

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

PRÁCE DIPLOMOVÁ

Ilona Horáková

**Antonín Karč, cizelér a šperkař 1879 – 1952**

Antonín Karč – Chaser and Jeweller 1897- 1952

Vedoucí práce Doc. PhDr. Roman Prahel, CSc.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu“.

*Anna Šimová*

## Obsah

Úvod .....	1 - 3
Doba a školství.....	4 – 12
Turnov a Odborná škola pro broušení a rytí drahokamů.....	13 – 30
Život Antonína Karče.....	31 – 44
Tvorba.....	45 - 60
Závěr.....	61
Obrazová příloha.....	62 – 86
Soupis šperků.....	87 – 94
Literatura a prameny.....	95 – 96
Summary .....	97 - 98

## Úvod

### Šperkař Antonín Karč 1879 – 1952

V literatuře zabývající se šperkařstvím první poloviny 20. století jméno šperkaře Antonína Karče vedle význačných osobností, které se mimo jiné věnovaly navrhování šperků, jako byl Josef Ladislav Němec, Franta Anýž, Marie Křivánková nebo Rudolf Stockar, nesetkáme, přestože se Karč navrhování šperků intenzivně věnoval přes 30 let, v rozmezí let 1902 -1939. Tento fakt je dán pravděpodobně skutečností, že se samostatně svojí šperkařskou tvorbou prezentoval poměrně krátce.<sup>1</sup> Zatímco do počátku první světové války se ještě aktivně účastnil pod svým jménem soutěží vypisovaných Obchodní živnostenskou komorou při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, tak po roce 1914 je jeho návrhářská tvorba výhradně spjatá s působením na Odborné škole pro broušení drahokamů a zlatnictví v Turnově kam nastoupil jako učitel dekorativního kreslení a uměleckého tvaroznaectví na přelomu školního roku 1907/1908 a setrval zde až do roku 1938.<sup>2</sup> V souvislosti s odbornou literaturou pojednávající o turnovské odborné škole se sice Karčovo jméno ve vývojových přehledech objevuje, je však s podivem, že ačkoli Karč zde jako výtvarník působil od svého nástupu v roce 1908 až po odchod do důchodu v roce 1939 téměř 40 let, jeho umělecký vývoj a vliv je například v katalogu vydaném k výročí školy v roce 2002 Janou Hornekovou datován pouze do 20. let minulého století. Podle Jany Hornekové totiž ačkoli se Karč stal po roce 1921 hlavním výtvarníkem školy nevymanily se jeho návrhy, ač byly po uměleckořemeslné stránce dokonalé „... ještě ve dvacátých letech .... z ovlivnění se secesní stylizací - jenom velmi pomalu se v nich prosazovala dekorativní geometrizující linie.“<sup>3</sup> Je tedy zřejmé že mu nepřipisuje významnější podíl na prosazování nových výtvarných proudů ve školní produkci po roce 1920 kdy převážil styl art deco a objevil se i vliv funkcionalismu. Proto se v následujícím textu katalogu mapujícího umělecký vývoj školy po první světové válce již Karčovo jméno nevyskytuje, je zmíněn pouze jeho odchod do důchodu v roce 1939. V tomto hodnocení uměleckého působení Antonína Karče autorka pravděpodobně vycházela především z faktu, že Antonín Karč poté co se stal nejprve v roce 1920 prozatímním a roku 1922 definitivním ředitelem turnovské odborné školy, neměl na návrhářskou tvorbu dostatek času. Obdobné hodnocení se objevuje například i v Encyklopedii českého zlatnictví Dany Stehlíkové, v níž se píše že Karč „Byl nadaným designérem, ve vlastní tvorbě měl blízko k vídeňské secesi. Jeho tvůrčí schopnosti se však nemohly plně rozvinout vzhledem k náročné práci pedagogické a organizační.“<sup>4</sup> V katalogu Moravské galerie v Brně o Vídeňské secesi z roku 2005 Anna Grossová zmiňuje Karče jako hlavního představitele vídeňské geometrické secese a s poukazem na stať J. Hornekové uvádí, že díky němu se udržela na škole až do druhé poloviny dvacátých let minulého století.<sup>5</sup>

Nyní však máme k dispozici nové materiály týkající se umělecké osobnosti Antonína Karče. Vzhledem k těmto materiálům, pocházejícím z Karčovy pozůstalosti, jako jsou jeho návrhové kresby a kolekce šperků, které získalo z rodinného majetku v roce 2002 Muzeum

<sup>1</sup> V hodnocení žáků vzešlých z ateliéru Emanuela Nováka z roku 1923 je uvedeno, že dva, tři „z nich se ztratili ve svém odborně výchovném působení na školách odborných: Ant. Karč na škole turnovské, Lad. Němec na pražské odborné škole zlatnické.“ Emil Edgar, Český moderní šperk, *Drobné umění IV*, 1923, č.5, s. 107.

<sup>2</sup> Roku 1922 stal se ředitelem školy „Dle vynesení ministerstva Školství a národní osvěty ze dne 17.12.1921, č. 121845, jmenovala Vás vláda republiky československé usnesením ze dne 2.12.1921 ředitelem na Státní odborné škole v Turnově.“ S platností od 1.ledna 1922. Pozůstalost A. Karče přírůstkové číslo 1287/2002, Archiv Muzea Českého ráje v Turnově.

<sup>3</sup> Jana Horneková, Umělecké tradice školy, Šperk, kámen, kov (kat. výst.), Obecní dům v Praze 2002, s.19.

<sup>4</sup> Dana Stehlíková, Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003, s. 218. Srovnej také základní informace o Karčovi uvedené v Nové encyklopedii českého výtvarného umění, Praha Academia 1995.

<sup>5</sup> Anna Grossová, Šperk, in: Vídeňská secese 1900-1925 (kat.výst.), Moravské galerie Brno 2005, s. 143.

Českého ráje v Turnově, můžeme dnes nově identifikovat v historické sbírce turnovské školy šperky, jež vznikly podle Karčových návrhů ve stylu art deco. Některé z nich byly dosud připisovány absolventovi a učiteli turnovské školy profesoru Františku Valešovi, který se školil v německém Pforzheimu a do turnovské školy nastoupil ve školním roce 1924/1925, aby zde vedl zlatnickou dílnu. Bylo jistě zásluhou Františka Valeše, který školením v zahraničí vstřelil rychleji progresivní a moderní šperk ve stylu art deco s prvky funkcionalismu, že se díky jemu začaly nové stylové proudy prosazovat intenzivněji i v Turnově. Ovšem na základě výše uvedených návrhových archů se šperky Antonína Karče můžeme říci, že Karč si osvojil tyto nové tendence a záhy ve spolupráci se zlatnickou dílnou Františka Valeše určoval progresivní umělecký vývoj školy a vytvořil řadu vynikajících šperků ve stylu art deco. Již v roce 1925 za tyto šperky získala škola ocenění na výstavě dekorativních umění v Paříži a řada ocenění následovala.

Díky archivním pramenům již víme, že Antonín Karč se zabýval navrhováním šperků a vytvářením vzorníků, které sloužily jako předlohy pro žáky školy i místní průmyslníky po celou dobu svého působení na turnovské škole. Již v roce 1911 udělilo c.k. ministerstvo veřejných prací Karčovi uznání a peněžní odměnu za návrhy na granátové zboží a klenotnické předměty, které dle rozhodnutí tohoto ministerstva byly zařazeny do školních předloh.<sup>6</sup> Ještě v roce 1936 Karč v dopise adresovaném ministerstvu školství a národní osvěty uvádí, „...že ve prospěch školního fondu vykonává dobrovolně ...“ *kreslení návrhů pro zákazníky (o návrzích pro žáky ani nemluvě)...*“, dále zdůrazňuje že „... *kreslení návrhů jest zdrojem hybné síly pro tvoření dílenské, udává směr a přináší škole uznání viditelné ve stálé výstavě prací žákovských, kterou taktéž ředitel spravuje. Kde jest zde srovnání práce ředitele se zdejšími profesory (kromě prof. Valeše), kteří o spolupráci tu jeví pramalý zájem...*“<sup>7</sup>

V roce 1937 škola získala ocenění za moderní granátový šperk na výstavě v Paříži. Bylo běžnou praxí, že část šperků i klenotnických předmětů zhotovovaných ve školních dílnách vznikala dle návrhu učitelů. Je dnes ale těžké určit, které z těchto dochovaných šperků navrhnul právě Antonín Karč, neboť i předměty zhotovené dle jeho návrhů jsou značené výrobní značkou Turnovské odborné školy - TS. Podle záznamů puncovního úřadu si Karč nikdy nezaregistroval vlastní výrobní značku. Prostřednictvím Karčovy pozůstalosti, kterou získalo Muzeum Českého ráje v Turnově, se nám ale otevřely dosud neznámé prameny pro poznání díla tohoto šperkaře. Novým podnětem pro zmapování jeho tvorby jsou především dochované návrhy šperků od náčrtů k precizně provedeným kresbám, které nám spolu s dalšími dokumenty jako jsou dobové časopisy s vyobrazením Karčových šperků pomohou odhalit Karčův osobitý rukopis a identifikovat na jeho základě šperky v historické sbírce turnovské školy, které vznikly podle jeho návrhů. Zároveň se na jejich základě můžeme pokusit zmapovat jeho celkový vývoj tvorby od počátků až do konce jeho působení na turnovské škole. Z těchto dokumentů jeví se vliv Karčův na umělecké směřování turnovské šperkařské školy výraznější, než se zdálo dosud. Poprvé stručně zmapování „čtyřiceti let uměleckého života dosud málo známé osobnosti“ Antonína Karče provedl ve svých článcích Miroslav Cogan.<sup>8</sup> Na základě dochované Karčovy pozůstalosti, se domnívá, že „...*je jisté, že se vedle slavných šperkařských jmen první třetiny 20. století, jako Anýž, Křivánková, Němec, Stockar, objevilo další – Antonín Karč.*“<sup>9</sup>

Již jsem předeslala, že cílem této práce je zmapovat celý umělecký vývoj Antonína Karče od počátků jeho výtvarné činnosti až do konce. Z počátku se zabýval

<sup>6</sup> Karčovi zůstalo vyhrazeno právo grafické reprodukce. Dopis z 6.12.1911, Muzeum Českého ráje v Turnově.

<sup>7</sup> Strojopis adresovaný Ministerstvu školství a národní osvěty v Praze z 12.ledna 1936, Muzeum Českého ráje v Turnově.

<sup>8</sup> Miroslav Cogan, Antonín Karč, cizelér a šperkař. *Antique*XI, 2004, č. 1, s. 38- 40. A Miroslav Cogan, Antonín Karč, Umělec tvaru a barvy, *Vlastivědný sborník* č.17, Z Českého ráje a podkrkonoší, Semily 2004, s. 230-238.

