto ohledu nabízí fotografie modelky a výsledná podoba ženy na menu oficiální večeře pořádané u příležitosti Světové výstavy v roce 1900. Na první pohled je zřejmé, že věrně podle fotografie kopíruje pozici modelky, základní střih oděvu a drapování látky. Nevšímá si ale ornamentu na látce a šaty místo něj zdobí pouze volánky a abstraktní výšivkou kolem krku. Na spodní část rukávu Mucha přidává bohaté řasení s krajkovým lemem. Krk jí zdobí řetízkem s přívěšky zcela ve stylu šperků vzniklých ze spolupráce s Georgesem Fouquetem, které na výstavě prezentoval. Také modelčin jednoduchý klobouk obohacuje o aplikace z pěří kroucí se jako pro Muchu příznačné arabesky vlasů.

Pokud ornament na látce používá, stává se tento někdy nositelem symbolického významu. Je tomu tak například na plakátu na sušenky firmy Lefèvre-Utile (1896), kde látku šatů zdobí opakujícím se motivem srpu a klasů obilí, nebo na plakátu k šestému všesokolskému sletu (1912), kde na červeném plášti dívky opakuje motiv lipových věnců, které dívka drží v pravé ruce, a v ornamentální borduře používá také motiv lipového listu ve tvaru srdce. Podobně na dekorativním paneau Claire de Lune z cyklu *La Lune et les étoiles* (1902) se na drapérii, již se dívka zahaluje, opakuje motiv hvězd seřazených do kruhů a na plakátu pro hru Princezna Hyacinta zdobí kvítky hyacintů spodní lem jejího roucha. Na reklamním plakátu pro výrobce cigaret Job (1898) takto využívá sponu, která je jediným ozdobným prvkem drapérie zahalující dívku a která přebírá tvar monogramu firmy v pozadí.

Důležitým prvkem Muchových alegorických dívek byly jejich bohaté stylizované lokny vlasů. Tyto postavy mají buď dlouhé vlasy rozpuštěné a ty tak vytváří bohaté ornamentální arabesky jako na grafikách *La Danse* (1898) nebo na reklamě pro *Cycles Perfecta* (1897), kde lokny vlasů vytváří jedinou dekoraci pozadí. Na grafice *L'été* (1896) se zase dívce lehce zaplétají do úponků vína tak, že je těžké rozlišit, co jsou ještě její vlasy a co je už rostlina. Briane Reade již upozornil na fakt, že takováto stylizace vlasů pravděpodobně vychází z japonského způsobu stylizace linií vodní hladiny užívaného zejména v užitém umění.²⁸ Na druhou stranu Mucha zobrazuje také dívky s vlasy vyčesanými podle soudobé módy spojenými do uzlu většinou na temeni hlavy, například na souboru dekorativních paneaux *Les Pierres*

²⁸ READE 1963, 13

Précieuses (1900). Ať již jsou rozpuštěné nebo sepnuté nejčastěji jsou zdobené květinami.

3.1.1 Grafické práce zachycující ženy pouze v jednoduché drapérii²⁹

K těmto grafikám patří jednak práce zachycující dívky s drapérií přes sebe pouze volně přehozenou, nebo držící na místě pomocí důmyslného zavázání - tady můžeme říci, že Mucha fotografické zachycení dívky zahalené do kusu látky příliš neupravoval. Dále sem patří zobrazení dívek s drapérií udržovanou na místě pomocí nejrůznějších medailonů, z nichž vychází série řetízků, které jsou upevněny na zádech. V případě reklamy pro parfumerii Bleuze-Hadancourt (kol. 1899) drapérii přidržuje jen série řetízků přetažených cik-cak přes dívčinu hrud' vycházejících z ornamentálního pruhu, ze kterého visí další dekorativní řetízky s přívěšky. Tyto dívky tak působí jako bytosti ze snů, zahalené jen do lehkých drapérií často v různém stupni nahoty podobně jako antické Venuše.

K této první skupině také patří jediná Muchou navržená obálka módního časopisu Wiener Chic (1905), na které má divák dojem, že jednoduchou drapérií dívky drží na místě pouze složitá sestava šperků.

3.1.2 Grafické práce zachycující ženy ve fantastických šatech³⁰

V této druhé skupině odívá ženy, které jsou ještě stále alegorickými snovými objekty, do fantastických rób, na kterých je na rozdíl od první skupiny patrné, že již nejsou tvořeny pouze kusem látky, ale mají jakýsi střih. Zároveň je ale zřejmé, že nejsou kopiemi soudobých oděvů. V těchto šatech používá jak prvky ze soudobé módy, tak motivy vycházející z historických oděvů. Co se týče módy daného období, spíše než ke konzervativním korzetem formovaným šatům se obrací ke střihům ovlivněným módní reformou. Jistě zde silně působí také divadlo – jak už vlivem exotických kostýmů, tak i osobou samotné Sarah Bernhardt, která dávala přednost šatům volně splývajícím „od krku až na zem,“ které byly „vzadu prodloužené ve vlečku.“³¹

²⁹ sem můžeme zařadit např. reklamu na Champagne Ruinart (1896), plakát pro Société Populaire des Beaux Arts (1897) nebo soubor Les heures du jour (1899),

³⁰ do druhé skupiny bych zařadila především grafiky La Trappistine (1897), Rêverie (1897), Bénédictine (1898), obálku časopisu Au Quartier Latin (1898) nebo grafiku Automne (kol. 1903)

³¹ MUCHA 1969, 120

Jako příklad uveďme ještě Muchův plakát pro firmu Moët & Chandon na šumivé víno Impérial z roku 1899, kde zobrazil dívku oděnou do splývavých šatů sahajících až ke krku s dlouhými rukávy. Ze soudobé módy přejímá rukávy šunkovitého tvaru a upnutí šatů až ke krku. Motiv dlouhého ornamentálního pruhu ve středu oděvu je jednou z nejtypičtějších forem dekorace Muchových fantaskních šatů. Původ tohoto provedení ornamentu v Muchově tvorbě je těžko určit. Jak nám prozrazují Muchovy autoportréty, takovýto ornamentální pás zdobí slovanské košile, do kterých se umělec rád odíval a s oblibou se v nich nechával také zobrazovat. Zároveň je typický pro církevní kasule a vidět ho můžeme také například na šatech císaře Jana II. Comnena a císařovny Ireny na mozaice v chrámu Hagia Sofia z 1. poloviny 12. století. Stejným způsobem byly zdobeny také šaty vedlejších postav v představení Sarah Bernhardt *Théodora* pojednávajícím o byzantské císařovně.

Na druhé litografii pro firmu Moët & Chandon tentokrát pro šampaňské White Star z roku 1899 zobrazil Mucha odlišnou dívku od té z plakátu na šumivé víno Impérial. Tentokrát má dívka blíže spíše k víle než k femme fatale. Její šat, který není zdoben žádnou výšivkou ani šperky, odhaluje mnohem více kůže. Jeho splývavá silueta je pod prsy přerušena dlouhým převázaným pásem látky. Vytváří tak siluetu oděvu z doby empíru a direktoria, která se v rámci módního historismu opět ozývá ve 2. polovině století, podpořena kostýmy Sarah Bernhardt, z představení *Tosca*.³²

³² THIEME 1988, 21



Obr. 2 Alfons Mucha: plakát pro firmu Moët & Chandon na šumivé víno Impérial, 1899, litografie, 58 x 19,5 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale

3.1.3 Grafické práce zachycující postavy v soudobém oděvu³³

Podle teze Jany Brabcové v katalogu k Muchově výstavě, pokud Mucha vytvářel plakáty realisticky zobrazující soudobý život, bylo to hlavně na základě přání zákazníka.³⁴ V těchto pracích Mucha představuje ženský typ *la bourgeoisie*, který má symbolizovat mladou a krásnou ženu v elegantním oděvu.

Muchova grafika Flirt pro firmu Lefèvre-Utile (1899) zachytává takovýto elegantní pár, mladého muže ve smokingu s bílou vestou a ženu stylizovanou do

³³ reklama na Biscuits Champagne firmy Lefevre-Utile (1896) nebo reklama na Warner's Rust-Proof Corsets (1909)

³⁴ Mucha 1980, 49

výrazné esovité linie v šatech s vysokým límcem a rukávy s rozšířeným balónkovým tvarem v ramenou. Zdobené jsou pouze jemně naznačeným potiskem látky.

Pro reklamu na parfém Rodo (1896) zobrazuje ženu v negližé hojně zdobeném volány v domácím prostředí při aplikaci parfému na kapesníček. V tomto případě se díky cílovému zákazníkovi, kterým je zde žena, nejedná o nějakou snovou princeznu, ale o skutečnou, i když poněkud idealizovanou ženu. Tomu je podřízena také volba oblečení, kterým je sice domácí úbor, ale ten dívku nikterak nevhodně neodhaluje a i přes svou jednoduchost působí nákladným dojmem.

3.2 *Vliv orientalismu*

Móda orientalismu, která se v 19. století rozšířila v Evropě, vycházela do velké míry z touhy po nových impulzech a úniku před postupující industrializací v Evropě.³⁵ Do těchto uměleckých děl proto umělci často promítají své sny a fantazie západního pozorovatele na úkor zobrazení reálného Orientu.³⁶

Ženy byly v průběhu 19. století hojně zobrazovaným námětem obrazů inspirujících se orientálním prostředím. Většinou jsou zobrazovány jako snové objekty Evropanů, oscilující mezi nebezpečnou femme fatale a otrokyní bez vlastní vůle.³⁷ Proto se na nich zpravidla objevují spoře oděné, zahalené do lehkých prosvítajících látek a zdobené záplavou šperků. Svůdnost těchto žen je ale do značné míry daná právě jejich zahalením pouze do snových závojų a jemných transparentních látek, což na rozdíl od obyčejné nahoty působí smyslným dojmem a v divákovi vzbuzuje různé fantazie.³⁸

Příležitost k seznámení se s orientálním uměním ve 2. polovině 19. století nabízely také světové výstavy a četné časopisy poskytující čtenářům informace o tomto novém stylu.

Oblibu orientálních vlivů a jejich míchání dokládají také fantaskní výstavní paláce Světové výstavy v roce 1900. Zatímco k byzantskému umění se odkazovaly pavilony Srbska a Rumunska, velkou popularitu si získal pavilon Andalusie evokující období nadvlády Maurů na Iberijském poloostrovu a Alžírsko si přivlastnilo celou spleť uliček.³⁹

3.2.1 Mucha a orientální vlivy

Obyvatelé Rakousko-Uherska realizují cesty do Orientu zejména po revoluci roku 1848, která přináší rozšíření cestovatelských možností a kdy podnikají návštěvy těchto oblastí také příslušníci císařské rodiny a aristokracie.⁴⁰ Muchův vídeňský vzor Hans Makart podnikl v letech 1875 – 1876 cestu do oblasti někdejší Nubie a v pozdějších letech také do dalších částí Afriky, aby zde načerpal inspiraci pro svou uměleckou tvorbu. Na obrazech vzniklých během jeho první cesty, jako např. Der

³⁵ MAYR-OEHRING/DOPPLER 2003, 30

³⁶ Ibidem, 33

³⁷ Ibidem, 82

³⁸ DIEDEREN/DEPELCHIN 2010, 157

³⁹ JULLIAN 1974, 164

⁴⁰ MAYR-OEHRING/DOPPLER 2003, 42

Tod der Kleopatra (1875) nebo Eine ägyptische Prinzessin (1875), zobrazil ženy oděné do nákladných látek a opulentních šperků. Jako i u jiných orientalistů jsou pro něj důležitější než realita samotná jeho historické imaginace, které by si ani nepotřeboval ověřit na místě samotném, neboť se jedná o utopie, o zachycení již neexistujícího místa.⁴¹ Jako předloha mu slouží Shakespearova divadelní hra Antonius a Kleopatra a jeho zobrazení Kleopatry je proto patřičně pompézní a dekadentní.⁴²

Na obraze *Der Tod der Kleopatra* je královna od pasu nahoru nahá, ale hrud' jí zdobí šperk tvořený z kovového pásu, který má pod prsy a z kterého vychází dva řetízky vedoucí k jakémusi zlatému čtvercovému medailonu umístěnému mezi ňadry Kleopatry. Z tohoto medailonu vychází další dvojice řetízků, které jí vedou za krk. Had, který se jí omotal kolem levé ruky připomene pozdější Muchův plakát ke hře *Médée*. Stejný druh šperku má na sobě i dívka na dřevěném panelu průčelí Fouquetova obchodu navrženého Muchou. Mucha zde ozdobu ještě rozvádí a přidává dvojici zdobených pásů, která jí spoutávají ramena, a dvojici navazujících přívěšků visících z opasku pod prsy. Podobný šperk používá Mucha i na dalších grafikách k uchycení látky šatů – například na litografiích *La Musique* a *La Peinture* z cyklu *Les Arts* (1898) nebo na grafikách *L'Amethyste* a *La Topaze* z cyklu *Les Pierres Précieuses* (1900). Opět je zde vzor Makarta a jeho obrazu *Die Nilfahrt der Kleopatra* z roku 1875, na kterém je také Kleopatra ležící na poduškách zahalená do bohaté zlaté látky připevněné mezi prsy k náhrdelníku s velkým přívěškem. Tyto Makartovy šperky jsou ale provedeny v historizujících formách, zatímco Mucha při zachování stejné struktury používá již styl *Art Nouveau*.