<sup>9</sup> Miroslav Cogan, Antonín Karč, Umělec tvaru a barvy (pozn. 8), s. 237.

uměleckoprůmyslovým zpracováním kovů. Tak zní celý název oboru, který vystudoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde se naučil navrhovat a vyrábět dekorativní předměty z kovu. Brzy u něj navrhování šperků převládlo. Tato část tvorby je již spojena s působením na šperkařské škole v Turnově. Souběžně se šperky, které byly zhotovovány ve školních dílnách pracoval skoro 20 let na navrhování a výrobě šperků s kozákovskými polodrahokamy, pro něž hledal nejvhodnější výtvarné řešení. Jelikož se vymykají školní produkci, budu se jimi zabývat v samostatné kapitole. V následujících kapitolách nejprve nastíním kulturní a umělecké prostředí v jehož pozadí se tvorba Antonína Karče odvíjí. Jeho počátky jsou spojeny s dobou, kdy se v Evropě definitivně prosadil secesní sloh, dobou v níž umělecké řemeslo sehrálo při šíření nového uměleckého názoru významnou úlohu. Jeho obrodu zaznamenal i Antonín Karč, který ve vzpomínkách později napsal, že zatímco umělecký průmysl v době před koncem 19. století byl po zdobné stránce omezen, „...*doba secesní přinesla značné možno říci překotné oživení v tomto směru.*“<sup>10</sup> Po odeznění secese, která zasáhla do všech uměleckých oborů, se Karčova tvorba odvíjí na pozadí střídajících se uměleckých proudů, které ho v jeho tvorbě ovlivnily méně či více intenzivně. Některé z těchto stylů jako expresionismus či fauvismus zůstaly vyjadřovacím jazykem pro malířské umění, zatímco jiné jako kubismus nebo funkcionalismus už se projeví i ve šperku. Po roce 1925 byl v jeho šperkařské tvorbě nejsilnější vliv stylu art deco, který mu byl bližší, než mladší funkcionalismus, jež zbavoval šperk ornamentu. Již jsem předeslala, že šperkařská tvorba Antonína Karče v letech 1908-1939 je spjata se školou pro broušení a rytí drahokamů v Turnově, proto předchází kapitolám věnovaným životu a dílu Antonína Karče text o turnovském kraji a odborné škole.<sup>11</sup> Doufám že tato práce bude stát na počátku zájmu o dílo šperkaře Antonína Karče a zároveň poodhalením jeho vlivu na dění v Turnově v rámci dnešní uměleckoprůmyslové školy se zařadí k významným osobnostem tohoto města.

---

<sup>10</sup> Antonín Karč, *Vzpomínky na praxi u Franty Anýže*, rukopis, s. 1. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>11</sup> Název školy se měnil v průběhu její existence několikrát, v následujícím textu se až na výjimky omezím na zkrácenou podobu názvu: *odborná škola v Turnově*

## Doba a školství

Šperkař Antonín Karč zažil překotnou dobu přelomu 19. a 20. století jako žák Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Byla to doba, kdy se uměním prolínala ornamentika různých historických epoch. Umělecká řemesla ovládal historismus, který si liboval v nápodobě renesance a baroka. Současně se již prosazovalo nové umění, po kterém volala mladá generace umělců a teoretiků, a které by mělo být odrazem své doby. Snahy o obrodu umění byly, „...*stmeleny novým obsahem – symbolikou mládí, růstu, radosti...*“, a zájem umění se „...*obracel bezprostředně k přírodě* ...“<sup>12</sup> K. B. Mádl ve Volných směrech z roku 1900 charakterizuje nový sloh jako ten, který již nebude pouze opakovat a napodobovat slohy minulé.<sup>13</sup> Secese slovy jejího zastánce architekta Jana Kotěry musí respektovat myšlenku, že tvar vychází z nového účelu; umění tedy nemůže vycházet z forem minulosti, nové tvary totiž vyrůstají z nové konstrukce přizpůsobené místu. Pouhý tvar a forma ozdoby nemůže být původcem nového slohu, tím je tvoření konstrukce a prostoru.<sup>14</sup> „*Každé hnutí, jež nemá východiště v účelu, v konstrukci a v místu, nýbrž vznik svůj má ve formě, je utopii.*“<sup>15</sup> Secese se intenzivně zabývala uměleckým řemeslem, které se stalo nositelem nového stylu a přispěla tak k obrodě uměleckého průmyslu, který zbavila historických forem.<sup>16</sup> F. X. Šalda ve svém článku o obrodě uměleckého průmyslu publikovaném ve Volných směrech v roce 1903 plně odsoudil v uměleckém průmyslu použití historických forem, které by byly aplikovány na předměty současnosti. „*Hnusí se nám žít z odpadků výtvarných hodů minulých dob, pochopili jsme neúplatnou souvislost mezi kulturou a výtvarnými formami, které jsou jejími orgány a které umírají současně s kulturou, jež je vytvořila.*“<sup>17</sup> Evropu ovládnul umělecký sloh, byť ve srovnání s předešlými trvá méně než 20 let. Po vlně historismu, který nevytvořil nový sloh, ale čerpal ze slohů minulých, secese přinesla nové jednotné formy, které se projeví v tvorbě všech uměleckých odvětví.

Do českých zemí se secesní umění šířilo zprostředkovaně z Vídně a Paříže, Mnichova a Berlína kde studovali význační umělci, kteří nové podnětné myšlenky prosazovali v Českých zemích. Ve Vídni studoval u architekta Otto Wágnera výrazný zastánce nového slohu Jan Kotěra, školením ve Vídni prošel i architekt Bedřich Ohmann, jenž učil na Uměleckoprůmyslové škole před Janem Kotěrou, který začal v architektuře aplikovat nové secesní formy.<sup>18</sup> V Paříži studoval Celda Klouček i Emanuel Novák, kteří působili na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a přinášeli do českého prostředí florální linii francouzské secese, zatímco z Vídně přicházel střízlivější geometrický dekor. Nový secesní sloh nebyl v Českých zemích přijímán ihned bez výhrad. Ozývaly se hlasy, že jedná se o umění cizí donesené k nám z Vídně, netrvalo ale dlouho a na výstavě v Paříži v roce 1900 již bylo jasné že české země připojily se k internacionálnímu secesnímu slohu.<sup>19</sup> Tato výstava v Paříži znamenala vítězství nového slohu, který se představil celému světu. Na šíření secesního umění se podílelo umělecké řemeslo.

<sup>12</sup> Alena Adlerová, Užití a dekorativní umění secese, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1998, s. 209.

<sup>13</sup> K. B. Mádl, Sloh naší doby, *Volné směry* IV, 1900, č. 10, s.157.

<sup>14</sup> Jan Kotěra, O novém umění, *Volné směry* IV, 1900, č. 10, s.189.

<sup>15</sup> K. B. Mádl (pozn. 13), s. 157.

<sup>16</sup> „*Užití umění se opětovně stávalo tématem výstav spolku Secese, konkrétně třeba jeho VIII. Výstavy v roce 1900, která byla kompletně věnována uměleckému řemeslu. Nerozlišujeme mezi 'vysokým' a nízkým uměním...*“ Rainald Franz, *Metropoli vzorem- moravští umělci ve Vídni*, in: *Vídeňská secese 1900-1925*, Moravská galerie Brno 2005.

<sup>17</sup> F. X. Šalda, Smysl dnešní tzv. renaissance uměleckého průmyslu, *Volné směry* VII, 1903, s. 138.

<sup>18</sup> Bedřich Ohmann byl autorem hotelu Central, který byl „*postavený v letech 1898-1900 v Hybernské ulici, byl jednou z prvních secesních staveb v Praze.*“ *Umění 19. století*, NG Praha 2002, s.100.

<sup>19</sup> Proti vídeňské náladě zmiňuje například K.B. Mádl, který píše o krátkozrakosti těch, kteří se domnívají, že vše co je vídeňským hnutím je proto lehkomyšlnou módou, proti níž je nutné z národní a vlastenecké pozice zaujmout zamítavý postoj. K. B. Mádl (pozn. 13), s. 159.

Na konci 19. století byl umělecký průmysl v krizi zapříčiněné strojovou mechanickou výrobou, která se rozšířila díky parním strojům ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století, jež byla příčinou nekvalitních i když levných výrobků. Počáteční nadšení ze strojové výroby a představa, že ručně vyráběné předměty budou nahrazeny strovou výrobou našla záhy své kritiky. Intelektuálové a umělci kritizovali, jak nevyhovující pracovní podmínky dělníků tak i strojově vyráběné zboží bez estetických kvalit, které ovládnul přebujelý dekor. Továrny chrlily výrobky kterým vládla šablona a snaha o co největší zisk. Umělecký průmysl nehledal nové formy, práci řemeslníků nahradil typizovaný sériový dekor. Výrobky byly přehnaně zdobené, nepřiznávala se kvalita materiálu, převládala levná imitace materiálů.

Obroda uměleckých řemesel tak započala nejprve v Anglii, která díky svému technickému pokroku jako první intenzivně pocítila úpadek užitého umění, způsobený pokročilou industrializací výroby. Odpor intelektuálů a některých umělců k předmětům vyráběným strojově se projevil snahou o návrat k rukodělné výrobě, která měla přinést dělníkům radost z práce. Přebujelý dekor měl být nahrazen pravdivými formami, předměty měly zlepšit vkus veřejnosti. V čele obrody uměleckých řemesel v Anglii stál William Morris, který byl u zrodu Arts&Crafts Movements (1880-1900). Cesta k hodnotným výrobkům byla spatřována v myšlence navrátit se k rukodělné výrobě tak jak byla praktikována během předešlých staletí. Anglie se ve snaze obrodit kvalitní umělecké řemeslo zřekla na konci 19. století strojové výroby, která byla považována za hlavní příčinu úpadku uměleckého řemesla.<sup>20</sup> Postupem času ale William Morris zjistil, že vzhledem k náročnosti výroby a její nákladnosti nelze šířit ručně vyráběné kvalitní umělecké předměty mezi nejširší vrstvy obyvatelstva. Na anglické hnutí Arts&Crafts navázalo ve Vídni hnutí Wiener Werkstätte, založené v roce 1903, které ve svém programu „...*deklarovala záměr produkovat dobré a jednoduché předměty každodenního použití.*“<sup>21</sup> Je zřejmé, že návrat k rukodělné výrobě neumožňoval splnit požadavek secesního umění že nový sloh, „*má býti požitkem každého..., zušlechťovati, zpříjemňovati život každého jedince kamkoli vstoupí a počemkoli ruku vztáhne...*“<sup>22</sup> Tradiční řemeslná výroba po vzoru středověkých cechů byla příliš nákladná. Pokud měl být kvalitní každý výrobek v každé domácnosti, znamenalo to zušlechtit strojovou produkci, pro níž se vžil termín umělecký průmysl. Bylo tedy nutné vnést uměleckou kvalitu do masové průmyslové výroby.