⁴¹ KARENTZOS 2005, 142

⁴² *Ibidem*



Obr. 3 Hans Makart: Der Tod der Kleopatra, 1875, olej na plátně, 191 x 255 cm, Neue Galerie, Kassel

Fascinován orientálním prostředím se i ve Vídni Makart obklopuje ve svém ateliéru historickými artefakty, z nichž mnohé jsou orientální proveniencí (palmy, orientální koberce, leopardí kožešiny). Podobně Muchův ateliér byl přeplněn „drapériemi, mešními rouchy, štaflemi, na kterých byly načaté pastelové kresby, a orientálními stolečky posetými cigaretami a miniaturními doutníky[...].“⁴³

Předtím než se proslavil pracemi v secesním stylu maloval také sám Mucha obrazy inspirované historií Egypta jako Antonius a Kleopatra (1887) nebo V poušti (1889).⁴⁴

Mucha také osobně podnikl v roce 1898 cestu do Španělska, kde připravoval studie pro ilustrace Histoire d'Espagne historika Charlese Seignobose. Při tomto pobytu navštívil také oblast Andalusie, která již od počátku století byla v hledáčku malířů a spisovatelů toužících po seznámení se s orientálním uměním. Malíři a ilustrátoři se inspirovali zdejší maurskou architekturou, kterou používali i jako pozadí

⁴³ citace básníka Chanqueteau převzata z MUCHA 1969, 147

⁴⁴ Mucha 1980, 34

pro scény odehrávající se ve vzdálenějších oblastech Egypta nebo Bagdádu.⁴⁵ Jak píše Jiří Mucha: „[...] osobní setkání s maursko-iberskou kulturou obohatilo jeho zásobu dekorativních prvků o některé arabeskové motivy, jež zvláště výhodně oživily a doplnily jeho byzantský základ.“⁴⁶

Pokud měl Mucha za úkol zobrazit historické motivy, podobně jako i u dalších umělců 19. století se nejednalo o archeologicky přesné zobrazení šperků a oděvů jednotlivých národů, ale spíše o různé výpůjčky doplněné fantazií umělce. Tak například dekor Muchových ilustrací k veršované hře Paula Vérola *Rama* (1898) je v katalogu Muchovy výstavy označován jako „*plus assyrien qu'indien*.“⁴⁷ A vskutku i plisované látky a bohaté třásně postav odpovídají spíš asyrským reliéfům.

3.2.2 Plakáty Salammbô a Salome

Zájem o Orient se neprojevoval pouze v malířství, ale také v literatuře. V roce 1862 vydává Gustave Flaubert svůj román *Salammbô*, jehož četné a bohaté popisy se hemží záplavou lehkých látek, z nichž jsou ušity šaty otrokyň, opulentními šperky a jehlicemi rozloženými ve vlasech do tvaru slunečních paprsků, které připomenou ozdobu hlavy Muchovy Médey. V roce 1896 Mucha vytváří plakát s motivem *Salammbô* (také nazýván *Incantation*) pro *L'Estampe Moderne*. Při zobrazení jejího kostýmu vychází z popisu v poslední scéně knihy: „*Od kotníků až k bokům byla zahalena v síť z úzkých ok, napodobujících rybí šupiny a blýskavých jako perleť. Sytý modrý pruh látky jí svíral hrud', ale nechával odhalená její ňadra ve dvou výstřizích tvaru měsíčního srpku; karbunkulové závěsky zakrývaly její hroty. Účes měla ozdobený pavími pery, posetými drahokamy; řasnatý plášť, bílý jako sníh, splýval za ní a s lokty přitisknutými k tělu, s koleny sevřenými a s démantovými kruhy vysoko na pažích seděla vzpřímená jako nehybná modla.*“⁴⁸

Prototypem orientální femme fatale se stává Salome, která ovládá mysl symbolistických malířů zejména v 90. letech.⁴⁹ Flaubert také v roce 1877 vydává novelu *Herodias*, ve které popisuje tanec Salome. K napsání této novely ho kromě jeho vlastního pobytu v Egyptě inspiroval také obraz *Salome* Henriho Regnaulta, který byl úspěšně

⁴⁵ DIEDEREN/DEPELCHIN 2010, 105

⁴⁶ MUCHA 1969, 186

⁴⁷ Mucha 1980, nepag.

⁴⁸ FLAUBERT 2009, 263sq.

⁴⁹ ROSENBLUM/JANSON/FREEMAN 1984, 457

představen na Salonu v roce 1870.⁵⁰ Muchův plakát s námětem Salome (opět pro l'Estampe moderne) dívku zobrazuje v kostýmu opět do značné míry odvozeném z Flaubertova popisu. Podobně jako Flaubert ji halí hlavu do šátku z průhledné světle modré látky. Tu používá i na ztvárnění jejích šatů, které, opět stejně jako u Flauberta, na bocích zdobí bohatý stříbrný opasek. Tento opasek se svým centrálním kulatým medailonem a kožešinou vyčnívající v horní části se podobá tomu, který má na sobě Kleopatra na Makartově obraze *Der Tod der Kleopatra*. Největší rozdíl v podání Salome u Muchy a Flauberta spočívá v černých kalhotách, kterými oděl svou hrdinku spisovatel.

⁵⁰ MAYR-OEHRING/DOPPLER, 83

3.3 Vliv byzantinismu

Jaroslav Sedlář zdůrazňuje v článku Slovánská inspirace Alfonse Muchy umělcův přínos secesi v podobě obohacení „*umění secese o významné podněty, které vyšly ze specifických souvislostí umění 19. století se slovanskou kulturní tradicí,*“ přičemž zdrojem této kulturní tradice bylo pro Muchu umění byzantské, které považoval za „*počátky slovanské kultury Velké Moravy.*“⁵¹

Podobně jako u orientalismu se zájem o tento fenomén v 19. století neomezoval pouze na výtvarné umění, ale pronikal do více sfér společnosti. Deset let před slavnou Gismondou má v roce 1884 premiéru Sardouova hra *Théodora* se Sarah Bernhardt v hlavní roli, která se okamžitě stává senzací. Kostýmy k této hře navrhl Théophile Thomas, ale jistě na nich měla velký podíl i samotná herečka, která v rámci přípravy na hru odjela do Ravenny, kde si pořizovala náčrtky tamějších mozaik.⁵² Sarah Bernhardt se, stejně jako Sardou, navíc také znala s historikem Gustavem-Léonem Schlumbergerem, který se ve své práci zaměřoval na Byzanc.⁵³ Dalším jejich ikonografickým zdrojem pro výpravu hry bylo pak dílo *La Vie byzantine au VI^e siècle* od Augustina Marrasta vydané posmrtně v roce 1881.⁵⁴

Počátky seriózního studia dějin a kultury Byzance a také obrovský evropský úspěch Sardouvy hry nepochybně přispěl k módě byzantinismu šířící se do salonů konce století. Zejména 80. a 90. léta tak byla obdobím vzrůstajícího zájmu o Byzanc v literatuře a výtvarném umění.⁵⁵ Podobně jako u orientalismu se ještě nejednalo o realistické zobrazení prostředí a postav, ale o Byzanc nahlíženou skrze optiku dekadence.⁵⁶ Především francouzští symbolisté byli přitahováni k tomuto umění, a to kvůli jeho příklonu k dekorativnosti a zaměření se na symboliku.⁵⁷

O tom, že zájem o Byzanc pronikl až do módy, svědčí i záznam o úspěchu, který sklidil kostým *Princesse Bibesco* na jednom večírku patrně v roce 1902 a který ve stati *La “femme fatale”*, *source d’une byzantinologie austère* popisuje Silvia Ronchey. *Princesse Bibesco* si tehdy, nucena improvizovat, oblékla nějaké starší šaty a ozdobila se rodinnými šperky z Rumunska, tak, že její vzezření nápadně

⁵¹ SEDLÁŘ 1980, 61

⁵² ŠTEMBERA 1997, 301

⁵³ RONCHEY 2003, 154

⁵⁴ *Ibidem*, 158

⁵⁵ *Ibidem*, 162

⁵⁶ *Ibidem*, 165

⁵⁷ BULLEN 1999, 665

připomínalo zobrazení císařovny Theodory na ravennských mozaikách, a nadchla tak přítomnou společnost.⁵⁸

Muchovo jméno bývá s byzantskými vlivy spojováno téměř v každé publikaci, ať již jde o použití mozaik a dekoru, ale zejména jsou tyto vlivy zmiňovány v souvislosti s oděním a šperky.

Znovu připomeňme plakát na šumivé víno Impérial. Žena na litografii má na sobě šaty dekorované ornamentálním pruhem ve středu oděvu, jehož zdrojem mohou být také zobrazení rouch na byzantských mozaikách, jak už jsme zmiňovali výše. Byzantským mozaikám je podobný i rozetový motiv, který zdobí dívčin šat a bohatou látku, kterou má přehozenou přes opěradlo svého křesla.⁵⁹ Výběr takovýchto inspiračních zdrojů by se zdál odpovídající názvu nápoje.

Mucha sám se k inspiraci byzantským uměním přiznává ve dvojici tzv. Têtes byzantines z roku 1897. Ačkoli jsou helmice zdobící hlavy obou dívek spíše fantazijními výmysly, vychází také ze skutečných byzantských ozdob. Byzantské černovlásce z koruny visí po stranách dvě kruhové ozdoby připomínající kolty, používané v Byzanci či na staré Rusi. Tyto obroučky, ač připomínají tvarem a velikostí náušnice, bývaly asi spíše vplétány do vlasů nebo připevňovány na pokrývku hlavy.⁶⁰ Z menšího kruhu pak visí směsice malých přívěšků z barevných kamenů, jejichž inspirační zdroj vidí Paul Greenhalg i v případě Muchových návrhů na šperky v amuletech vyskytujících se v tradici středoevropských lidových šperků.⁶¹

⁵⁸ RONCHEY 2003, 166

⁵⁹ např. mozaiky na stropě Galla Placida

⁶⁰ EVANS/ HOLCOMB/ HALLMAN 2001, 56

⁶¹ GREENHALG 2000, 248



Obr. 4 Alfons Mucha: La Tête byzantine brune, 1897, barevná litografie, 36,2 x 46, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha

Korunu byzantské plavovlásky naproti tomu po stranách zdobí předimenzované kruhové ozdoby, které jsou na první pohled vyduté. Tento dekorativní motiv, který Mucha používá i na jiných grafikách, vzdáleně připomene druhý typ koltů, který býval tvořen dvěma konvexně vydutými destičkami, jež byly po obvodu spojeny páskou často ještě zdobenou perličkami, stejně jako je to na Muchově grafice. Tyto koltů mívaly praktické využití, neboť sloužily k naplnění vonnou směsí nebo kouskem naperfémované látky. Mucha ale ozdobu mnohonásobně zvětšuje, dává jí tvar dokonalého kruhu (zatímco byzantské koltů dutého typu mívaly zpravidla linii kruhu v horní části přerušenu) a zdobí ji abstraktním ornamentem, před kterým Byzantinci upřednostňovali motivy světců a zvířat.