Tato myšlenka byla v Čechách prosazována teoretiky umění a významně se na ní podíleli především samotní umělci, kteří se začali zabývat návrhy na šperky, keramiku, hračky a další předměty denní potřeby. Z umělců jmenujme alespoň Vratislava Brunnera, Pavla Janáka, Rudolfa Stockara nebo Františka Kyselů. Nový tzv. umělecký průmysl, jak ho propagovali teoretici a umělci, měl přinést umění všem lidem a měl být dostupný všem vrstvám. Z teoretiků v českých zemích se ve svých člancích opakovaně věnovali otázce uměleckého průmyslu například K. B. Mádl nebo F. X. Šalda, který v pojednání „O smyslu dnešní tzv. renaissance uměleckého průmyslu“ popisuje změnu pohledu na umělecký průmysl, který byl ještě donedávna obecně i umělci „...*bagatelizován jako*“ *malé*“ *umění, jako umění odpadkové a bezvýznamné... a doba ta znamenala nejhlubší úpadkový bod na stupnici umělecké kultury...*“, zatímco s novým stoletím se začal umělecký průmysl obrozovat, ve chvíli kdy nové umění pochopilo, že je nutné rozejít se s názorem, že umělecký průmysl je něco, co je pod ctí skutečného umělce.

<sup>20</sup> „*J. Ruskin s pravou anglickou paličatostí zahájil a vedl boj proti strojům. Vypověděl jim všeliké přátelství poněvadž uniformovali, porobovali člověka, zpovšečňovali práci.*“ *...jeho zásady poměrům přizpůsobené udržují jiní šťastně naživu*“. K. B. Mádl (pozn. 13), s. 164.

<sup>21</sup> Miroslav Ambrož, Umělecké řemeslo ve věku technické reprodukovatelnosti in: *Vídeňská secese 1900-1925*, Moravská galerie Brno 2005, s. 4.

<sup>22</sup> K. B. Mádl (pozn. 13), s. 164.



Popudem pro obnovení uměleckého průmyslu, který byl nositelem nového slohu secesního se tedy stala myšlenka, že umění má tvořit ze života a pro život. Čeští umělci počátku 20. století byli „svedeni společnou ideou“ a jejich umělecký program byl naplněn „...pevnou vůlí pracovati uměleckým průmyslem k obrodě a ozdravení umění...“<sup>23</sup> Po vzoru vídeňských dílen se u nás umělci v roce 1908 sdružili do spolku Artěl, který „... neměl vlastní dílny, návrhy zadával do výroby různým dílnám a továrnám.“<sup>24</sup> Hlavním cílem sdružení Artěl bylo uvést v život myšlenku, že umění je pro každodenní život. V duchu hesla každodenního umění se významní umělci v tomto spolku zabývali navrhováním hraček, keramiky, skla a šperků. Tyto drobné předměty denní potřeby nebyly pro umělce Artěle pouhou odbočkou v jejich uměleckém chtění, ale plnohodnotnou součástí jejich tvorby. Nebylo ale jednoduché překonat rozpor mezi tradičními principy řemeslné výroby a nezbytností mechanizace moderní výroby. Ani častokrát objevující se heslo, že nové umění nečiní rozdíl mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním nebylo přijato zcela bez výhrad a zažité představy se měnily pomalu. Přes nespornou snahu pokrokových umělců i teoretiků nerozlišovat v umění volné a užité umění si ještě v roce 1924 V.V. Štech v úvodu k II. Výstavě Svazu československého díla stěžuje, že „...mnohým jest ještě těžko pochopiti, že př. šálek může býti výtvarným projevem rovnocenným obrazu nebo soše...“ a prorokuje, že „K tomuto pochopení a vážnosti pojímání úkolů nutno vychovati celou generaci.“<sup>25</sup> Také Rudolf Stockar, spoluzakladatel Artěle a později i jeho ředitel ve svém článku z roku 1919 hovoří o tom, že někteří umělci dosud cítí určitou méněcennost uměleckého průmyslu, ačkoli připustí, že i v tomto oboru lze vytvářet umělecká díla. V článku obhajuje svůj názor, že umělecký průmysl nemá nižší uměleckou úroveň než socha nebo obraz, a že ani mnohočetnou reprodukcí umělecké dílo neztrácí nic ze své umělecké hodnoty.<sup>26</sup> Ještě těžší bylo prosadit tyto pokrokové myšlenky mezi živnostenskými kruhy. Ve zprávě vydané při příležitosti sjezdu rakouských ústavů pro zvelebení živnosti v Praze roku 1908 se dočítáme, že objevila se dokonce snaha odstranit zcela strojovou výrobu, což bylo ovšem shledáno jako myšlenka příliš zastaralá.<sup>27</sup> Podobné názory panovaly i v kruzích klenotnických, které byly si ovšem vědomi, že je třeba přizpůsobit se době, jinak zboží nebude na mezinárodním trhu konkurenceschopné. I přes určitý despekt živnostníků ke kvalitě strojově vyráběných šperků, které podle nich nelze srovnávat s klenotnickým uměním se v Klenotnických listech dočítáme, že nelze strojovou výrobu šperků zcela odmítnout a je potřeba „...se konečně jednou zřící předsudků o výrobě až příliš někdy důkladné...“ a pěstovat „...nejmodernější nové vzorky...“<sup>28</sup> Klenotnické zboží české výroby se kolem 1907 potýkalo především s konkurencí z Německa. Německý umělecký průmysl vyráběl kvalitní a díky strojové produkci levnější bižuterní zboží, kterému proto dával český zákazník přednost před zbožím domácím. V reakci na to se objevují v řadách českých živnostníků hlasy aby se začalo vyrábět klenotnické zboží podobné německému „...pokud možno též lehčí, jak v kovu tak i ve vzorcích, abychom mohli spíše čeliti cizí konkurenci...“<sup>29</sup> Německu se totiž slovy Pavla Janáka podařilo naplnit původní myšlenku Anglie o novodobém uměleckém průmyslu nejvíce, když mechanickou strojovou výrobu, „...kterou Anglie beznadějně opouštěla jako nekulturní, nenapravitelnou...“ vyzvedlo „...mezi nejdůležitější obory činnosti a úkoly kulturní.“<sup>30</sup>

Rozvoj uměleckého průmyslu si nelze představit bez muzeí a odborných škol zakládáných v 19. století pro podporu tohoto průmyslu. Muzeum užitého umění v Anglii kde

<sup>23</sup> V. V. Štech, II. Výstava uměleckého průmyslu československého (kat. výst.), UPM Praha 1923 – 1924.

<sup>24</sup> Alena Adlerová, České užité umění 1918 – 1938, Praha 1983, s. 19.

<sup>25</sup> V.V. Štech (pozn. 23), s. 20.

<sup>26</sup> Rudolf Stockar, Je umělecký průmysl projevem nižší umělecké úrovně, *Styl* I, č. 6, 1919, s. 94-96.

<sup>27</sup> Sjezd rakouských ústavů pro zvelebení živnosti v Praze 1908, *Klenotnické listy* III, 1908, č. 8. s.13.

<sup>28</sup> A. Novotný, Klesání výrobní hodnoty zboží klenotnického u nás, *Klenotnické listy* I, 1907, č.1, s.108.

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> Pavel Janák, Cesta uměleckoprůmyslové školy, *Výtvarná práce* II, 1923-24, č. 3, s.179.

započalo hnutí za obrodu uměleckého řemesla, bylo inspirací pro Evropu. Na jeho založení se podílel architekt a teoretik umění Gottfried Semper, který byl nadchnut londýnskou průmyslovou výstavou v roce 1851. Podle jeho návrhu bylo otevřeno muzeum užitého umění v Kensingtonu. Zajímal se intenzivně o umělecký průmysl a „...plédoval především pro rozvoj umělecko-průmyslového hnutí...“<sup>31</sup> Podle Jiřího Kroupy přispěla Semprova publikace *Wissenschaft, Industrie und Kunst* z roku 1851 k zřizování muzeí na kontinentě. Ani u nás nebyly Semprovy myšlenky neznámé, vyjádřil se k nim významný představitel vídeňské školy dějin umění Alois Riegel a na počátku 20. století se jeho myšlenkami zabýval i teoretik Otakar Hostinský.<sup>32</sup>

V Rakousku bylo muzeum užitého umění založeno ve Vídni již v roce 1863.<sup>33</sup> V Čechách bylo Umělecko-průmyslové muzeum v Praze založeno ve stejném roce jako Umělecko-průmyslová škola, tedy roku 1885. Obě instituce od začátku úzce spolupracovaly.

Vedle vysokých umělecko-průmyslových škol se novou páteří uměleckého průmyslu měly stát nižší odborné školy zakládáné ke konci 19. století v celé Evropě. Tyto střední a pokračovací školy byly zakládány v místech s existující řemeslnou tradicí, aby podpořily jeho rozvoj. Počátky odborného školství v habsburské monarchii spadají už do 70. a 80. let 19. století.<sup>34</sup> Rakousko se inspirovalo dobře organizovaným školstvím tohoto typu v Německu. Reforma školství v Rakousku měla přinést zefektivnění školní výuky. Při ministerstvu kultu a vyučování byla proto zřízena Centrální komise pro odborné školství a v roce 1882 převzalo ministerstvo kultu a vyučování dohled a vedení v odborných školách.<sup>35</sup> Síť odborných škol stejně jako jinde v Evropě byla i v Rakousku zakládána v místech s řemeslnou tradicí.

Nově budované školy měly přispět k obrodě a zkvalitnění uměleckého průmyslu, a tím i k hospodářskému růstu Rakouské monarchie. Novinky v uměleckých formách se do jednotlivých škol dostávaly poměrně rychle, například nový secesní sloh byl přijat plošně, úpravou osnov a příslušných předloh. Školy se tak podílely na šíření secesního slohu i do odlehlejších oblastí rakouské monarchie. Přesto se v produkci škol po roce 1900 stále setkáváme i s historickými vzory, které byly používány spolu s formami novými. Podle Jana Mohra to bylo způsobeno tím, že školy nové osnovy nezměnily naráz. Nové byly zaváděny souběžně vedle osnov starších.<sup>36</sup> Stejně tak správně poznamenává, že práce žáků a tím výtvarný profil školy byly nejčastěji určovány osobností výtvarníka, podle jehož návrhů žáci školy zhotovovali své výrobky.

Na středních školách bylo cílem především vychovat kvalitní řemeslníky. V roce 1924 se dočítáme, že žáci odborné školy v Turnově projdou nejprve všemi fázemi výroby, aby následně prováděli i vlastní návrhy. Také u zhotovování vlastních návrhů se učili celý výrobní proces. Tato učební metoda, kterou škola zdůrazňovala jako důležitou pro budoucí povolání, odlišovala výuku odborné školy od učení v soukromých dílnách, kde si žák vzhledem k dělbě práce podle ředitele turnovské odborné školy Antonína Karče osvojoval výrobní proces jen částečně.<sup>37</sup> Teprve další vyšší školení, ale vyprodukovalo z těchto žáků samostatné tvůrčí návrháře a výtvarníky, kteří prováděli předměty dle vlastních návrhů a byli podnětnou tvůrčí silou pro umělecký průmysl. Nejnadanější z nich proto pokračovali ve studiu na

<sup>31</sup> Jiří Kroupa, *Školy dějin umění, metodologie dějin umění I*, Masarykova univerzita Brno 1996, s. 119.

<sup>32</sup> Otakar Hostinský, Gottfried Semper a umělecký průmysl, *Dílo II*, 1904, s. 73-89.