3.4 Inspirace slovanské

Vliv myšlenek národního obrození se kolem poloviny 19. století manifestuje nejen ve vzniku řady vlasteneckých spolků, ale nachází si svou cestu také do tvorby umělců, kteří se zajímají o zachycení lidového kroje, který pro ně představuje formu prezentace národa.⁶² Zejména Josef Mánes je znám pro svůj zájem o lidové odívání, přičemž sám také navrhl kroje pro Sokol.⁶³

Části lidového oděvu a kroj jako inspirační zdroj si také nacházejí cestu do soudobé módy, ale toto se již stává „*záležitostí spíš módní než vlasteneckou*.“⁶⁴

Vzrůstající zájem o lidové umění na koci 19. století dokládá například v roce 1895 v Praze uskutečněná Národopisná výstava československá, jejíž součástí bylo také představení krojů. Oděvy odkazující k národní historii se také uplatňovaly při prezentaci jednotlivých národů na Světové výstavě v Paříži v roce 1900, ať už na Muchových nástěnných malbách pavilonu Bosny a Hercegoviny nebo například na husarských oděvech osazenstva maďarského pavilonu.⁶⁵ Navzdory tomuto velkému zájmu a profesionalizaci bádání fenoménu kroje, se tyto již z odívání v Čechách postupně vytrácí.⁶⁶

Od roku 1884 Mucha studoval na Akademii výtvarných umění v Mnichově, kde byl jeho přítelem Joža Úprka, který si již tehdy s oblibou pořizoval náčrtky lidových krojů obyvatel Slovácka, odkud pocházel. V Mnichově byl Mucha také členem spolku českých malířů Škréta a v Paříži patřil do spolku Lada, který tvořili kromě Čechů také Poláci a Rusové. V Paříži se také přátelil s Karlem Vítězslavem Maškem. Blízkost jeho Libuše (1893), navýsost slovanského tématu, s některými Muchovými plakáty již byla v literatuře zmiňována.⁶⁷

⁶² LANGHAMMEROVÁ 2001, 27sq.

⁶³ Ibidem, 29

⁶⁴ KYBALOVÁ 2006, 27

⁶⁵ JULLIAN 1974, 73

⁶⁶ LANGHAMMEROVÁ 2001, 31

⁶⁷ FABELOVÁ 2002, 119



Obr. 5 Karel Vítězslav Mašek: Libuše, kol. 1893, olej na plátně, 193 x 193 cm,
Musée d'Orsay, Paříž

Mucha sám se v Paříži, hrdý na svůj původ, oblékal do slovanských košil s výšivkami.⁶⁸

Zmiňme zde ještě Muchův příspěvek k módě krojů, který je překvapivě raný. Již z roku 1886 se dochovaly Muchovy návrhy „národního kroje“, které byly uveřejněny v časopise *Náš kraj*.⁶⁹ Nevychází v nich pouze z českých krojů, ale inspiruje se také lidovými oděvy jiných slovanských národů.⁷⁰

Již v roce 1898 Mucha podnikl cestu na Balkán. Do skicáře si kreslil výšivky, které zde viděl na venkově.⁷¹ Pro Světovou výstavu v roce 1900 vytvořil nástěnné malby pro pavilon Bosny a Hercegoviny, na kterých zobrazil nespočet postav

⁶⁸ READE 1963, 4sq.

⁶⁹ KYBALOVÁ 2006, 107sq.

⁷⁰ Ibidem, 107

⁷¹ READE 1963, 25

v lidových kostýmech. Další pobyty na východě uskutečnil například v letech 1911 (jadranské pobřeží), 1913 (Polsko a Rusko).

Z grafické reklamní tvorby se tyto lidové motivy se ozývají například v grafice Fleur (1897), kde krajkou vycházející z lidového ornamentu zdobí okraje rukávů šatů. V roce 1910 se pak Mucha stěhuje zpět do Čech. Vytváří zde řadu plakátů pro různé národní spolky, ve kterých uplatňuje řadu symbolů a inspirací vycházejících z lidového umění. Lidový kostým byl jedním z těchto symbolů.

4 Oděv v období secese, reformy oděvu a vztah Alfonse Muchy k módě

4.1 Odívání v období secese a reformy oděvu

Ženský oděv prošel v průběhu 19. století řadou změn. Jeho tvar byl ale až doposud vždy formován ne přirozeným tvarem lidské postavy, ale spíše různými součástmi spodního prádla, jejichž cílem bylo buď objem ubírat nebo ho naopak přidávat tam, kde nebyl. Také v období secese je základní linie ženského oděvu tvořena obepínajícím živůtkem oblékaným přes korzet, na který navazuje rozšířená sukně tvořená z několika vrstev látky. Přibližně mezi lety 1895 – 1903 je v módě zužování jak linie sukně tak i rukávů, poté se opět přistupuje k rozšiřování.⁷² Oděv bývá bohatě zdoben nášivkami a také pouze zdánlivě funkčními detaily jakými jsou mašle a knoflíky.

Již během 2. poloviny 19. století se ve Spojených státech amerických a v Anglii ozývaly v oblasti módy hlasy volající po reformě oděvu. Na konci století se tato tendence navrhovat šaty bez korzetu začala prosazovat také ve střední Evropě, kde byla živena jednak snahou o změnu směrem ke zdravějšímu životu, ale ze strany navrhujících umělců také z estetických důvodů. První důvod vedl v Anglii v roce 1881 k založení *The Rational Dress Society* a k pořádání přednášek lékařských expertů o zdraví a oděvu.⁷³ Zároveň se k tomu přidávaly výtky na nepraktičnost ženských oděvů ozývající se z řad žen pracujících v nových profesích a z řad prvních vyznavaček sportu.

Estetická kritika dobového oděvu přicházela zejména od členů Bratrstva Prerafaelitů a členů hnutí *Arts and Crafts*, v jejichž ponímání bylo nutné vidět reformu oděvu v kontextu zkrášlování každodenního života.⁷⁴ Pro ženské šaty navrhovali návrat k nadčasovým formám vycházejících ze vzorů středověkého oděvu, později také z oděvů antického Řecka a Říma a z Japonska.⁷⁵ William Morris považoval za nejvhodnější čerpat inspiraci z období od 9. do 14. století a šaty nošené v období kolem roku 1250 pokládal za ty nejjednodušší a zároveň nejelegantnější.⁷⁶

⁷² UCHALOVÁ 1997, 22

⁷³ ROSE 2011, 14

⁷⁴ ASLIN 1969, 147

⁷⁵ ROSE 2011, 14

⁷⁶ ASLIN 1969, 147

V tomto bodě se odlišovali od zastánců *The Rational Dress Society*, která požadovala, aby se oděv nápadně nelišil od běžné módy.⁷⁷ Podobně jako i u jiných odvětví uměleckého řemesla se snažili o reformu, která bude znamenat dostupnost originálních a kvalitně vyráběných předmětů pro širší masy, ale také u oděvu tato myšlenka selhala na nákladnosti rukodělné výroby. Pro roucha, do nichž prerafaelité v první fázi odívali postavy na svých obrazech a které poté do svých šatníků přejímaly ženy v jejich okolí, používali termínu *artistic dress*, který byl od 80. let 19. století doplněn termínem *aesthetic dress*. Tyto šaty byly volného řízového střihu z kvalitních látek v barvách, které měly v prvé řadě ladit s interiéry, ve kterých byly nošeny, proto převažují odstíny tlumené zelené, paví modré, tmavě červené a teplé jantarové.⁷⁸

V Anglii byla jedním ze zastánců reformy ženského oděvu z estetických důvodů Mary Eliza Haweis (1848 – 1898). Ve svém článku *The Aesthetics of Dress* z roku 1880 doporučuje brát si za vzor splývavý šat, jaký je možno vidět na sochách antického Řecka.⁷⁹ Ačkoli *chiton* i *himation* dle Haweisové měly základní nedostatek v tom, že v principu zakrývaly linii boků a zad, v praxi byl tento problém odstraněn použitím velmi tenkých látek, které se v tamějším klimatu lepily na tělo.⁸⁰ Nejen kvůli odlišnému podnebí není možno tento ideální oděv v Anglii napodobit a tak jsou krejčí nuceni používat těžkých látek, které jsou pomocí švů modelovány tak, aby obepínaly postavu – od tohoto je už jen krok k manipulaci se skutečným tvarem postavy, což vede k nepohodlí, nemocem a ošklivosti.⁸¹ Těmto problémům se lze vyhnout, pokud se bude při vytváření oděvu dodržovat sedm pravidel, jež ustavuje na konci svého článku. Tato pravidla vycházejí z myšlenky formování oděvu podle lidské postavy.⁸²

Většinu umělců, kteří se zabývali také návrhy šatů, motivovala k této činnosti idea interiéru v duchu Gesamtkunstwerku.⁸³ Týkalo se to zejména architektů jako Kolomon Moser, Charles Rennie Mackintosh nebo Richard Riemerschmid.⁸⁴

Německé snahy o reformu oděvu vycházely ze snah architektů, designerů a umělců. Předním reformátorem oděvu vycházejícím z estetických principů byl

⁷⁷ ASLIN 1969, 147

⁷⁸ IBIDEM, 157

⁷⁹ HAWEIS 2011, 199-200

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Ibidem, 200

⁸² Ibidem

⁸³ BARROWS 2009, 58

⁸⁴ Ibidem, 58-59

Belgičan Henry van de Velde. Sám návrhář takovýchto šatů pořádal také přednášky na toto téma v Německu i Rakousku.⁸⁵ Jeho manželka Maria Sèthe van de Velde byla jednou z prvních žen, které v kontinentální Evropě přejaly anglický estetický oděv.⁸⁶ Sama také již v průběhu 90. let oděvy navrhovala a van de Velde se brzy přidal. V roce 1896, kdy se pár přestěhoval do svého nového domova Bloemenwerf, jehož architektem byl van de Velde, navrhl pro svou manželku také šaty, které ladily se zařízením interiéru. Henry van de Velde zastával názor, že rané reformátorské snahy vycházející ze zdravotních důvodů, jakkoli byly prospěšné, selhaly, neboť nepřikládaly patřičný důraz estetické stránce a kráse oděvu.⁸⁷ Nicméně zajímal se také o volnost pohybu a funkčnost oděvu a na základě tohoto kritéria rozlišoval mezi šaty na různé příležitosti. Jím navrhované oděvy byly vytvářeny z těžších látek, než tomu bylo u prerafaelitů, a zdobila je abstraktní výšivka.⁸⁸

Van de Veldeho práci i návrhy jeho ženy bylo možno shlédnout v roce 1900 v rámci výstavy *Moderne Damenkostüme und Künstlerentwürfe* pořádané v Krefeldu. Organizátor výstavy dr. Deneken na ni pozval různé umělce zabývající se ve své tvorbě také módou, například Petera Behrense, Alfreda Mohrbuttera nebo Richarda Riemerschmida.⁸⁹ Po výstavě začala van de Veldeho návrhy na látky vyrábět firma Deuss & Oetker.⁹⁰

Rakouská reforma oděvu také vycházela z myšlenky totálního uměleckého díla a touhy navrhnout oděv, který by se hodil do nového secesního interiéru.