<sup>33</sup> Zásahu na vybudování rakouského muzea měl Rudolf Eitelberger von Edelberg. „Po studijním pobytu v zahraničí kde, se především seznámil se Semperovými názory na umělecký průmysl a muzejnictví, navrhnul roku 1863 zřízení Rakouského umělecko-průmyslového muzea...“ Jiří Kroupa (pozn.20), s. 153.

<sup>34</sup> Jan Mohr, Systém umělecko-průmyslových škol a muzeí v c.k. mocnářství, *Umění a řemesla XXXVI*, 1994, č. 2, s. 45.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>37</sup> Antonín Karč, Vývoj domácího průmyslu na Turnovsku a Státní odborná škola šperkařská. *Drobné umění V*, 1924, s. 28.

Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Na vysvědčení Antonína Karče na odchodnou z uměleckoprůmyslové školy z roku 1902 se v závěrečném hodnocení zdůrazňuje, že „prováděl samostatně předměty ...dle návrhů vlastních...“<sup>38</sup>

Uměleckoprůmyslová škola spolu s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, jak jsem již předeslala byly instituce, které měly vliv na rozvoj uměleckého průmyslu v Českých zemích a hlavní podíl na prosazení secesního slohu do uměleckého průmyslu a jeho šíření. „Na mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1900 byly v rakouském pavilonu vystaveny dva české interiéry. V interiéru Obchodní živnostenské komory, jehož autorem byl Josef Fanta, přetrvávalo historizující pojetí a nový styl se projevil jen v detailech. Zato interiér Uměleckoprůmyslové školy, navržený Janem Kotěrou, byl stylově značně pokročilý.“<sup>39</sup>

Ne vždy se ale dařilo těmto institucím získat si dostatečnou pozornost veřejnosti. Otázkou tedy je jak velký byl jejich vliv na vkus obecnstva. Například v roce 1900 A. Hofbauer v článku o Vánoční výstavě Uměleckoprůmyslového muzea píše, že „*Sluší vděčně vzpomenouti neutuchající snahy umělec.průmyslového musea o zvelebení uměleckého průmyslu u nás, kteréžto snahy, však soudě dle této výstavy nebyly by dosud nijak korunovány žádoucím výsledkem,*“<sup>40</sup> Alena Křížová na tuto otázku odpovídá, že i přes zřejmé snahy uměleckoprůmyslové školy po zkvalitnění uměleckoprůmyslové výroby se nesetkávala tato snaha vždy s kladnou odezvou současníků „*Přes nesporný pozitivní vliv mnoha pedagogů na vývoj uměleckého řemesla působila zřejmě orientace Uměleckoprůmyslové školy a její aktivity na současníky nepříliš přesvědčivě.*“<sup>41</sup> Tuto domněnku podkládá citací článku kritika Otakara Novotného, který Uměleckoprůmyslové škole vyčítal malý pokrok a starou generaci učitelů.<sup>42</sup> Kolem roku 1900 se v soudobých komentářích ozývá kritika obecnstva, které nevěnuje výstavám odborných škol zaslouženou pozornost. J.V. Petr si v článku k výstavě v roce 1902, na níž Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze vystavovalo výbor prací z putovní výstavy uměleckoprůmyslových škol Rakouska vystavených v roce 1901 Vídeňským uměleckoprůmyslovým muzeem a v Praze doplněných o zlatnické výrobky Uměleckoprůmyslové školy stěžuje „...že zajímavá expozice u nás skoro bez ohlasu zapadla. Denní listy o celém tom zajímavém problému přinesly tak kusé referáty, jaké obyčejně o všech důležitějších událostech, naší kultury se týkajících...“<sup>43</sup> J. V. Petr dále vyčítá pražským vzdělaným a majetným kruhům absolutní nepochopení uměleckých potřeb přítomnosti. Malý zájem pražské veřejnosti o výstavy odborných škol byl patrný ve srovnání s ostatními zeměmi v Evropě, neboť v Berlíně, Mnichově nebo Vídní každá taková výstava končila hmotným zdarem. Většímu ohlasu obecnstva se však těšili velké výstavy domácího průmyslu, jejichž součástí byly i výrobky žáků odborných škol.<sup>44</sup> Kromě pořádání výstav Uměleckoprůmyslové muzeum, respektive Obchodní a živnostenská komora tohoto muzea vypisovala soutěže, které také měly přispět k obrodě uměleckého průmyslu. Ani tato činnost nebyla současníky přijata pouze kladně. Kritizována byla především skutečnost, že nad hlasem umělců v porotě převážily hlasy živnostníků. „*Podivné výsledky, jež se objevily v konkurencích umělecko-průmyslového musea, zaviněny složením porot.... Mezi zadanými předměty byly i pozoruhodně řešené: porota však vybrala věci triviální, bez porozumění pro účel, konstrukci a půvab materiálu. Poroty byly složeny z umělců a odborných živnostníků. Umělci mají předpokládáte – první slovo. Omyl. Ceny udělili živnostníci proti opravdovému,*

<sup>38</sup> Vysvědčení z c.k. Uměleckoprůmyslové školy z roku 1902, Muzeum Českého Ráje Turnov.

<sup>39</sup> Jana Horneková, Umění 19. století, in: *Průvodce expozicí Národní galerie v Praze*, Praha 2002, s. 83.

<sup>40</sup> Antonín Hofbauer, Vánoční výstava uměleckoprůmyslového musea v Praze, *Volné směry* IV, 1900, s. 154.

<sup>41</sup> Alena Křížová, Franta Anýž 1876- 1934 (kat. výst.), Obecní dům Praha 2005, s. 16.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>43</sup> J. V. Petr, Výstava Umělecko-průmyslové školy, *Volné směry* IV, 1902, s. 224.

<sup>44</sup> Velmi úspěšná byla Zemská jubilejní výstava v roce 1891, která se „*podrobně zabývala také situací na učitelských ústavech a ve školách středních i odborných ...*“ Pavel Augusta, František Honzák, in: *Sto let jubilejní*, Praha 1991, s. 98.

protokolovanému protestu umělce (prof. Kloučka).<sup>45</sup> Autor dále volá po nápravě. Pokud napříště nebudou rozhodovat umělci, nezbude dle jeho názoru než soutěže ignorovati.

### Artěl a Svaz československého díla

Na počátku 20. století se umělci podobných názorů sdružovali v uměleckých sdruženích o kterých jsem se již letmo zmínila. K nevlivnějším se řadil Artěl a Svaz Československého díla.

**Artěl** byl založen v roce 1908 po vzoru vídeňského Wiener Werkstätte. Jeho činnost se vyvíjela v duchu teorie, že umění je třeba vnést do předmětů každodenní potřeby. Ve snaze povznést uměleckou kulturu širokých vrstev bylo běžnou praxí zapojování výtvarníků do průmyslové výroby tím, že pro ni vytvářeli návrhy, které pak byly realizovány v továrnách.<sup>46</sup> Umělci sdružení v tomto spolku se vědomě odklonili jak od historizujících slohů tak nakonec i od secesního stylu a jeho „falešné pružnosti a bohatosti tvarů.“<sup>47</sup> Vedoucí myšlenkou byla u výrobků Artěle jasnost formy, která nebyla zastírána zbytečným dekorem. Mezi spoluzakladatele Artěle patřil Rudolf Stockar, který pro něj zhotovil řadu šperků. K dalším členům spolku, kteří se také mimo jiné zabývali navrhováním šperků, patřil František Kysela, Vratislav H. Brunner a Jaroslav Horejc.

O šest let později než Artěl byl založen **Svaz Československého díla**, na jehož počátku stála osobnost architekta Jana Kotěry. Svaz měl v programu mimo jiné vytyčeno soustřeďovat výtvarníky a povzbuzovat je v práci pro umělecký průmysl. Cílem bylo rovněž udržovat styk odborných škol s uměleckým životem. V jeho programu se jako jeden z cílů uvádí snaha zprostředkovat výtvarníkům příležitost k práci a docílit většího porozumění významu umělecké spolupráce mezi výtvarníky a průmyslem. Ve směrnících svazu československého díla se uvádí, že svaz sám nevyrábí.

Činnost svazu byla přerušena válkou a jeho působení bylo obnoveno roku 1920. Tehdy byl předsedou zvolen Kotěřův žák architekt Josef Gočár a jednatelem svazu se stal Pavel Janák.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Soutěže, *Styl* I, 1909, s. 251.

<sup>46</sup> Vlastní dílny neměl například Artěl. Návrhy výtvarníků sdružených v tomto spolku se zadávaly do výroby různým továrnám a podnikům.

<sup>47</sup> Josef R. Marek, Rudolf Stockar, *Drobné umění* I, 1920, č. 2, s. 31.

<sup>48</sup> Směrnice Svazu československého díla jsou obsaženy in: Katalog k první výstavě uměleckého průmyslu československého v Praze 1921/1922, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha 1922, s. 59.

## Šperk

Jelikož šperkařství bylo hlavní činností Antonína Karče, nelze se zde vyhnout stručnému přehledu vývoje šperku od roku 1900 do roku 1938. Český secesní šperk na počátku 20. století určovala především Uměleckoprůmyslová škola v Praze, mezi její nejvýznamnější osobnosti patřili učitelé Celda Klouček nebo Emanuel Novák, kteří poznali francouzskou secesi přímo. Z francouzských zlatníků u nás nebyl neznámý René Lalique „významný francouzský zlatník a klenotník, vůdčí osobnost francouzské secese.“<sup>49</sup> Ve svých špercích nejčastěji používal stylizovaných zoomorfních a rostlinných motivů. „Skoro všechen nový, moderní šperk, zvláště u nás, jest obrozen uměním Laliguovým. Šperky současníků Laliguových, zejména šperky školy Morrisovy ..., jsou poněkud těžké, ...šperky Veldeovy jsou přísného a abstraktního zjevu: šperky Laliquovy jsou čistě francouzskou básní, ...“<sup>50</sup>

Ve Francii proslul český umělec Alfons Mucha, který navrhoval i šperky, jeho tvorba ale v českém prostředí neměla silnější ohlas. Následující generace žáků vzešlých z Uměleckoprůmyslové školy - Franta Anýž, Josef Ladislav Němec, nebo Antonín Karč, pokračovala v rozvíjení florální secese francouzského původu. Ve špercích převládaly motivy vycházející z přírody. Josef Ladislav Němec ve svém článku o ornamentice píše, že příroda je bohatým nevyčerpatelným zdrojem tvarů, které se však nemohou aplikovati přímo, ale musíme tyto stylizovat „vzhledem ku měřítku, v jakém pracujeme a taktéž vzhledem k účelu, za kterým tvoříme. Skoro vždy nuceni jsme tvary, které z přírody, tj. najmě z rostlinstva, živočišstva čerpáme, jistým způsobem upravit, případně zbavit nahodilostí...“<sup>51</sup> Dalším proudem, odlišujícím se od florální linie byla vídeňská geometrická secese, prosazující se po roce 1910. Přestože Vídeň byla nedaleko v českých zemích ve šperkařství „nebyly vídeňské vzory přejímány, tak jak by se dalo očekávat.“<sup>52</sup>

Mezi nejvýznamnější umělce, kteří se neinspirovali francouzskou secesí, ale hledali ve šperku nové cesty byli například Rudolf Stockar, Marie Křivánková, Jaroslav Horejc, František Kysela a další umělci pracující pro Artěl založený v roce 1908. Tvůrčí směrnicí Artěle byla snaha „...o tvarnou jasnost a ryzost, za oddaného pochopení materiálu a jeho osobitých vlastností. Dekor se omezuje na nejnútnejší míru, aby nikde nepadělal a nezastíral formálních hodnot.“<sup>53</sup> Přestože se v odborné literatuře uvádí v českých zemích dobrá znalost vídeňského hnutí Wiener Werkstätte, panuje rozdílný názor na míru vlivu, který toto hnutí mělo například na Marii Křivánkovou nebo Rudolfa Stockera. Anna Grossová uvádí, že přes skutečnost, že šperky Marie Křivánkové „...připomínají původní geometrický styl Wiener Werkstätte ...hledat v jejich pracích přímý vliv vídeňské geometrické secese by bylo zavádějící. Totéž lze říci o špercích Františka Kysely a Rudolfa Stockera...“<sup>54</sup> Jako významnější jeví se Grossové pro tyto umělce aplikování principů českého kubismu. Kromě toho na ně působil funkcionalismus, který i do šperku přinesl myšlenku, že tvar má být určen funkcí.