Situaci ve Vídni ovlivnila osmá výstava vídeňské secese, na kterou byli přizváni Charles Rennie Mackintosh a Margaret Macdonald-Mackintoshová, jejíž oděv byl pro vídeňské publikum dosud neznámou novinkou. Oděvní reforma se ve Vídni do této doby omezovala na útoky feministek a členů reformního proudu, ale žádné *artistic dress* zde prozatím nebyly navrhovány.⁹¹ Toto se po roce 1900 změnilo, v neposlední řadě také díky van de Veldeho přednášce uskutečněné ve Vídni o rok později.⁹² Nový oděv navrhovaný v reformní linii byl ve Vídni více ovlivněn estetickými kritérii než například v Německu, kde návrhy podléhaly spíše funkčnímu

⁸⁵ KYBALOVÁ 2006, 165

⁸⁶ BARROWS 2009, 20

⁸⁷ CUNNINGHAM 2003, 171

⁸⁸ KYBALOVÁ 2006, 165-166

⁸⁹ Ibidem, 164

⁹⁰ FÖHL/WALTER/ADRIAENSSENS 2013, 197

⁹¹ BARROWS 2009, 41

⁹² BARROWS 2009, 42

hledisku, a z části vycházel ze šatů, jaké se nosily v období pozdního empíru a raného biedermeieru.⁹³ Typickým znakem rakouského uměleckého oděvu byl geometrický ornament, zejména motivy čtverců a trojúhelníků a černo-bílé šachovnice. Mezi navrhující umělce patřili kromě Klimta také například Koloman Moser, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill nebo Carl Otto Czeschka. Josef Hoffman, který byl autorem architektonického návrhu domu pro rodinu Primavesi, této rodině v rámci myšlenky Gesamtkunstwerku také dodal návrhy oděvů.⁹⁴

Rakouský reformní oděv je ale nejvíce spjat se jménem sester Flögeových, které si v roce 1905 otevřely ve Vídni salon. Tento salon, jehož interiér byl navržen Wiener Werkstätte, přednostně prosperoval z výroby oděvů ve stylu současné módy Paříže a Londýna.⁹⁵ Z dnešního pohledu je ovšem zajímavější volná tvorba Emilie Flögeové, která je koncipována v duchu reformní linie. Její návrhy jsou velmi blízké oděvům na Klimtových obrazech, který sám také některé šaty navrhoval. Její oděvy bývaly zpravidla širokého střihu s dlouhými rukávy zdobenými volány a zahalující ženu až ke krku.⁹⁶ Mezi jejich uměleckými přáteli byly populární také volné oděvy ve stylu kaftanů, které s Klimtem navrhovali.⁹⁷ Emilie Flögeová také sbírala lidové krajky a výšivky, které můžeme vidět zakomponované do jejích oděvů.⁹⁸

V roce 1910 byla založena oděvní sekce v rámci *Wiener Werkstätte* s Eduardem Josefem Wimmer-Wisgrillem v pozici prvního ředitele.⁹⁹

Navzdory uměleckým snahám se reformní oděv omezoval pouze na zákaznice z okruhu jejich přátel a zejména v případě Vídně na pár majetných klientek. Až kolem roku 1907 vzniká styl kombinující japonské vlivy s vlivy empírového oděvu, který má blízko reformnímu střihu.¹⁰⁰

⁹³ WAGENER 1989-1990, 29

⁹⁴ Ibidem, 31

⁹⁵ KYBALOVÁ 2006, 167

⁹⁶ Ibidem, 168

⁹⁷ WAGENER 1989-1990, 31

⁹⁸ VARNEDOE 1986, 101

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ KYBALOVÁ 2006, 119

4.2 Alfons Mucha a soudobá móda

Pro Muchu je příznačné, že na jeho obou reklamních plakátech pro firmy vyrábějící jízdní kola – Cycles Perfecta (1897) a Waverley Cycles (1898) – Mucha maluje zasněné alegorické dívky, jejichž rozevláté šaty (a na prvním jmenovaném plakátu také bohaté arabesky vlasů) by jim jízdu na kole moc neumožňovaly. A to i přes skutečnost, že vzrůstající obliba cyklistiky a sportu obecně byla také jedním z důvodů, na které se odvolávali příznivci reformy oděvu. Navíc již od 90. let nosily některé ženy provozující jízdu na kole tzv. *pantolon zauve* – velmi široké kalhoty sahající pod koleno, kde byly upevněny na gumy.¹⁰¹ Tudíž se můžeme domnívat, že podobně jako u dalších výtvarných umělců zapojujících se do snah o reformu oděvu, by u Muchy rozhodně nešlo o praktickou stránku věci.

Navzdory tomuto novému trendu ve sportovním odívání v této době velká část reklamních plakátů výrobců jízdních kol zobrazuje dívky alegorické, spoře oděné do vlajících průsvitných látek, nebo oblečené do secesních šatů upnutých u krku, s dlouhou sukní a s nadýchanými rukávy zužujícími se směrem k zápěstí. Novou módu *pantolon zauve* naproti tomu přejala do svých plakátů například francouzská firma Gladiator Cycle, pro kterou vytvořil Misti (Ferdinand Mifliez) v roce 1897 plakát s dívkou v takto střižených kalhotách a později také Gaston Noury.

Amerika byla místem, kde byla poptávka nejen po Muchově grafické tvorbě, ale také po jeho názorech na odívání: „*Dnes, přišla ke mně redaktorka žurnálu World... abych jí něco pověděl o ženách... o jejich typu a jak by se měly strojit. Tak jsem jí toho napovídal, i o kostýmu jsem mluvil a načmáral jsem, jak si to myslím. Byla unešena a druhého dne přišla znovu... abych prý sestrojil takové kostýmy a nadrapoval na nějaké pěkné dámy a fotografové že to vezmou, aby to doprovázelo článek [...] Tak vidíš, chtí tu prý ‚Muchawoman‘ v Americe! A tak jsem se stal na chvílku krejčím, ale nedělám si z toho nic, je to jen důkaz, že mají důvěru k mému vkusu... a bude zajímavé pracovat pro tuto dnešní palčivou otázku.*“¹⁰² Jakkoli v tomto dopisu označuje otázku ženského odívání za palčivou, z jeho pozdějšího psaní manželce vyznívá druhořadost, jakou otázce módy ve své tvorbě skutečně připisuje, když se distancuje od autorství návrhů vytvořených pro krejčí: „*Už jsem měl objednávky na kresby pro magazíny [...] a pak fashion plates. Přišel za mnou s nabídkou jeden podnikatel, který vydává módní návrhy pro krejčí. Tři jsem nakreslil*

¹⁰¹ KYBALOVÁ 2006, 134

¹⁰² dopis Marii Chytilové z roku 1904, převzato z MUCHA 1969, 242

– *krejčím se líbily, chtěli další. Ovšem že jsem neřekl, že to dělám sám, ale že to kreslili mí žáci.*¹⁰³ Bylo by jistě zajímavé podívat se na tyto návrhy, kdyby ještě existovaly. Zejména do jaké míry by vycházely ze soudobé módy a do jaké míry byly bližší odění Muchových alegorických ženských figur.

V Documents décoratifs najdeme jednu kresbu, která by snad mohla být označena za návrh ženských šatů. Žena je zde oděná do dlouhých splývavých šatů s vlečkou. Její obrys nezdeformovaný korzetem dává znát typicky muchovsku slovanskou postavu. Horní část je řešena způsobem, jakým Mucha upevňuje drapérii i u svých alegorických dívek – pomocí medailonu (patrně všitého do látky mezi prsy), z něhož vychází kovové řetízky nahrazující ramínka. Látko šatů je pokryta abstraktní vlnící se linií a motivy květin, které symetricky lemují našasený spodní okraj šatů. V partii dekoltu a středu vlečky jakoby se z květin stávaly aplikace. Podobný motiv je typický například pro grafické práce Georgese de Feura, který často zobrazuje ženy v nákladných šatech zezadu, tak aby vynikla bohatá ornamentální výšivka rezervována až pro spodní lem vlečky.¹⁰⁴

Na rozdíl od lehce prosvítající drapérie rouch Muchových alegorických dívek je zde látka na první pohled těžší, spíše evokuje van de Veldeho čajové oděvy. Ženiny ruce jsou zahaleny návleky sahajícími nad lokty, jejichž spodní část je zakončena trojúhelníkovým cípem. Zdobí je jakási abstraktní arabeska. Také ženiny vlasy vyčesané nahoru jsou zdobené květinami. V ruce drží na šňůře zavěšený vějíř, který je svou formou podobný Muchovu návrhu vějíře s námětem *Le Vent qui passe emporte la Jeunesse* z roku 1899. Takovéto vějíře ve formě kruhu, ať již pevné nebo skládací, byly vyráběny v průběhu celého 19. století a byly známy pod názvem „à cocarde“ nebo „chinois“ podle pravděpodobného místa svého vzniku.¹⁰⁵

¹⁰³ dopis Marii Chytilové z 1.1.1910, převzato z MUCHA 1969, 267

¹⁰⁴ např. grafiky *Thermes Liégeois* (1898-1899), *Intérieur moderne* (1900) nebo obálka *Le Figaro Illustré* (1900)

¹⁰⁵ ROBERTS/SUTCLIFFE/MAYOR 2005, 135



Obr. 6 Alfons Mucha: módní návrh (?) na listu č. 37 v Documents décoratifs, 1902

U Muchových módních návrhů by bylo ještě možno zmínit návrh na večerní šaty Camille ze hry *La Dame aux Camélias*, které byly sice návrhem divadelního kostýmu k jehož realizaci pravděpodobně nakonec nedošlo (neexistuje žádná fotografie Sarah Bernhardt v podobném oděvu). Nicméně na rozdíl od ostatních Muchových kostýmních návrhů, které byly určeny pro hry zasazené do dob minulých, mělo by se zde jednat o jeho představu aktuálního oděvu, neboť mělo jít o představení přenesené do současnosti.¹⁰⁶ Roucho ženy je splývavé s vlečkou, přestřížené v pase a podkasané. Zajímavým prvkem šatů je dekoltáž zdobená uprostřed jednoduchou

¹⁰⁶ KYBALOVÁ 2006, 107

sponou pro zachycení nařasené látky. Ze spony vycházejí nenápadné řetízky, které jsou upevněny na zádech. Střih šatů odhaluje ramena, rukávy jsou tvořeny velkým množstvím látky, jsou však otevřené a odhalují celou paži. Mucha jemně naznačil také abstraktní potisk látky.



Obr. 7 Alfons Mucha: Camille en robe de soirée, 1896, tužka na papíře, 49,5 x 32 cm

5 Šperk ve tvorbě Alfonse Muchy

5.1 Francouzský secesní šperk

Secesní šperk se rodí kolem roku 1895 s prvním představením novátorského díla René Laliquea na *Salon du Champ de Mars*. Do této doby bylo šperkařství 2. poloviny 19. století ovládáno jednak historickými reminiscencemi, snažícími se napodobit šperky řecké, římské, etruské i rokokové, a zároveň druhým proudem snažícím se o co nejvěrnější zobrazení fauny a flóry.¹⁰⁷ Tyto tradičnější proudy se udržely i přes úspěch secese v tvorbě zavedených šperkařských domů jakými byly Boucheron nebo Vever, které ale v zájmu pokrytí poptávky na čas také zaměstnávaly umělce tvořící v tomto stylu.¹⁰⁸

Vrchol úspěchu zažívá secesní šperk na Světové výstavě v Paříži v roce 1900, kde vystavuje své šperky Lalique, maison Vever prezentuje kusy vzniklé ve spolupráci s Eugènem Grassetem a Fouquet představuje výsledky spolupráce s Muchou. Po úspěchu výstavy přebírají secesní formy i další šperkaři, kteří často jen napodobují a kopírují vzory mistrů jakými byli Lalique, Fouquet nebo Mucha. Od roku 1904 formy směřují opět ke geometrizaci a neutrálnější barevné paletě.¹⁰⁹

Jedním z důležitých impulsů pro vznik secesního šperkařství bylo seznamování se s exotickými kulturami v průběhu 19. století. Secesní šperk ovlivnila jak asymetrie a linie, které nacházíme v japonském umění, tak nové exotické druhy květin, které bylo možno v Evropě spatřit poprvé v 19. století.¹¹⁰ Podobně jako v období předcházejícím Art Nouveau, umělci i nyní nacházejí inspiraci také v dobách minulých – za vzory jim sloužily zejména šperky gotické a rokokové.¹¹¹ V neposlední řadě ovlivnil francouzské secesní šperkařství anglický Aesthetic Movement svou snahou o obrodu řemesel a spojení všech umění jako tomu bylo ve středověku, i když ve Francii nebyla tato obroda tolik spojena se zájmem o společenskou hodnotu. Umělci z okruhu Aesthetic Movement se začínali také zajímat o japonské a orientální šperkařství, vyzdvihující užívání nepravidelně tvarovaných kamenů, i o lidové šperky.¹¹²

¹⁰⁷ FALK 1985, 13

¹⁰⁸ DUNACAN 1994a, 16

¹⁰⁹ Evelyne POSSÉMÉ: Art Nouveau. In: Dictionnaire International du Bijou, Paříž 1998, 39

¹¹⁰ MISIOROWSKI/DIRLAM 1986, 210

¹¹¹ Ibidem, 216

¹¹² CALLOWAY/ORR 2011, 210

Francouzští secesní šperkaři prezentovali své produkty ve svých buticích nebo v buticích velkých šperkařských domů, pro které pracovali, a také na Salonech. Bylo to na salonu Société des Artistes Fran ais, který od roku 1881 p ijimal na sv  přehledky také n kter  z u it ch umění, kde René Lalique v roce 1895 zaujal poprvé publikum svými novátorskými designy. Secesní šperky bylo možno spatřit také v Bingov  galerii La Maison de l'Art Nouveau vedle Gall ho v z, vitr z  nabistů a dal i uměleckých předmětů.¹¹³ Nejv t i událostí, v rámci kter  mělo p il e itost se prezentovat 190 šperkařů, byla Světové výstava v Paříži v roce 1900. Na této výstavě bylo  estn  m sto kromě retrospektiv domů Vever a Sandoz rezervováno také René Laliquovi.¹¹⁴ Po tomto roce se pro francouzsk  šperkaře naskytly  etn  p il e itosti představit svou tvorbu také v zahrani i.

Po dosa en  vrcholu v roce 1900 záhy započal úpadek francouzského secesního šperkařství zejména kvůli  etn m imitac m, kter  postupn  zaplavovaly trh. Jak p i e Gabriel Mourey v publikaci *Art Nouveau jewellery & fans*: „*At times even – most unjustly, I admit – one almost comes to hate the art of M. Lalique himself, so persistently is it badly imitated.*“¹¹⁵ Smrtelnou ránu mu pak zasadila první sv tov  válka, kter  nadále nedovolovala vnímat formy Art Nouveau jako moderní, ale naopak jako produkty „[of] naive romanticism.“¹¹⁶ Způsob jakým ale secese ve šperkařství - podobn  jako v dal i ch oborech užitého umění - pozvedla úroveň um leck  kvality zůstal nezapomenut.

5.1.1 Náměty

Základním znakem šperku v období Art Nouveau je secesní linie. Vedle toho se hlavními ozdobnými náměty stávají motivy vycházející z přírody, z nichž zejména žena a květina jsou nov  interpretovány s důrazem na jejich ornament ln  funkci.¹¹⁷ Popul rn  jsou okř dlen  tvorové jako pávy (obl ben  motiv René Laliquea), v zky, motýly a netopýř , objevují se ale také hadi, ještěrky nebo chobotnice. Kromě květin se nov  objevují také jin  rostliny, kter  by divák na špercích asi neočekával, jako

¹¹³ SILVERMAN 1989, 273

¹¹⁴ DUNACAN 1994a, 11sq.

¹¹⁵ MOUREY/AYMER 1973, 2

¹¹⁶ MISIOROWSKI/DIRLAM 1986, 228

¹¹⁷ Evelyne POSSÉMÉ: Art Nouveau. In: Dictionnaire International du Bijou, Paříž 1998, 38

například klasy obilí, jmelí nebo bodláky. Japonský vliv se také manifestuje v zobrazení přírody v různých ročních obdobích a různých stádiích životního cyklu.¹¹⁸

V jiných částech Evropy, ve Skotsku a ve Vídni, měl tento nový styl méně ornamentální a více geometrické formy.¹¹⁹

Ženská figura je propojována s květinou i s tělem zvířete – u René Laliqua tak vzniká žena-had nebo žena-vážka a Henri Vever vytváří přívěsek s ženou-motýlem. Na špercích se také objevují i další hrdinky Art Nouveau jako Salome, mytické postavy Medusy a chimér i skutečné osoby jako tanečnice Loie Fuller nebo slavná kráska Cléo de Mérode.

Gustav Kahn rozlišoval mezi dvěma tendencemi v moderním šperkařství. První, ke které patřil například Maurice Dufrene, vycházela více z arabesky, z čisté ornamentální linie a vyhýbala se příliš nápadnému reliéfnímu zpracování.¹²⁰ Naopak druhá, ke které Kahn řadí i Muchu, se snažila o větší zapojení malířství a sochařství do šperkařské výroby.¹²¹

5.1.2 Používané materiály a techniky

S novými náměty se proměňují také používané materiály. Nejvýraznější změnou je v tomto ohledu ztráta výsostného postavení diamantu v secesním šperkařství. Umělci místo toho začínají používat kameny, které byly doposud považovány za nepříliš vhodné ke zdobení šperků (například zirkony, opály, topazy nebo chalcedony) a doplňují jimi ty dražší. Vedle nového estetického vnímání existoval také prozaičtější důvod pro náhradu nákladných drahokamů dostupnějšími kameny, a tím byl nedostatek financí. René Lalique ve snaze docílit především zamýšlené barevné harmonie neváhal použít také kusy skla nebo rohovinu.¹²² Drahé kameny byly také nahrazovány starou egyptskou technikou *pâte-de-verre*, při které se tvar formuje z roztaveného drceného skla, a objevuje se také použití prvních synteticky vyrobených imitací drahokamů.¹²³

Tato změna měla za následek, že cena šperků se neurčovala již pouze na základě hodnoty kamene, ale větší význam byl postupně připisován také umělcově

¹¹⁸ MISIOROWSKI/DIRLAM 1986, 212

¹¹⁹ FALK 1985, 13

¹²⁰ KAHN 1902, 13

¹²¹ Ibidem

¹²² BAYARD s.d., 335

¹²³ MISIOROWSKI/DIRLAM 1986, 212sq.

invenci.¹²⁴ Secesní umělec ve své tvorbě již primárně nevychází z drahého kamene, který má k dispozici, ale z návrhu, k jehož provedení hledá vhodné materiály.¹²⁵ Oblíbenou technikou se stal email, se kterým se evropští šperkaři znovu seznamují prostřednictvím japonského řemesla.¹²⁶ Mohl zde zapůsobit i vliv byzantského šperkařství, neboť právě Byzantinci přivedli techniku příhrádkového emailu do takové dokonalosti, že ve své době byly jejich výrobky ceněny v celém západním světě. Dalšími oblíbenými technikami bylo použití materiálů, do kterých bylo možno ornamenty vyřezávat, jako slonovina a nově také želvovina.

Vytvářely se tak i nové podkategorie šperkařství jako byly například *bijoux de peintres* s malovanými přívěsky nebo *medaille bijou* s reliéfními vyobrazeními v kovu.¹²⁷

5.1.3 Georges Fouquet

Georges Fouquet, se kterým Mucha navázal spolupráci, převzal v roce 1895 vedení šperkařského domu, který založil jeho otec Alphonse v roce 1879. Na vedení podniku se podílel již od roku 1891 a brzy začal jeho tvorbu vést od otcových historizujících návrhů směrem k modernějším formám ovlivněným Laliquem.¹²⁸ Svě vlastní práce poprvé představil v roce 1898 na salonu Société des Artistes Français. V roce 1899 začal spolupracovat s designérem Charlesem Desrosierem. Z jejich spolupráce vznikaly šperky s náměty lotosových květů, bodláků, chrp a orchidejí, ale také motivy znázorňující krajinná panoramata a vodopády.¹²⁹ Při porovnávání Fouquetovy tvorby s ostatními šperkaři se zdůrazňuje zejména jeho sklon k symetričnosti.¹³⁰

Fouquetovy šperky byly převážně vyráběny ze zlata a zdobeny drahými kameny a emailem. Když pracoval s technikou emailu, používal skelné pasty v tenkých průsvitných vrstvách, aby prosvítala zlatá záře příhrádek, nebo přidává

¹²⁴ BAYARD s.d., 334

¹²⁵ MISIOROWSKI/DIRLAM 1986, 212

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ DUNACAN 1994a, 17sq.

¹²⁸ Ibidem, 22

¹²⁹ Ibidem, 22

¹³⁰ Harold NEWMAN: Georges Fouquet, in: An illustrated dictionary of jewelry: 2,530 entries, including definitions of jewels, gemstones, materials, processes, and styles, and entries on principal designers and makers, from antiquity to the present day, Londýn 1981, 131

drobné zlaté plíšky přímo do past.¹³¹ Jeho nejoblíbenějším kamenem byl akvamarín, jehož obliba mu také vynesla přezdívku „*le père de aigue-marine*.“¹³²

Pro klenotníka Fouqueta Mucha navrhl také zařízení jeho butiků v Rue Royale, kde společně zvolili dekorace, které jako by byly pokračováním vystavených šperků a vytvářely tak dojem „*guleque chapelle profane dédiée au culte de la parure féminine*.“¹³³

Poté, co šperky v duchu Art Nouveau vyšly z módy a přes Evropu se přehnala válka, slavila firma Fouquetů ve 20. letech opět úspěch se šperky ve stylu Art Déco, jejichž návrhy pocházely jak z ruky Georgese Fouqueta tak jeho syna Jeana.¹³⁴ Podnik ukončil svou produkci v roce 1936.

¹³¹ Marie-Noël de Gary: Fouquet (Alphonse et Georges) In: Dictionnaire International du Bijou. Paříž 1998, 231

¹³² Ibidem, 232

¹³³ BASCOU 1980, 71

¹³⁴ DUNACAN 1994a, 26

5.2 Muchovy návrhy na šperky

Muchovy nejranější návrhy šperků pochází z let 1895 – 1897. V těchto návrzích se inspiroval byzantskými šperky a slovanskými archeologickými nálezy.¹³⁵

Fantazijní šperky, jakými zdobil Mucha ženy na svých plakátech, záhy zaujaly klenotníka Georgese Fouqueta.¹³⁶ Přibližně od roku 1898 vytvářel Mucha návrhy šperků, z nichž poté Fouquet zhotovoval výsledné produkty. Tyto šperky byly z velkým úspěchem vystavené na Světové výstavě v Paříži v roce 1900 a o rok později zdobily Muchou navržený Fouquetův butik. Jednalo se o novátorské ozdoby vycházející z rostlinných motivů, z vlivů orientálních, japonských i byzantských.¹³⁷

Většina jeho šperků z tohoto období byla ovšem až moc grandiózní a teatrální na to, aby se dala běžně nosit.¹³⁸ Roger Max byl v tomto ohledu ještě poměrně shovívavý: „*Je ne me mêle pas de déterminer dans quelle mesure de pareils ouvrages peuvent répondre aux habitudes de notre temps et convenir aux modes de notre pays. L'invention, le métier seuls sont en cause, et, à ce double titre, les bijoux de M. Mucha commandent l'intérêt.*”¹³⁹ Gabriel Mourey v článku pro časopis *Les Modes* zase rozlišuje mezi rafinovaně jednoduchými šperky, „*plus en rapport avec les mœurs de l'élégance féminine contemporaine*“, a tím pádem vhodnějšími k běžnému nošení, které vznikají ve spolupráci Fouquet-Desrosiers, a výtvořeny Muchovými, které jsou „*pièces de parade pour le triomphe de quelque impératrice authentique ou de théâtre.*“¹⁴⁰

Asi proto se nám nedochovala většina těchto Muchou navržených šperků obepínajících hrud', visících z ramen nebo zdobících hlavu majitelky helmicí s přívěsky kolem uší po vzoru „*des parures de têtes d'un luxe barbare.*“¹⁴¹

Později se proto Mucha snažil omezovat jejich extravaganci a přehnanou zdobnost, ale spolupráce s Fouquetem stejně již neměla dlouhého trvání.¹⁴²

Šperky navrhoval i pro Sarah Bernhardt. Jedním z nejznámějších příkladů je tzv. Náramek s hady. Mucha jej pravděpodobně navrhl pro herečku poté, co se jí

¹³⁵ STEHLÍKOVÁ 2003, 319

¹³⁶ ULMER 2003, 13

¹³⁷ (ed.) DE CERVAL Marguerite: *Dictionnaire International du Bijou*, Paříž 1998, 382