<sup>49</sup> Dana Stehlíková, Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví, Praha 2003, s. 270.

<sup>50</sup> K. B. Mádl, René Lalique, *Klenotnické listy* III, 1909, č. 15, s. 1.

<sup>51</sup> Josef Ladislav Němec, Ornamentika a její vývin z hlediska historicky – odborného, *Klenotnické listy* I, 1907, s. 84.

<sup>52</sup> Anna Grossová (pozn. 5), s. 323.

<sup>53</sup> Josef R. Marek (pozn. 47), s. 31.

<sup>54</sup> Anna Grossová (pozn. 5), s. 323.

## Vznik samostatného Československa a šperk po roce 1920

Na myšlenky rozvíjené ve školství a uměleckém průmyslu před koncem 19. století, tedy za Rakouska Uherska navázala, umělecká činnost první republiky. I když se mladý stát snažil vědomě odpoutat od pořádků starého Rakouska - Uherska, hodnocení odborného školství vybudovaného na konci 19. století bylo povětšinou kladné, neboť v něm byl spatřován dobrý základ pro rozvoj soudobého uměleckého průmyslu, jehož význam ve veřejném životě ve dvacátých letech bezesporu stoupal.

Umělci první republiky pokračují ve výtvarné činnosti pro umělecký průmysl s heslem „*umění pro nejširší vrstvy*“.<sup>55</sup> Umělecký průmysl řečeno ústy kritika F. X. Šaldy, měl svými pracemi přispět k obrodě a ozdravění umění.<sup>56</sup> Jak již bylo uvedeno sami umělci se na počátku 20. století začali zajímat o tuto oblast. I nová republika kladla důraz na součinnost výtvarníků a výrobců, což se dočteme například v programu Svazu Československého díla na přelomu roku 1923/1924.<sup>57</sup>

### Art deco

Vedoucím stylem po roce 1920 se stává Art Deco, které se udrželo až do začátku druhé světové války. Po vzniku samostatného Československa se objevili silné tendence volající po výtvarné kultuře s pečetí národního ducha. „*Tento styl, označovaný jako český národní dekorativismus, v architektuře jako český obloučkový dekorativismus, se má stát uměle kultivovaným stylem, sloužícím pro reprezentaci státu.*“<sup>58</sup> Nové české umění se představilo na mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1925. Pro nový československý stát měla výstava v Paříži obzvlášť důležitý význam, byla vlastně první větší mezinárodní výstavou kde měl nový stát šanci představit své umění světu. Československo se tak mělo zařadit mezi demokratické státy, které se podílí na vývoji nového umění, ale v rámci mezinárodního proudu přinášelo do tohoto umění český charakter. Karel Herain ve svém článku před zahájením výstavy zdůrazňuje, že svět musí postřehnout, „...že vše, čeho jsme dosáhli, je naše právo dobyté a obhajované schopnostmi...“<sup>59</sup> Dále píše, že naše oddělení musí být obrazem československého národního života. Proto požaduje, aby se na výstavě neprezentovaly výrobky pouze exkluzivní, ale aby tyto byly důsledkem domácí poptávky a vzbudily zájem o tyto výrobky v domácím prostředí.<sup>60</sup>

Ve šperku se art deco projevilo využíváním nových materiálů a technik. Se změnou dámského oblékání přišel i nový typ šperku. Oblíbenými drahokamy se stal černý onyx, korál, achát a safíry. Z drahých kovů se používala platina. Nově se prosadila klenotnická neboli juvelová technika, kterou Antonín Karč popisuje takto; „...*jest to technika novodobá, vyjádřená posázením celé šperkové plochy drobnými bílými a třpytivými briliantky diamantovými, jedná li se o šperk hodnotný, bílými safíry a topasy ba i křišťály, jde li o šperk levnější.*“<sup>61</sup>

Brzy po úspěchu v Paříži roku 1925 podle Jany Hornekové „*V konfrontaci s progresivní tvorbou prezentovanou na uvedené výstavě kupříkladu pavilonem města Paříže od Le Corbusiéra vynikla ...v plné míře archaičnost snah po maximálním dekorativismu.*“<sup>62</sup> Řada českých umělců od dalšího rozvíjení dekorativního stylu upustila. Ve šperku se po roce

<sup>55</sup> Jaromír Pečírka, Uměleckoprůmyslová škola, *Výtvarná práce II*, 1923-1924, č.3, s. 167.

<sup>56</sup> F. X. Šalda II. Výstava uměleckého průmyslu československého (kat. výst.), UPM Praha 1923 – 1924, s. 15.

<sup>57</sup> Vilém Dvořák, *tamtéž*, s. 23.

<sup>58</sup> Jana Horneková, *České art deco* (kat. výst.), Milán 1996, s. 12.

<sup>59</sup> Karel Herain, Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925, *Drobné umění V*, 1924, č. s.89

<sup>60</sup> *Tamtéž*.

<sup>61</sup> Antonín Karč, Zlatnické výrobní techniky, strojopis, Muzeum Českého ráje Turnov, s. 9.

<sup>62</sup> Jana Horneková (pozn. 58), s. 10.

1925 prosazuje vliv funkcionalismu, který opouští ornament. Antonín Karč o tomto šperku píše; „...jeho vazba není závislá na žádném ornamentu a dává uplatňovati svojí volnou formou pouze prostou charakteristiku kovového materiálu. Do módy přichází pod názvem šperku konstruktivního.“<sup>63</sup> V desateru Artěle o moderním šperku se mimo jiné uvádí, že šperk „...působí spíše řešením hmoty, než plochy: stín a světlo, barva kamenů a kovu jsou jeho výrazové prostředky: je sice architekturou sám pro sebe, ale doplňkem a dominantou prostředí, jemuž slouží.“<sup>64</sup>

Kolem roku 1930 se šperky tvarově zjednodušují a dekor je potlačován. Jana Horneková popisuje rozkol kultury výrazný ve 30. letech „Ve své původní podobě sloužil styl art deco náročné reprezentaci bohatnoucí domácí podnikatelské vrstvy.“ Podle Jany Hornekové se ale tento styl svým založením na akcentovaném dekoru dostal do rozporu s funkcionalismem, který ornament a jakoukoli zdobnost zavrhoval.<sup>65</sup> Přes některé radikální názory, které zaznamenal například i Antonín Karč se ve šperku v produkci turnovské školy dekorativní styl art deco udržel i po roce 1930. Pod vlivem funkcionalismu se ale dekor zmenšoval a tvar šperku byl zjednodušován.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Antonín Karč (pozn. 61), s. 5.

<sup>64</sup> Jan Marek, Šperky, *Drobné umění II*, 1921, s. 89.

<sup>65</sup> Jana Horneková (pozn. 58), s. 12.

<sup>66</sup> „Není to tak dávno, kdy bylo slyšeti hlasy a návrhy, aby po vzoru stavební architektury i ze šperku vypuštěna byla ornamentika...“ Antonín Karč (pozn. 61), s. 1.

## Turnov a Odborná škola pro broušení a rytí drahokamů

Založení odborné školy pro broušení drahokamů v Turnově v roce 1884 vycházelo z faktu, že v tomto kraji mělo broušení drahokamů mnohasetletou tradici. Rakouská monarchie zakládala odborné školy v místech, kde již mělo tradici nějaké řemeslo, aby tak podpořila jeho další rozvoj. Oblast Turnovska a nejbližšího okolí byla po staletí bohatým nalezištěm drahých kamenů, které zpracovávali místní kamenáři. Kamenářský cech byl dle písemných pramenů založen v Turnově až v roce 1715. I když lze předpokládat již starší tradici broušení drahých kamenů místními řemeslníky pravděpodobně se nejednalo do 17. století o významnější odvětví.<sup>67</sup> Brusiči zpracovávali nejen surovinu domácí, ale i zahraniční.

V okolí Turnova se nachází acháty, karneoly a olivíny. Jako nejvýznamnější naleziště se uvádí v turnovském kraji Kozákov, Tatobity a Železnice.<sup>68</sup> Kromě výše zmíněných drahokamů stal se ale pro brusičství v Turnově nejdůležitější surovinou český granát. Tento nerost sytě rudé barvy stál na počátku rozvoje významného turnovského řemesla brusičského a později také zlatnického. Kontinuálně se v této oblasti brousil granát od počátku 18. století. Vedle městských brusičů sdružených do turnovské konfraternity si broušením drahých kamenů přilepšovali k živobytí i sezónní brusiči, převážně rolníci.<sup>69</sup> Český granát se ve větším množství vyskytoval v Českém středohoří v tzv. pyropových štěrcích. I v okolí Turnova ho bylo možné nalézt v horních vrstvách orné půdy. Především po dešti tak bylo celkem snadné granát sbírat, pouze při větším výskytu se také dolovaly šachty, ale převažoval spíše sběr granátu na povrchu. V písemných pramenech se nedochovaly zmínky o broušení českého granátu v Turnově před 18. stoletím, nevíme, tedy zda se tato surovina v Turnově brousila již dříve. Hlavním střediskem broušení granátů a dalších drahokamů byla od druhé poloviny 16. století Praha. Proslulá jsou především díla z doby císaře Rudolfa II. Podle Dany Stehlíkové začaly zlatnické dílny český granát používat někdy ve 13. - 14. století. Usuzuje tak z několika dochovaných písemných pramenů, neboť příkladů, jak uvádí, se z tohoto období zachovalo málo.<sup>70</sup> Je ale s podivem že se písemné zmínky o zpracování českého granátu nedochovaly z dob Karla IV., za jehož vlády bylo kamenářství na vzestupu.<sup>71</sup> Vladimír Bouška předpokládá, že český granát nevyhovoval dobovým potřebám k výzdobě reprezentativních uměleckých předmětů převážně liturgického charakteru, neboť velikost českého granátu nepřekračuje zpravidla 2-10 mm. V době Karla IV. se totiž na dochovaných liturgických předmětech setkáváme převážně s jiným druhem ze skupiny pyropů – almandinem, který má větší velikost. I v pozdějších obdobích během 19. a 20. století se ve špercích s českým granátem využíval do kombinace almandin. Pražským brusičům také vyvstala konkurence bádenských v městech, kterým Karel IV. přidelil výsadní právo na broušení granátů.