¹³⁸ DUNACAN 1994a, 18

¹³⁹ MARX 1901, 80

¹⁴⁰ MOUREY 1902, 21

¹⁴¹ MARX 1901, 80

¹⁴² BASCOU 1980, 69

zalíbil na plakátě ke hře *Médée* a je tedy datovatelný do roku 1899, ačkoli některá literatura jej datuje až později a dává jej do souvislosti s hrou *Cleopatra*.¹⁴³

Náramek vyhotovený Fouquetem má formu hadu obtáčejícího zápěstí zakončeného zdobenou hlavou, ze které vycházejí řetízky, z nichž jeden je zakončen na ukazováčku prstenem a je zdoben druhou hadí hlavou. Náramek je zhotoven ze zlata, osázený opály, rubíny a diamanty a hlavy hadů jsou pokryty emaily. Renate Ulmer tu připomíná inspiraci helénistickými šperky.¹⁴⁴ V roce 1899 byl také jeden takovýto náramek s motivem hada spirálovitě obmotávajícím ruku pocházející ze 4. – 3. století př.n.l. zakoupen Louvrem.¹⁴⁵ Motiv náramku spojeného řetízky s prstenem je zase odvozen z indického šperkařství.¹⁴⁶

Velkou část Muchou navržených šperků představených na Světové výstavě 1900 tvořily kusy určené k nošení na šatech oscilující mezi šperky a součástmi oděvu podobně jako je tomu v jeho plakátové tvorbě. V literatuře je najdeme většinou označené francouzským termínem *parure*, který znamená ozdobu nebo soupravu šperků, nebo například jako *corsage ornament* (ozdoba šatů). Většinou sestávaly z různých částí propojených řetízky, které měly být obtočeny kolem těla nebo nošeny volně visící.¹⁴⁷ Zdobeny byly celou řadou přívěsků z kovů, drahokamů, polodrahokamů, perel nebo emailovaných přívěsků a typickou pro ně byla určitá asymetrie.

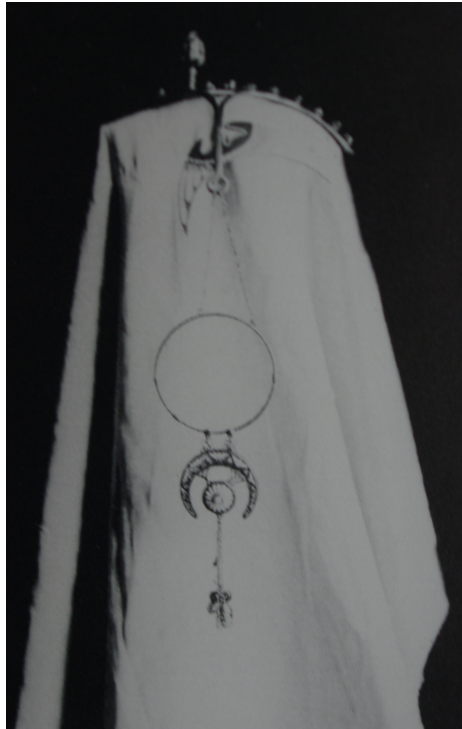
¹⁴³ NEWMAN 1981, 72

¹⁴⁴ ULMER 2003, 74

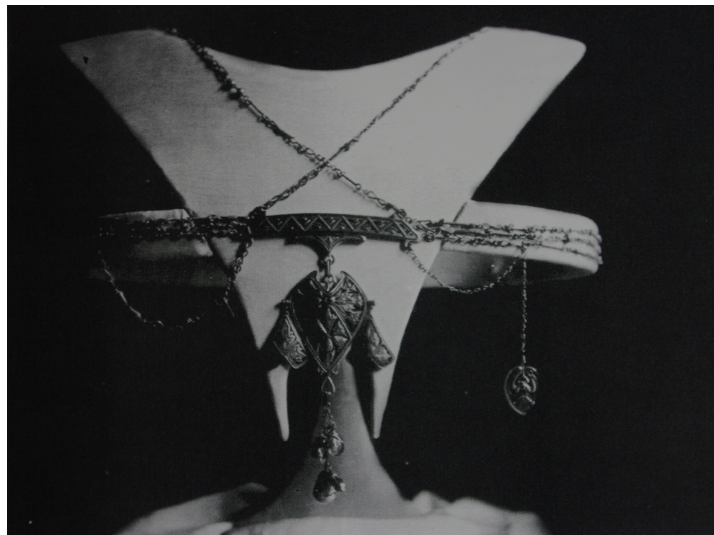
¹⁴⁵ <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/serpentine-bracelet>, vyhledáno 30.6.2014

¹⁴⁶ Mucha 1980, nepag.

¹⁴⁷ GREENHALG 2000, 248



Obr. Alfons Mucha, vyhotovení Georges Fouquet: Ozdoba na rameno,
vystaveno na Světové výstavě v Paříži v roce 1900



Obr. 8 Alfons Mucha, vyhotovení Georges Fouquet: Ozdoba šatů, vystaveno
na Světové výstavě v Paříži v roce 1900

Muchovy šperky s malovanými přívěsky se řadí k tzv. *bijoux de peintres*.¹⁴⁸ Tyto přívěsky obsahovaly malované miniatury se znázorněnou hlavou nebo celou postavou dívky, jejichž pozadí tvořily arabesky dívčiných dlouhých vlasů.

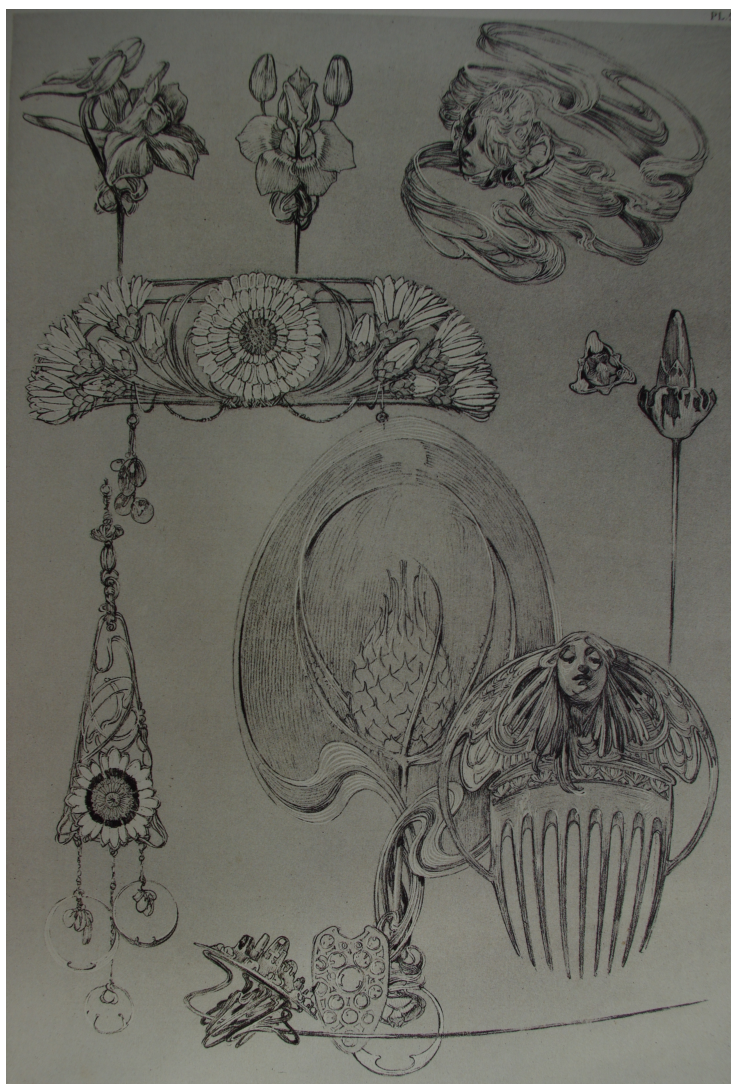


Obr. Alfons Mucha, vyhotovení Alphonse Fouquet, 1900, perleť, zlato, email, smaragd

Další část jeho návrhů na šperky známe z Muchovy publikace *Documents décoratifs* vydané v roce 1902. Konkrétně listy 49, 50 a 51 jsou pokryty kresbami prstenů, náramků, náušnic, přívěsků a spon do vlasů. V těchto návrzích je již patrný odklon od opulentních orientalizujících šperků, jaké navrhoval pro Fouqueta, směrem k tradičnějším formám secesních šperků.¹⁴⁹ Zde navrhuje šperky, jejichž podoba vychází z arabesek ženských vlasů, z květín jako chryzantéma nebo kopretina, ale stále také ze šperků byzantských a starověkých národů z oblasti Blízkého východu. Slovanské vlivy se ozývají v návrhu brože dekorované přívěsky s motivy lipových listů ve tvaru srdce.

¹⁴⁸ DUNACAN 1994a, 17

¹⁴⁹ BASCOU 1980, 69



Obr. 9 Alfons Mucha: List č. 50 z Documents décoratifs, 1902

Dochované šperky podle Muchových návrhů, se dnes ale mohou lišit od původních návrhů, neboť se mnohokrát vyráběly opakovaně.¹⁵⁰ Jedním z umělců, kteří se pravděpodobně těmito návrhy inspirovali, byl Louis Comfort Tiffany. Charlotte Gere je jednou z těch, kteří zmiňují možnou spolupráci Muchy a Tiffanyho za Muchova pobytu v Americe na některých návrzích šperků, z nichž se prý dochoval pouze jeden.¹⁵¹ Tiffanyho spolupráce s Muchou ale pravděpodobně spočívala spíše v inspirování se jeho Documents décoratifs a jediný předmět, který bývá označován jako jejich společný výrobek, je přívěsek na lampu v podobě nahé ženy s motýlími křídly.¹⁵²

¹⁵⁰ STEHLÍKOVÁ 2003, 319

¹⁵¹ GERE 1975, 209

¹⁵² DALEY 2007, 18

V roce 1906 nechal Mucha vytvořit moravským zlatníkem Antonínem Wolfem svatební náhrdelník pro svou manželku podle vlastního návrhu.¹⁵³ Dalšími českými zlatníky, kteří vyhotovovali šperky dle Muchových návrhů, byli František a Dominik Malý působící v Praze.¹⁵⁴ Nicméně na české šperkařské produkci Muchovy návrhy přílišnou stopu nezanechaly, možná s výjimkou jabloneckého bižuterního průmyslu, který reagoval i na módní trendy přicházející z Francie nebo Rakouska.¹⁵⁵

¹⁵³ (ed.) DE CERVAL Marguerite: Dictionnaire International du Bijou, Paříž 1998, 382

¹⁵⁴ STEHLÍKOVÁ 2003, 319

¹⁵⁵ VOKÁČOVÁ 1997, 247

6 Závěr

Tato práce měla za cíl prozkoumat otázku vztahu Alfonse Muchy a odívání. V první části se zaměřovala na jeho spolupráci s divadlem, která ho provázela již od počátku umělecké dráhy. Východiskem zde byla tvrzení, například jeho syna Jiřího Muchy, že se Alfons Mucha podílel také na návrzích kostýmů pro divadelní představení Sarah Bernhardt. Do dnešní doby se také dochovaly některé kostýmní návrhy umělce. Nesmíme ale zapomenout ani na osobnost Sarah Bernhardt, která nebyla pouze herečkou interpretující role, ale osobou aktivně se podílející na přípravě her uváděných ve vlastním divadle *Théâtre de la Renaissance*. Mimo jiné se z velké části podílela na podobě scény a kostýmů. Šlo tedy patrně spíše o spolupráci těchto dvou osobností. Vzhledem k tomu, že se jednalo zejména o hry zasazené do minulosti, u Muchových návrhů se jednalo především o historické kostýmy. Jak připomíná Petr Štembera v katalogu brněnské výstavy Alfons Mucha: český mistr Belle Époque, při přípravě kostýmů oba umělci vycházeli také z obsáhlého díla Augusta Racineta *Le Costume historique*, takže Muchovým úkolem pravděpodobně bylo spíše tyto předlohy aktualizovat pro jednotlivá představení.¹⁵⁶ Z Muchových kostýmních návrhů se zachovaly ty, které byly určeny pro divadelní hry *La Princesse lointaine*, *Lorenzaccio* a pro také jeden pro inscenaci *La Dame aux Camélias* zasazenou do současnosti, který ale zřejmě nebyl realizován. Podle informací nalezených v literatuře se měl také podílet na kostýmech pro inscenaci *Médée* a později během svého amerického pobytu na kostýmech pro hru *Kassa*, nastudovanou herečkou Leslie Carter.