Až v době císaře Rudolfa II, který učinil z Prahy sídelní město císařství, se český granát dočkal větší obliby. „*Označení český granát přísluší právem až Anselmu Boetiu de Bootovi, osobnímu lékaři císaře Rudolfa II. V jeho díle Gemmarum et Lapidum Historia z roku 1609 se objevují poprvé Granati Bohemici.*“<sup>72</sup> Již bylo zmíněno, že specializovaní

<sup>67</sup> Robert Novotný zmiňuje předpoklad že například zpracování granátové suroviny mohlo probíhat již za císaře Rudolfa II, nicméně je spíše skeptický a nepředpokládá kontinuální tradici. Robert Novotný, Cech kamenářů Turnov, nestránkováno, nepublikováno. Muzeum českého Ráje Turnov.

<sup>68</sup> Na Kozákově vyskytují se různé druhy achátů, ametyst, jaspis, křišťál a olivín. Vladimír Bouška, Atlas drahých kamenů, Praha 1979, s. 49-50.

<sup>69</sup> Vladimír Bouška, Český granát, in: *Granát, Sborník ze semináře OMČR Turnov*, Muzeum Českého ráje v Turnově, Turnov 1997, s. 1-9.

<sup>70</sup> Dana Stehlíková, Carbunkulus (kat. výst.), Národní muzeum Praha 2002, s. 6.

<sup>71</sup> „*Překvapující je skutečnost že v době Karla IV. v době takového zájmu o drahé kameny, nebyl zachován žádný spis, ani poznámky o českém granátu*“ Vladimír Bouška (pozn. 69), s. 3.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 4.



brusiči se v Turnově na počátku 18. století sdružili do konfraternity, jejíž stanovy byly potvrzeny v roce 1715. První větší krizi zaznamenali turnovští brusiči v souvislosti s třicetiletou válkou, během níž se v kraji začala poprvé vyrábět skelná imitace českého granátu, která byla velmi zdařilá.<sup>73</sup> V 18. století byla na počátku velkého rozkvětu granátového průmyslu osvědčená opatření Marie Terezie a především jejího syna Josefa II., který navázal na opatření své matky a posílil zákaz vývozu surového nezpracovaného granátu ze země v duchu merkantilismu.<sup>74</sup> Tento hospodářský směr kladl mimo jiné důraz na obchod a vyvážení již hotového zboží, nikoli pouze suroviny. V době osvícenství se Turnov dostává do popředí. Jak uvádí Vladimír Bouška, jestliže v 17. století je vedoucím střediskem v brusičství ještě Praha, tak o 100 let později již dominuje Turnov, vedle něhož jsou hlavními centry broušení nedaleký Malý Rohozec a Rovensko pod Troskami.<sup>75</sup>

Největší obliby se šperk s českým granátem dočkal v 19. století, čemuž odpovídal i rozmach granátového průmyslu. V 90. letech 19. století granátový průmysl zaměstnával na Turnovsku přes 10 000 osob.<sup>76</sup> V souvislosti s brusičstvím se záhy rozvinul na Turnovsku další obor – zlatnictví. Použití českého granátu ve špercích a k výzdobě uměleckých předmětů se datuje dle odborné literatury v českých zemích již do období středověku. Dana Stehlíková ve svém katalogu o českém granátu uvádí, že „*Za vlády jagellonských králů se zlatníci v Praze učili sestavovat české granáty do rozet – nepravých brusů, brousit je do tabulek a především po zrně do jednoduchých rout o devíti až šestnácti facetách...*“<sup>77</sup> Z velikosti českého granátu, který je převážně menších rozměrů; vyplynulo i jeho částečně omezené použití v klenotnictví, ale jen do doby, než byla objevena speciální technika osazení. Teprve až 19. století zavedlo nové techniky broušení a osazení, které dokázaly plně využít i drobných českých granátů tak, aby vynikla jejich sytě rudá třpytivá barva a lesk. Právě charakteristická tmavě rudá „ohnivá“ barevnost byla u této odrůdy ceněna a český granát se podle ní poměrně snadno odlišil od jiných druhů granátů. Základní broušení do routy o několika facetách se zachovalo v podstatě až do období klasicismu, i když se tento výbrus postupně zdokonaloval teprve nové techniky 19. století znamenají revoluci ve využití granátů nejmenší velikosti. Přehled zlatnických technik používaných k osazování českého granátu se nachází v odborné literatuře. Již v roce 1909 zdůrazňuje v Klenotnických listech Karel Schober, jaký význam pro oblibu šperků s českým granátem měly nové techniky osazování objevené v 19. století. Jako nejstarší popisuje tzv. proužkovou techniku, při níž se ze zlatého plechu nastříhají potřebné tvary (nejčastěji kroužky nebo slzy, dle velikosti kamene), tyto útvary se sesazují a pájí na zlatý plech a teprve pak se zasazují granáty. Tato technika ještě stále omezovala větší využití rozmanitých tvarů. Teprve s nástupem techniky pavé, kdy se na každý jednotlivý kamínek vyvrtal do podložky otvor, se objevuje bohatší paleta vzorů. V 60. letech 19. století byla zavedena technika nýtková, při které se granáty upevňovaly pomocí nýtků. Tato technika přispěla „*nemálo k značnému rozkvětu tohoto ryze českého průmyslu...*“ (granátového) a znamenala „*... značné ulehčení práce při stejné ba větší bohatosti výkresů, způsobila značný obrat k lepšímu...*“<sup>78</sup> Kromě nové techniky osazení českých granátů technikou pavé, která umožňovala vytvářet souvislé plochy sdružováním drobných kaménků a nechala tak vyniknout jejich ohnivě barvě, přispěla k oblibě českého granátu v 19. století i vlastenecká

<sup>73</sup> „*Staré imitace jsou tak dokonalé, že i pro odborníka je mnohdy obtížné rozpoznat je na první pohled od pravých kamenů.*“ Vladimír Bouška (pozn. 69), s. 8.

<sup>74</sup> Marie Terezie reskriptem z roku 1762 zakázala vývoz nezpracované granátové suroviny, čímž se zvýšilo broušení granátů na Turnovsku. Miroslav Cogan, Granát (pozn. 69), s. 11.

<sup>75</sup> Vladimír Bouška (pozn. 69), s. 7.

<sup>76</sup> Karel Schober, Moderní pánský šperk, *Klenotnické listy* II, 1908, č. 12, s. 197.

<sup>77</sup> Dana Stehlíková (pozn. 70), s. 6.

<sup>78</sup> Karel Schober, Český granát, *Klenotnické listy* III, 1909, č. 17, s. 10.

nálada české společnosti, pro níž se český granát stal národním kamenem.<sup>79</sup> Mineralogickým symbolem Čech ho nazval spoluzakladatel Národního muzea v Praze profesor Zipp v roce 1836.<sup>80</sup> Granátový šperk byl oblíbený nejen u měšťanské třídy, ale byl dostupný i nižším vrstvám a stal se tak i oblíbeným lidovým šperkem. Kromě stříbrných náhrdelníků s medailony a mincemi lemovanými granátky je jeho použití doložené rovněž na tradičním lidovém oděvu a to již od 17. století. V 18. století i později se setkáme s granáty nejčastěji na spínátkách kabátců, košil a rukávů či čepcích.<sup>81</sup> Vladimíra Jakoubková uvádí, že v 19. století byl nejrozšířenějším „ženským šperkem v Čechách náhrdelník z granátů“ ... , ...*Tvořilo jej několik šňůr navlečených, broušených a vrtaných kamenů.*“<sup>82</sup> Masivní rozšíření granátového šperku mezi všechny vrstvy obyvatelstva potvrzují dochované dobové portréty měšťanů. Na biedermaierových podobiznách dam vidíme nejčastěji granátové šňůry tvořících náhrdelníky, a náramky, dále prsteny a náušnice. Mezi šlechtou byly nejoblíbenější v 19. století z českých granátů šperkařské soupravy.<sup>83</sup> K nejvýznamnějším nositelkám českého granátu z řad šlechty patří ruská carevna Kateřina, která okouzlovala svou granátovou soupravou na Vídeňském kongresu v roce 1815.<sup>84</sup> Kromě českých zemí se v tomto období zboží s českým granátem úspěšně exportuje i na zahraniční trhy. Již v roce 1851 zaznamenává ve své zprávě živnostenská a obchodní komora značný odbyt granátového zboží, kterého se nejvíce vyváželo do Německa, Francie a Itálie.<sup>85</sup> Kromě šperků byl český granát v 19. století používán rovněž k výzdobě galanterního zboží, byly jím posázeny vějíře, rámečky na fotografie i toaletní potřeby. Upomínkové předměty zdobené tímto drahokamem patřily k vyhledávanému lázeňskému zboží. Český granát se někdy nahrazoval skelnou kompozicí především při výzdobě součástí lidových krojů. Tato kvalitní napodobenina českého granátu ze skla, vyráběná v Turnově od 17. století, byla velmi oblíbenou levnější náhražkou a její použití přetrvávalo až do počátku 20. století.<sup>86</sup> Vedle Turnova a Prahy se granát brousil rovněž ve Světlé nad Sázavou.

Během 19. století kulminovala poptávka po českém granátu, který se stal jedním z nejoblíbenějších šperkařských kamenů. „*Od 80. let 19. století se většina výroby a distribuce šperků soustředila do velkých firem, které zaměstnávaly desítky dělníků a dělnic, dodávaly jim strojově lisované rámečky i kameny.*“<sup>87</sup> Ke konci 19. století, ještě před Zemskou jubilejní výstavou roce 1891, kde byla například odborná škola pro broušení drahokamů v Turnově mimo jiné chválena za ladné uspořádání granátových šperků, se začal projevovat postupný úpadek granátového zboží. Jeho obliba v posledním desetiletí 19. století klesala a tento stav trval ještě na počátku 20. století. Velká konkurence nutila firmy, pokud se chtěly prosadit na trhu, snižovat ceny. Toho se firmy snažily docílit použitím levnějších materiálů. Místo drahých kovů se granát začal zasazovat do slitin obecných kovů jako tombak a mosaz. Tato snaha po snížení nákladů a větším zisku se odráží rovněž na nekvalitních výbrusech granátové suroviny, které podle Miroslava Cogana způsobovaly svou prací nekvalifikovaní dělníci. Na Turnovsko dojížděli cizí obchodníci, kteří přidělovali venkovským dělníkům surové kameny,

<sup>79</sup> Při technice pavé „jednotlivé kotlíčky nahradila plochá destička s natavenými drátky, či nýtky, které umožňovaly vytvořit dlaždicovou strukturu granátů. Dana Stehlíková (pozn. 70), s. 16.

<sup>80</sup> Alena Křížová, Český granát ve špercích ze sbírek Moravské galerie v Brně, Moravská galerie Brno 1996, s. 6.