Poté jsem se pokusila prozkoumat grafickou reklamní tvorbu Alfonse Muchy a zobrazení ženy v ní, především pak jejího oděvu. Mucha zde zcela v souladu s dobovými tendencemi ženu většinou zachycuje jako dekorativní předmět určený k obdivování a nenáležící do našeho světa. V zásadě používá k jejímu odění tři možnosti – buď ženu zahaluje jen jednoduchou drapérií, kterou často ani nelze označit jako šaty, nebo ji odívá do fantaskních oděvů čerpající, jak jsem se pokusila dokázat, jak z vlivů orientálních, byzantských a folklórních, tak ze soudobé módy. Poslední skupinu tvoří plakáty zobrazující postavy v soudobých oděvech, kde se pravděpodobně přizpůsobuje hlavně přání zákazníka.¹⁵⁷ U prvních dvou kategorií jsem se dále snažila najít možné zdroje inspirace pro takovéto zobrazení ženy. Dle

¹⁵⁶ SYLVESTROVÁ/ŠTEMBERA 2009, 31

¹⁵⁷ Mucha 1980, 49

mého názoru v zobrazení oděvu i šperku Mucha vycházel jednak z tradice orientalistického umění 19. století, které poznal mimo jiné ve Vídni u Hanse Makarta, ale také skrze studium soudobé literatury, například obrazných popisů nákladných oděvů u Gustava Flauberta. Tento vliv je patrný jak v používání lehkých látek, které často dívky ani příliš nezahalují, tak dle mého názoru také ve způsobu jakým Mucha někdy přichycuje látky pomocí medailonu všitého do látky, z něhož vychází vícero řetízku jdoucích za krk. Velmi podobné šperky totiž nalezneme na malbách Muchova vídeňského vzoru, Hanse Makarta.

Dále se nechal inspirovat slovanskými lidovými kostýmy, které, jak známo, hojně studoval. Tyto vlivy se kromě pozdějších zakázek pro různé české spolky, na nichž zachycuje dívky v lidových kostýmech, uplatňují například také na některých grafikách v zobrazení výšivky nebo ornamentu.

Posledně je třeba zmínit, že Mucha byl již ve své době označován jako umělec čerpající hojně z byzantského umění. Tyto vlivy se projevují zejména v zobrazení fantaskních šperků jeho alegorických dívek například na grafikách *Têtes byzantines* nebo *Zodiaque*.

Třetí část této práce měla prozkoumat fenomén reformy oděvu v období secese a zapojení umělců do této aktivity a v neposlední řadě se pokusit zjistit, jaký byl pohled Alfonse Muchy na módu. U této otázky jsem vycházela kromě zmínek v dopisech Muchově manželce z Ameriky, ze kterých vyplývá, že v této zemi byl zájem o Muchovy názory na módu,¹⁵⁸ také ze dvou kreseb, které bychom snad mohly označit za návrhy oděvů. Jednak je to kresba v *Documents décoratifs* a jednak návrh na večerní šaty Camille ze hry *La Dame aux Camélias*, které byly sice návrhem divadelního kostýmu, ale v tomto případě se mělo jednat o představení přenesené do současnosti. Na obou kresbách lze vidět šaty volného střihu s abstraktním potiskem látky, poněkud více odhalující než soudobý oděv. V obou případech Mucha uplatňuje pro něj příznačné uchycení v dekoltu pomocí medailonu, z něhož vychází řetízky, které jsou pak upevněné na zádech.

Čtvrtá část této práce je věnována Muchovým návrhům šperků. Rok 1895 zaznamenal první představení novátorského díla René Laliqua, které dalo impuls k rozvoji francouzského secesního šperku. Laliqueův příklad brzy následovali další šperkaři – ať již jednotlivci tak šperkařské domy, které navazovaly spolupráci

¹⁵⁸ MUCHA 1969, 242sqq.

s umělci navrhujícími v tomto novém stylu. Secesní šperkařství s sebou přineslo jak nové, dosud nepoužívané materiály, tak nový vzhled šperků determinovaný moderní secesní linií a náměty vycházejícími z přírody.

Jednou z nejvýraznějších změn, které přineslo secesní šperkařství je, že cena šperků se neurčovala již pouze na základě hodnoty kamene, ale větší význam byl postupně připisován také umělcově invenci.¹⁵⁹ Toto je důsledkem skutečnosti, že secesní šperkaři jednak zpočátku nemají často dostatečné prostředky na nákup drahých kamenů, jednak proto, že ve své tvorbě již primárně nevychází z drahého kamene, který mají k dispozici, ale z návrhu, k jehož provedení hledají vhodné materiály.¹⁶⁰ Umělci tak začínají častěji používat kameny jako například zirkony, opály, topazy nebo chalcedony, sklo, materiály, do kterých bylo možno ornamenty vyřezávat, jako slonovinu, želvovinu nebo rohovinu. Velké popularity opět nabývá email. Nejoblíbenějšími náměty šperků byly žena a květina, které jsou nově interpretovány s důrazem na jejich ornamentální funkci.¹⁶¹ Kromě těchto motivů se objevují také motivy zvířat (populární jsou okřídlení tvorové jako pávy a vážky, objevují se ale také hadi, ještěrky nebo chobotnice), krajinek a motivy žen propojených s tělem zvířete či květiny.

Fantaskní šperky, kterými Mucha zdobil své alegorické dívky, záhy zaujaly francouzského šperkaře Georgese Fouqueta, který jen pár let před začátkem spolupráce s Muchou převzal vedení šperkařského domu Fouquet. Georges Fouquet a Alfons Mucha tedy navázali spolupráci a šperkař přibližně od roku 1898 zhotovoval šperky podle Muchových návrhů. Tyto šperky byly s velkým úspěchem vystavené na Světové výstavě v Paříži v roce 1900 a o rok později zdobily také Muchou navržený Fouquetův butik. Muchovy šperky v této fázi umělcovy tvorby vycházely z těch, které kreslil svým alegorickým ženským figurám. Vedle nedochovaných fantastických helmic s přívěsky kolem uší, které nám už jen svým připodobněním v soudobé literatuře k „*des parures de tetes d'un luxe barbare*“¹⁶² jistě připomenou jeho grafiky *Têtes byzantines* nebo *Zodiaque*, se jednalo o kusy, z nichž některé svým výrazným provedením působily spíše jako součásti oděvu. Tyto Muchovy šperky často sestávaly

¹⁵⁹ BAYARD s.d., 334

¹⁶⁰ MISIOROWSKI/DIRLAM 1986, 212

¹⁶¹ Evelyne POSSÉMÉ: Art Nouveau. In: Dictionnaire International du Bijou, Paříž 1998, 38

¹⁶² MARX 1901, 80

z různých částí propojených řetízky, které měly být obtočeny kolem těla nebo nošeny volně visící.¹⁶³

Jakkoli se jeho šperky z tohoto období vymykají svou grandiózností a také zdroji inspirace klasičtějšími šperkům ve stylu francouzského Art Nouveua, mají s nimi společné například zapojení malovaných přívěsků se znázorněnou hlavou nebo celou postavou dívky, jejichž pozadí tvořily arabesky dívčích dlouhých vlasů, a používání materiálů jako například polodrahokamů, nepravidelných perel nebo emailu.

I když jeho šperky přitahovaly pozornost publika a byly víceméně chváleny pro svou originalitu, dobový tisk si také všímá, že je většina z nich až příliš grandiózní a teatrální na to, aby se dala běžně nosit.¹⁶⁴ Opakovaně zmiňují, jak jsou odlišné od dobového vkusu a působí tak dojmem, že se hodí spíše do divadla. V rámci své spolupráce se Sarah Bernhardt Mucha mimo to také navrhl slavnou tiáru s liliemi, kterou herečka nosila ve hře *La Princesse Lontaine*, a také tzv. Náramek s hady, který patří k jeho nejslavnějším šperkům a který jí pravděpodobně navrhl poté, co se jí zalíbil na plakátě ke hře *Médée*.

Další část Muchových návrhů na šperky známe z jeho publikace *Documents décoratifs* vydané v roce 1902. V těchto návrzích je již patrný odklon od opulentních orientalizujících šperků, jaké navrhoval pro Fouqueta, směrem k tradičnějším formám secesních šperků.¹⁶⁵ Zde navrhuje šperky, jejichž podoba vychází zejména z arabesek ženských vlasů. Nejen díky tomuto vzorníku se zachovala řada šperků, jež vychází z Muchova díla, ale mohou se lišit od původních návrhů, neboť se často vyráběly opakovaně.¹⁶⁶

Závěrem bych chtěla podotknout, že si nemyslím že Alfons Mucha připisoval otázce módy přílišnou důležitost. Domnívám se, že chtěl být vnímán zejména jako výtvarný umělec, nicméně si byl vědom poptávky po výrobcích ve „stylu Mucha“. Dle mého názoru také vnímal - podobně jako v této době i další umělci jako například Henry van de Velde nebo Gustav Klimt - svůj příspěvek do oblasti šperku a případně potažmo i módy v rámci myšlenky Gesamtkunstwerku.

¹⁶³ GREENHALG 2000, 248

¹⁶⁴ DUNACAN 1994a, 18

¹⁶⁵ BASCOU 1980, 69

¹⁶⁶ STEHLÍKOVÁ 2003, 319

7 Seznam použité literatury a pramenů

Seznam pramenů:

FLAUBERT 2009 – FLAUBERT Gustave: Salambo. Praha 2009

KAHN 1902 – Gustave KAHN: Dessins de bijoux. MM. Mucha, de Feure, Dufrière, Marcel Bing, in: Art et Décoration, tom. XI, janvier – juin 1902, 13-17

NOËL/STOULLIG 1899 – (ed.) Édouard NOËL / Edmond STOULLIG: Théâtre de la Renaissance. In: Les Annales du theatre et de la musique. Paříž 1899, 271-311

MARX 1901 – Roger MARX: Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. – La Décoration et les Industries d'Art, in: Gazette des Beaux-Arts, 3^e pér., tome vingt-cinquième, 1901, 53-83

MOUREY 1902 – Gabriel MOUREY: L'Art décoratif au Salons de 1902, in: Les Modes, No. 19, červenec 1902, 21-22

SALVAYRE 1897 – G. SALVAYRE: Musique Tcheque, in: Gil Blas, 12.8.1897, nepag.

ZOLA 1876 – Émile ZOLA: Deux expositions d'art au mois de Mai, Le messenger de l'Europe, červen 1876, in: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-76.html>
- vyhledáno 16.6.2014

Seznam použité literatury:

ASLIN 1969 - Elizabeth ASLIN: The aesthetic movement: prelude to Art Nouveau. Londýn 1969

BASCOU 1980 – Marc BASCOU: In: Mucha 1980, 63-81

BARROWS 2009 - Jennifer Ann BARROWS: The Sources, Rhetoric, and Gender of Artistic Dress. Urbana 2009

BAYARD s.d. – Émile BAYARD: Le style moderne. Paříž, s.d.