<sup>81</sup> Vladimíra Jakoubčová, Tomáš Řídkošil, Marek Otrlý, Užití českého granátu a skelné kompozice v lidové kultuře (pozn. 69), s. 14.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>83</sup> Mezi nejkrásnější řadí se souprava z českých granátů z pozůstalosti Ulriky von Levetzow.

<sup>84</sup> Miroslav Cogan, Český granát v turnovském kamenářství od konce 19. století (pozn. 69), s. 13.

<sup>85</sup> Dana Stehlíková (pozn. 70), s. 10.

<sup>86</sup> *Krásný náš granát, jehož úpravou živilo se a živiti mohlo tisíce našich chudých lidí, zavrhován jest co kámen všední a naše obecnostvo zdobí se sklem, ...*, Robert Urban, Umělá výroba drahokamů, in: *Klenotnické listy I*, č. 2, 1907, s. 1.

<sup>87</sup> Dana Stehlíková (pozn. 70), s. 19.

kteřé pak opracované vykupovali a právě tato levná pracovní síla, jak již bylo zmíněno, podle Cogana devalvovala práci stálých kvalitních brusičů. V podstatě stejné vysvětlení úpadku granátového zboží, které paradoxně započalo v době, kdy po něm byla největší poptávka, najdeme i v dobovém tisku. Například v Klenotnických listech čteme, že „Zboží vyráběno bylo v nejhörší jakosti a i granáty broušeny velmi nedokonale.“<sup>88</sup> Stále méně kvalitní granátové zboží české proveniencie ztratilo u zákazníků důvěru a poptávka po něm klesala. Zákazníci dávali přednost cizímu zboží. Podle Jany Hornekové pokles kvality způsobil neschopnost turnovských kamenářů konkurovat zboží, které na trh dodávalo Holandsko, Francie a Švýcarsko u nichž se zpracovávala kvalitní surovina získaná v koloniálních nalezištích. Jak dále uvádí Horneková domácí zákazníci nutili české živnostníky, pokud se chtěli udržet na domácím trhu vyrábět levněji, neboť levnější zboží tito zákazníci vyžadovali, což podle ní vysvětluje proč „...kamenáři zpracovávali i méně kvalitní surovinu. Postupně se tak dostali do začarovaného kruhu, neboť na export nemohli ani pomyslet.“<sup>89</sup> Fakt že příčinou zhoršujícího se odbytu granátového zboží byli částečně sami živnostníci, nám potvrzuje i dobový tisk, kde je jako jeden z faktorů zhoršující se kvality granátového zboží uvedena snaha živnostníků zlevnit výrobu, která způsobila pokles zájmu o domácí zboží s českým granátem.<sup>90</sup> Živnostníci nejčastěji zasazovali granát pouze do 6 karátového zlata, které černalo. Snahou o nápravu byl požadavek osvícenějších živnostníků, kteří žádali o opravu puncovního zákona, kde navrhovali, aby „výroba zboží ze 6ti karátového zlata vypovězena a výroba zboží 8mi karátového zlata aby dovolena byla, zboží toto však aby k nucenému úřadnímu připuštěno bylo.“<sup>91</sup> Pokles poptávky po granátovém šperku pochopitelně znamenal nedostatek práce a zájem o brusičské řemeslo se snížil. To mělo nakonec za následek i nedostatek nových kvalifikovaných sil a granátový průmysl se tak dostal do bludného kruhu. O nekvalitní zboží byl u majetnějších vrstev malý zájem a chudší dávali přednost skelné kompozici. Dalším faktorem, který měl podíl na poklesu poptávky po českém granátu, byla i měnící se móda. Staré vzory, které se „udržovaly v obchodní nabídce i půl století“ přestávaly být aktuální. Bylo tedy potřeba přinést nové vzory, aby granátový šperk přestal být „...především sériovým průmyslovým zbožím...“ jak tomu bylo podle Dany Stehlíkové v 19. století.<sup>92</sup>

A právě odborná škola v Turnově měla rozhodující podíl na znovuobnovení oblíbenosti zboží s českým granátem. Během úpadku si totiž zachovalo granátové zboží řemeslnou kvalitu díky odborným školám a větším zlatnickým firmám v Praze. Pražská živnostenská komora podporovala účast firem a uměleckých škol na výstavách a díky tomu se i v tomto období setkáváme s klenotnickými výrobky vysoké kvality. Odborná škola pro broušení a rytí drahokamů založená v roce 1884 v Turnově pro podporu místního brusičského průmyslu, ukazovala cestu ven z bludného kruhu turnovským živnostníkům. Škola se téměř od počátku zabývala zpracováním granátové suroviny a výrobou šperků s tímto drahokamem. Granátový šperk tak můžeme sledovat napříč všemi vývojovými epochami školy. Jako první vyučoval výrobu granátového šperku od roku 1890 Alfred Bergmann, který je v rozpisu vyučujících

<sup>88</sup> Karel Schober (pozn. 76), s. 10.

<sup>89</sup> Jana Horneková (pozn. 3), s. 17.

<sup>90</sup> V klenotnických listech z roku 1926 píše J. Lysý „...že pěkně provedené zboží podle vzoru moderních, ať již secesních, nebo moderní kubistické, kde převládá kov a granátů použito jako ozdoby, je naprosto odmítnuto. Úpadek granátové výroby zavinila chamtivost po rychlém zbohatnutí, kdy místo do zlata byl granát zasazován do mosaze, což muselo zaviníti úpadek řemesla tohoto...“ J. Lysý, in: Odborný list dělníků klenotnických, zlatnických, stříbrnických a příbuzných odborů v republice československé, č. 9, 1926, s.136.

<sup>91</sup> Návrh na opravu puncovního zákona, *Pojizerské listy* XIX, 1904, č. 21, s.7.

<sup>92</sup> Dana Stehlíková (pozn. 70), s. 19.

zapsán jako odborný učitel granátového zlatnictví.<sup>93</sup> Překonání krize a opětovný nárůst poptávky po granátovém zboží zaznamenáváme na počátku 20. století. V článku z roku 1904, referujícím o lipském veletrhu, autor cituje lipský *Journal der Goldschmiedekunst*, kde se uvádí, že u granátového zboží „*lze s potěšením konstatovati, že tomuto průmyslu který upadal, dostalo se čilého vzrušení a docházel na trhu značné pozornosti. Jest viděti, že granátovému zboží v úpravě jež modernímu slohu odpovídá – tedy skutečný granátový šperk- razí se půda a oblíba jeho u obecnstva zase přichází k platnosti.*“<sup>94</sup> Postupně byla největší krize překonána a granátový šperk opět získával popularitu, i když jeho oblíba už nedosáhla masovosti, která byla příznačná pro 19. století. Turnovská škola zaznamenala úspěch s kolekcí granátových šperků, které vystavovala v Londýně v roce 1906 jako součást kolektivní výstavy výrobců granátového zboží. Tuto výstavu v Londýně uspořádala pražská obchodní živnostenská komora ve snaze prospět granátovému průmyslu a zajistit odbyt českému granátu na mezinárodních trzích. Část šperků, které škola zaslala do Londýna, se dodnes nachází v historické sbírce školy. Cenným obrazovým materiálem jsou dobové fotografie celé kolekce v archivu turnovského muzea. Tento mezinárodní úspěch, na němž se škola spolupodílela, zaznamenávají i dobové odborné listy. Například Karel Schober ve svém článku o vývoji českého granátu v *Klenotnických listech* píše, že když se pražská komora v roce 1906 zúčastnila výstavy v Londýně s kolekcí výrobců granátových šperků, „*výstava tato měla pronikavý úspěch a brzo bylo lze znamenati opět značnější ruch ve vývozu tohoto českého šperku.*“<sup>95</sup> Je zřejmé, že turnovská škola hrála důležitou roli v návratu ke kvalitnějšímu řemeslnému zpracování granátové suroviny a spolupodílela s tím na znovuoobnovení úrovně klenotnického zboží s českým granátem. K překonání krize přispěla i reforma puncovníctví.<sup>96</sup> Nárůst vývozu zboží s českým granátem zaznamenáváme po roce 1907, kdy se díky reformě puncovníctví otevřela granátovému šperku nová odbytiště, a to především v Americe. Také londýnský trh žádal si výrobků s českým granátem.

Broušení granátové suroviny i dalších drahých kamenů zůstalo na Turnovsku na přelomu 19. a 20. století důležitým výrobním odvětvím. Kromě zpracování drahých kamenů se rozvíjela i výroba jejich imitací ze skla. Mezi tradiční se řadila imitace českého granátu jejíž výrobu kamenáři na Turnovsku zavedli „*po vzoru Benátčanů...*“<sup>97</sup> Přesto hlavním odvětvím zůstávalo zpracování polodrahokamů a drahokamů domácích i zahraničních. K největšímu rozvoji brusičských závodů došlo po zrušení cechů v roce 1859. Během 19. století se výroba postupně více mechanizovala. K nejstarším závodům na Turnovsku patřila brusírna rodiny Durychovi, založená Ferdinandem Durychem v roce 1881. Mezi nejvýraznější osobnosti turnovského průmyslu tohoto odvětví, který se zasloužil o jeho rozvoj, se řadí František Šlechta, průmyslník, jehož závod patřil k nejúspěšnějším. Byl místním mecenášem, spoluzakladatelem turnovské školy pro broušení drahokamů, jejímž příznivcem zůstal po celou dobu svého života. Pravidelně přispíval ve prospěch žákovského fondu peněžními obnosy, například v roce 1924 částkou 5000 Kč, kterou ve škole odevzdal osobně. Řada turnovských podniků se dokázala prosadit i mimo domácí půdu. Nejúspěšnější podniky svoje výbrusy vyvážely na zahraniční trhy. Zmiňovaná tradice výroby imitací drahokamů

<sup>93</sup> Řada vynikajících secesních šperků s českými granáty, uchovávaných v historické sbírce školy pochází od Alfréda Bergmanna, „*je autorem vzorníku granátových šperků a názorných dílenských učebních pomůcek, které dosud slouží při nácviku jednotlivých granátových technik.*“ Václav Žatečka, *Učitelé školy* (pozn. 89), s. 79.

<sup>94</sup> Granátové zboží na lipském veletrhu, *Pojizerské listy* XIX, č. 19, s.70.

<sup>95</sup> Karel Schober (pozn.76), s.11.

<sup>96</sup> Reforma puncovníctví byla zavedena ministerstvem financí 21. prosince 1906. Přínos této reformy si uvědomovali sami živnostníci, kteří dlouho na tuto reformu v puncovníctví čekali, jak sami píší ve svém tisku; nová reforma puncovníctví „*znamená novou etapu ve vývoji celého rakouského klenotnictví a má nemalou důležitost zvláště pro klenotnictví ryze české, pro výrobu českého granátového zboží*“ Redakce, *Pozdě ale přece, Klenotnické listy* I, 1907, s. 4.