BERLANSTEIN 1996 – Lenard R. BERLANSTEIN: Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France, in: Comparative Studies in Society and History, Vol. 38, No. 2, 1996, 338-369

BULLEN 1999 – J.B. BULLEN: Byzantinism and Modernism 1900 – 1914, The Burlington Magazine, Vol. 141, No. 1160, Nov. 1999, 665–675

CALLOWAY/ORR 2011 – (ed.) Stephen CALLOWAY / Lynn Federle ORR: The cult of beauty: the aesthetic movement 1860 – 1900. Londýn 2011

CARLANO 1995 - Marianne CARLANO: Wild and Waxy: Dutch Art Nouveau Artistic Dress, in: Art Journal, Vol. 54, No. 1, Spring, 1995, 30–33

CORNARD/PUAUX 1979: (ed.) Monique CORNARD / Melly PUAUX: Lorenzaccio, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui (kat. výstavy). Avignon 1979

CUNNINGHAM 2003 – CUNNINGHAM Patricia A.: Reforming Women's Fashion, 1850 – 1920: Politics, Health and Art. Ohio 2003

DIEDEREN/DEPELCHIN 2010 – Roger DIEDEREN / Davy DEPELCHIN: Orientalismus in Europa: von Delacroix bis Kandinsky (kat. výst.). Mnichov 2010

DALEY 2007 – Anna DALEY: Alphonse Mucha in Gilded Age America: 1904-1921 (diplomová práce na National Design Museum, Smithsonian Institution; and Parsons the New School for Design, an Academic Division of The New School), 2007,

<https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/8790/AnnaDaleyAlphonseMucha.pdf?sequence=6&isAllowed=y>, vyhledáno 20.6.2014

DE CERVAL 1998 – (ed.) Marguerite DE CERVAL: Dictionnaire International du Bijou. Paříž 1998

DUNACAN 1994a – DUNCAN Alastair: The Paris Salons 1895 – 1914 the designers A – K/ Jewellery, Londýn 1994

DUNCAN 1994 – Alastair DUNCAN: The Paris Salons 1895 – 1914 the designers L – Z/ Jewellery, Londýn 1994

EVANS/HOLCOMB/HALLMAN 2001 – EVANS Helen C./ HOLCOMB Melanie/ HALLMAN Robert: The Arts of Byzantium, in: Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 58, No. 4, 2001, 4–68

FABELOVÁ 2002 – Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002

FALK 1985 – Fritz FALK: Europäischer Schmuck: vom Historismus bis zum Jugendstil. Königsbach-Stein, 1985

FAHR-BECKEROVÁ 1996 – Gabriele FAHR-BECKEROVÁ: Secese. Kolín 1996

FÖHL/WALTER/ADRIAENSSENS 2013 - Thomas FÖHL / Sabine WALTER / Werner ADRIAENSSENS: Henry van de Velde: passion, function, beauté, Tielt 2013, 197

GERE 1975 – Charlotte GERE: European & American Jewellery 1830-1914. Londýn 1975

GREENHALG 2000 – (ed.) Paul GREENHALGH: Art Nouveau 1890 – 1914. Londýn 2000

Haweis 2011 - Mary Eliza HAWEIS: The Aesthetics of Dress (part I), in: Art Journal 42, 1880, 97 – 99, in: ROSE Clare: Clothing, Society and Culture in Nineteenth-century England, Vol. 2, Abuses and Reforms, Londýn 2011, 199-200

JULIAN 1974 – Philippe JULLIAN: The triumph of Art Nouveau Paris Exhibition 1900. Londýn 1974

KARENTZOS 2005 – Alexandra KARENTZOS: Kunstgöttinnen: Mythische Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen. Marburg. 2005

KOTALÍK 1980 - (ed.) Jiří KOTALÍK: Alfons Mucha: 1860 – 1939, (kat. výstavy). Praha 1980

KYBALOVÁ 2006 – Ludmila KYBALOVÁ: Doba turnýry a secese. Praha 2006

KYBALOVÁ/HERBENOVÁ /LAMAROVÁ 1973 - Ludmila KYBALOVÁ / Olga HERBENOVÁ / Milena LAMAROVÁ: Obrazová encyklopedie módy. Praha 1973

LANGHAMMEROVÁ 2001 – Jiřina LANGHAMMEROVÁ: Lidové kroje z České republiky. Praha 2001

Makart 1879 – Hans Makart, in: Aladin, Vol. 9, No. 9, 1879, 282-286, 289

MAYR-OEHRING/DOPPLER 2003 – Erika MAYR-OEHRING / Elke DOPPLER (ed.): Orientalische Reise: Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (kat. výstavy). Vídeň 2003

MISIOROWSKI/DIRLAM 1986 – Elise B. MISIOROWSKI / Dona M. DIRLAM: Art Nouveau: Jewels and Jewelers, in: Gems & Gemology, Vol. 22, No. 4, winter 1986, 209-228,

<http://www.gia.edu/gems-gemology/winter-1986-art-nouveau-misorowski>,

vyhledáno 1.8.2014

MOUREY/AYMER 1973 – Gabriel MOUREY / Vallance AYMER (et al.): Art Nouveau jewellery & fans. New York 1973

Mucha 1980 – Mucha 1860 – 1939: peintures, illustrations, affiches, arts décoratifs (kat. výst.). Paříž 1980

MUCHA 1969 – MUCHA Jiří: Kankán se svatozáří. Praha 1969

NEWMAN 1981 - Harold NEWMAN: An illustrated dictionary of jewellery. Londýn 1981

READE 1963 – READE Brian: Art nouveau and Alphonse Mucha. Londýn 1963

RITKOVSKA 2010 – Natalija RISTOVSKA: “Temple pendants“ in Medieval Rus“: How were they worn; in: (ed.) Chris ENTWISTLE / Noel ADAMS: “Inteligible Beauty“: Recent Research on Byzantine Jewellery, Londýn 2010, 203-211

ROBERTS/SUTCLIFFE/MAYOR 2005 – Jane ROBERTS / Prudence SUTCLIFFE / Susan MAYOR: Images déployées. Pour fans d'éventails la collection royale anglaise. Saint-Rémy-en-l'Eau, 2005

ROMAN 1958 - Jean ROMAN: Paris fin de siècle. Paříž 1958

RONCHEY 2003 – Silvia RONCHEY: La “femme fatale”, source d'une byzantinologie austère, in: (ed.) Marie-France AUZÉPY: Byzance en Europe. Saint-Denis 2003, 153-175,
http://www.academia.edu/2418294/La_femme_fatale_source_dune_byzantinologie_austere, vyhledáno 2.8.2014

ROSE 2011 - Clare ROSE: Clothing, Society and Culture in Nineteenth-century England, Vol. 2, Abuses and Reforms. Londýn 2011

ROSENBLUM/JANSON/FREEMAN 1984 – Robert ROSENBLUM / H.W. JANSON/ Phyllis FREEMAN: Nineteenth century art. New York 1984

SAITO 1989 – (ed.) Mitsuo SAITO: Alphonse Mucha documents décoratifs, figures décoratives, Tokyo 1989

SEDLÁŘ 1980 – Jaroslav SEDLÁŘ: Slovanská inspirace Alfonse Muchy. In: Výtvarná kultura, roč. IV, 2, 1980, 59–61

SB 1923 – Sarah Bernhardt, tematické číslo časopisu Le Théâtre et Comoedia Illustré, roč. 26, červen 1923, No 18, Paříž 1923

SILVERMAN 1989 – Debora L. SILVERMAN: Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology and Style. Oxford 1989

SITZIA 2007 –Émile SITZIA: Sarah Bernhardt – Mucha: la creation d'une déesse de la decadence. In: Image [&] Narrative, 2007, Issue 20,
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findesiecle/sitzia.htm, vyhledáno 28.7.2014

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

STERNBERGER/NEUGROSCHEL – Dolf STERNBERGER / Joachim NEUGROSCHEL: Panorama of the 19th century, in: October, Vol. 4, podzim 1977, 3-20

SYLVESTROVÁ/ŠTEMBERA 2009 – SYLVESTROVÁ Marta/ ŠTEMBERA Petr: Alfons Mucha: český mistr Belle Époque. Brno 2009

ŠTEMBERA 1997 – Petr ŠTEMBERA: Dvojí život Theodory, císařovny byzantské. In: Nový Orient, č. 8, 1997, 301–304

THIEME 1988 – Otto Charles THIEME: The Art of Dress in the Victorian and Edwardian Eras. In: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 10, Autumn 1988, 14-27

THOMPSON 1971-1972 – Jan THOMPSON: The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau. In: Art Journal, Vol. 31, No. 2, Winter, 1971–1972, 158–167

UCHALOVÁ 1997 - Eva UCHALOVÁ: Kapitoly z dějin odívání. In: Antiques, roč. 4, č.10 (1997), 20–25

ULMER 2003 – ULMER Renate: Alfons Mucha 1860–1939: Mistr secese. Kolín 2003

VARNEDOE 1986 – Kirk VARNEDOE: Vienna 1900: art, architecture & design. New York 1986

VOKÁČOVÁ 1997 - Věra VOKÁČOVÁ: Secesní šperk. In: Důvěrný prostor, nová dálka, Umění pražské secese, Praha 1997, 242–249

WAGENER 1989-1990 - Mary L. WAGENER: Fashion and Feminism in *Fin de siècle* Vienna In: Woman's Art Journal, Vol. 10, No. 2, Autumn 1989 – Winter 1990, 29–33

WESSEL 1967 – Klaus WESSEL: Byzantine enamels from the 5th to the 13th Century. Recklinghausen 1967

WITTLICH 1982 - Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1982

WITTLICH 2005 – Petr WITTLICH: Le Style Mucha (kat. výstavy). Praha 2005

WOOD 2000 – Ghislaine WOOD: Art Nouveau and the erotic. Londýn 2000

ZIKMUND 2007 – Ladislav ZIKMUND: Za bránou tisíci. Žena v díle Alfonse Muchy. In: ZIKMUND Ladislav (ed.): Žena a secese (kat. výstavy). Praha 2007, 11-13

Internetové zdroje:

<http://richet.christian.free.fr>

<http://www.muchafoundation.org>

8 Seznam vyobrazení

1. Alfons Mucha: Kostýmní studie pro představení La Princesse lointaine, 1895, tužka na papíře, 39 x 22,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z internetu: <http://richet.christian.free.fr/princessloin/princess.html>
2. Alfons Mucha: plakát pro firmu Moët & Chandon na šumivé víno Impérial, 1899, litografie, 58 x 19,5 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale. Reprodukce z internetu: http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object_type/posters/object/52
3. Hans Makart: Der Tod der Kleopatra, 1875, olej na plátně, 191 x 255 cm, Neue Galerie, Kassel. Reprodukce z internetu: <http://www.book530.com/painting/44956/Woman-oil-painting.html>
4. Alfons Mucha: La Tête byzantine brune, 1897, barevná litografie, 36,2 x 46, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha. Reprodukce z knihy: (ed.) Jiří KOTALÍK: Alfons Mucha: 1860 – 1939, (kat. výstavy). Praha 1980, nepag.
5. Karel Vítězslav Mašek: Libuše, kol. 1893, olej na plátně, 193 x 193 cm, Musée d'Orsay, Paříž. Reprodukce z knihy: Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002, 131
6. Alfons Mucha: módní návrh (?) na listu č. 37 v Documents décoratifs, 1902. Reprodukce z knihy: (ed.) Mitsuo SAITO: Alphonse Mucha documents décoratifs, figures décoratives, Tokyo 1989, 58
7. Alfons Mucha: Camille en robe de soirée, 1896, tužka na papíře, 49,5 x 32 cm. Reprodukce z internetu: <http://richet.christian.free.fr/camel/camel.html>
8. Obr. Alfons Mucha, vyhotovení Georges Fouquet: Ozdoba na rameno, vystaveno na Světové výstavě v Paříži v roce 1900. Reprodukce z knihy: Alastair DUNCAN: The Paris Salons 1895 – 1914 the designers L – Z/ Jewellery, Londýn 1994, 125
9. Alfons Mucha, vyhotovení Georges Fouquet: Ozdoba šatů, vystaveno na Světové výstavě v Paříži v roce 1900. Reprodukce z knihy: Alastair DUNCAN: The Paris Salons 1895 – 1914 the designers L – Z/ Jewellery, Londýn 1994, 126

10. Alfons Mucha, vyhotovení Alphonse Fouquet, 1900, perleť, zlato, email, smaragd. Reprodukce z knihy: DE CERVAL 1998 – (ed.) Marguerite DE CERVAL: Dictionnaire International du Bijou. Paříž 1998, 382
11. Alfons Mucha: List č. 50 z Documents décoratifs, 1902. Reprodukce z knihy: (ed.) Mitsuo SAITO: Alphonse Mucha documents décoratifs, figures décoratives, Tokyo 1989, 71