<sup>97</sup> Vladimíra Jakoubčová, Tomáš Řídkošil, Marek Otrlý (pozn. 69), s. 20

pokračovala i ve 20. století. Brusírny vyráběly syntetické kameny a skelné kompozice. Výroba umělých drahokamů ze skla se zde objevila po první světové válce, když se s novou poválečnou módou staly populárními nepravé šperky. Na tuto poptávku reagovaly svojí výrobou i místní závody. Mezi nejžádanější artikl patřil především šaton. Řada průmyslníků v Turnově kromě výroby polotovarů pro nepravé šperky vyráběla rovněž samotnou bižuterii, která byla určená převážně na vývoz.<sup>98</sup> Přes rozkvět výroby nepravých šperků v Turnově, rozhodující podíl na produkci bižuterního zboží zůstával v tradiční oblasti – na Jablonecku. Pro tento kraj na severu Čech byla typická výroba ozdobných skleněných perel, korálí a knoflíků. Postupně se tyto polotovary staly základem nového šperkařského odvětví, pro něž se „používalo...označení *norimberské* či *benátské* zboží, *vídeňské úřady se neúspěšně snažily zavést termín *quincailterie*, zdomácněl až další název přejatý z francouzštiny – *bižuterie*. Nakonec se ujalo označení *gablonzer Ware – jablonecké zboží*...“<sup>99</sup> K hlavnímu výrobnímu artiklu jabloneckého průmyslu, skleněné bižuterii, a k výrobě jejich polotovarů, se přidružila i výroba kovové bižuterie, která přetrvává dodnes. Na stoupající poptávku po bižuterním zboží reagovaly i závody na Turnovsku, které vedle tradičního odvětví brusičského, ryteckého a zlatnického rozšířily svou produkci rovněž o výrobu kovové bižuterie. Nová výroba přinášela potřebu nových oborů a znalostí nových výrobních postupů, které se dosud vyučovaly v jablonecké škole, která vychovávala „*pasíře, rytce, cizeléry i odborníky zvládající nové technologie jako galvanizování, galvanoplastiku apod.*“<sup>100</sup> Přestože škola v Turnově reagovala na tuto poptávku pružně zaváděním nových oborů, tato její snaha se nesetkala s velkým ohlasem. Jak pasířský obor, tak i broušení diamantů bylo ukončeno do 2 let od svého otevření pro nedostatek zájemců o studium.*

Školu v Turnově čekala po roce 1920 první větší krize. Tradiční řemesla jako kamenářství a brusičství ustoupila do pozadí a úbytek zájemců o tradiční řemeslo se projevil malým počtem žáků hlásících se ke studiu. Situace se stala kritickou ve školním roce 1923/1924, kdy hrozilo uzavření školy, způsobené nízkým počtem zájemců o studium. Zlatnictví mělo být převedeno do Prahy a ostatní obory se měly přičlenit k nově zakládané sklářské škole v Železném Brodě, což bylo ovšem podmíněno souhlasem ředitele A. Karče, který tento návrh nepodpořil. Kromě vedení školy se pro její zachování v Turnově vyslovili rovněž představitelé města. V roce 1924 byli oprávnění zástupci vysláni do Prahy a intervenovali za školu u ministerstva školství<sup>101</sup>. Antonín Karč podporoval zachování školy právě v Turnově a naznačil cesty, jak by se škola mohla pozvednout. Bohužel ze zápisu ve školní kronice z roku 1924, která tuto krizi zaznamenává, se nedovídáme, jaké kroky měl Karč na mysli. Již v předchozích letech je ze zápisů ve školní kronice zřejmé, že s nedostatkem nového žactva se škola potýkala již od školního roku 1920/1921. V něm se nezapsal do prvního ročníku tradičního oboru brusičského ani jeden žák, do zlatnického, ryteckého a pasířského oddělení se přihlásilo pouze po jednom žáku. Škola tak musela podle nařízení ministerstva školství sloučit I. ročník do jedné třídy. V roce 1922 ukončovalo školu 21 absolventů ze všech vyučovaných oborů. Nízký počet žáků zaznamenáváme také při

<sup>98</sup> Mezi továrny v Turnově, které zabývaly se výrobou bižuterie a skleněného zboží patřily- Belda a spol., závod Dr. Josefa Plíhala, dále Brusírna umělých drahokamů a perlí a Jan Flégr, který vyráběl veškeré odstíny ke zhotovení šanonů a bižuterie. Turnov město a jeho kraj, Národohospodářská propagace Čech a Moravy XXV, řada A, Brno 1941.

<sup>99</sup> Jan Strnad, Kateřina Nováková, František Padrta, Uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou, Jablonec Nad Nisou 2001, s. 10.

<sup>100</sup> Tamtéž.

<sup>101</sup> První deputace složená z představitelů města se v této věci dostavila do Praha 5. března 1924. Druhá deputace již v čele se starostou města Turnova odevzdala 1. května 1924 na ministerstvu školství a současně také poslaneckým klubům memorandum, kde jak dočítáme se v kronice školy deklarovala důležitost školy v Turnově. Kronika školy, školní rok 1923/1924, SUPŠ Turnov.

zápisu 30. června 1923, když se do všech tří oborů přihlásilo pouze 11 studentů. Přestože ministerstvo školství a národní osvěty povolovalo otevřít I. Ročník, kam se přihlásí minimálně 20 žáků, ředitel Antonín Karč si vymohl výjimku. Nakonec se zapsalo k řádnému dennímu studiu ve školním roce 1923/1924 do všech oborů 42 žáků. Pro srovnání, již 2 roky po překonané krizi je naopak ve školní kronice zaznamenán nejvyšší počet zapsaných žáků od doby založení školy, když se ve školním roce 1926/1927 k dennímu studiu zapsalo sice jen 49 žáků, ale 190 studentů nastoupilo do školy pokračovací a rovněž nový obor broušení diamantů přijal ke studiu 51 žáků.<sup>102</sup> V součtu studentů včetně žáků v kreslárně (21) tak nastoupilo ke studiu celkem 311 studentů. Speciální dvouletý kurz pro broušení diamantů byl sice otevřen až v roce 1925, ale první přípravy na otevření nového oboru byly zahájeny brzy po překonání zmíněné krize, kdy hrozilo škole uzavření, tedy již v roce 1924. V tomto roce ministerstvo školství vyslalo ředitele A. Karče spolu s ministerským radou A. Rosou do Bruselu a Antverp, aby navštívili místní brusírny a mohli tak školu připravit na zavedení nového oboru. Podpora turnovské školy Arnoštem Radou nebyla náhodná. Již v předešlých letech „*pan ministerský rada v době, kdy naše škola byla ze všech stran bezdůvodně napadána a kdy byla postižena častým slabým zápisem žactva – jsou téměř v krizi a kdy se jednalo o její přeložení z Turnova stal se přítelem školy a její stanovisko také hájil*“<sup>103</sup> Naděje školy vkládané do zřízení nového atraktivního oboru - broušení diamantů, přes vysokou investici, kterou vláda uvolnila na vybavení brusičských dílen (podle školního zápisu to bylo 100 000 Kč) a počátečního slibného zájmu studentů o tento obor, nakonec nenaplnili její očekávání. Kurz byl uzavřen po dovršení dvouletého studia prvních absolventů, tedy ve školním roce 1927/1928. Zbytek nedoučených žáků, kteří absolvovali při škole pouze část kurzu byli s jeho definitivním uzavřením v roce 1928 přemístěni do továrny „akciové brusírny dýmantů v Turnově“, která byla nakonec 14. ledna 1932 uzavřena a propuštěni byli všichni brusiči. Pravděpodobně hlavní příčinou nezdaru, kdy se nepodařilo prosadit větší rozvoj tohoto oboru na Turnovsku, bylo problematické uplatnění těchto specializovaných brusičů v praxi. Vzhledem k nutnosti nákladného strojového vybavení měli možnost zaměstnaní pouze v jedné výše zmiňované specializované továrně, která byla na broušení diamantů vybavená. Přestože většina vyškolených brusičů pracovala kvalitně, mzdy v továrně byly malé.<sup>104</sup> Příliš nákladné vybavení dílen odrazovalo brusiče od otevření vlastní živnosti a rozvoj diamantového brusičství se tak nekonal. Poté, co byla uzavřena akciová brusírna diamantů, se s jejich broušením v Turnově setkáváme jen vzácně. Jeden z mála vyškolených absolventů školy v tomto oboru, který si dokázal vybudovat vlastní živnost zabývající se výhradně broušením diamantů, byl Josef Patočka, který si speciální stroje na broušení diamantů odkoupil ze školních dílen. Nyní však ještě vrátíme se zpět k počátkům odborné školy pro broušení a rytí drahokamů v Turnově, založené roku 1884 k podpoře a rozvoji brusičského průmyslu.

<sup>102</sup> Škola pokračovací byla otevřena ve školním roce 1920/1921 „...jako šestiměsíční kurz se závěrečnými zkouškami.“ Jiří Mašek, Historie Střední uměleckoprůmyslové školy a Vyšší odborné školy v Turnově, (pozn. 89), s. 11.

<sup>103</sup> Kronika školy, zápis 1921/1922, SUPŠ Turnov.

<sup>104</sup> Jediný závod kde se mohli specializovaní brusiči diamantů zaměstnat, byl závod Henryho Freudmana z Antverp, pro jehož podnik se měl „prakticky vycvičiti velký počet brusičů.“ Kronika školy, Broušení dýmantů, školní rok 1924/1925. SUPŠ Turnov.

## Odborná škola Turnově – historie školy a její slohový vývoj

Nutnost nastínit vývoj turnovské školy vyplývá z faktu, že šperkařské dílo Antonína Karče je se školou úzce spjaté a předpokládáme oboustranný vliv.<sup>105</sup> Antonín Karč nastoupil do školy v Turnově roku 1908, aby převzal po profesoru Tolarovi výuku dekorativního kreslení a uměleckého tvaroznalectví a setrval zde až do roku 1939. Od roku 1919 byl zástupcem ředitele Josefa Maška a definitivním ředitelem školy byl jmenován 1. ledna 1922.

Brzy po založení školy byl základní obor zpracování drahokamů rozšířen o další příbuzný obor - zasazování drahokamů do drahých kovů. Ani tento obor neměl však jako samostatný dlouhého trvání, jak se ve svém článku o vývoji školy zmiňuje Antonín Karč, neboť „*Sám o sobě měl pole své působnosti velmi omezené a nemohl se na delší dobu uplatnit pro zvýšené požadavky moderní doby a poznenáhlu se přeměnil v obor širší, zlatnictví a klenotnictví se všemi jeho odvětvími a technikami pomocnými.*“<sup>106</sup> V průběhu let v závislosti na změnách politického uskupení českých zemí a rozšiřováním výuky o nové obory se několikrát změnil název školy. Jejich podrobný výčet od roku 1883 do roku 2002 podává ve svém článku Jiří Mašek.<sup>107</sup> Škola pro broušení a rytí do drahokamů v Turnově byla vybudována, slovy Antonína Karče, „*ku povznesení domácího průmyslu.*“<sup>108</sup> Dělo se tak pod vlivem světových výstav a po vzoru ostatních evropských států, jako bylo například Německo, neboť aby mohl rakouský umělecký průmysl vyrábět konkurenceschopné výrobky, bylo třeba odborně vyškoleného dorostu. Odborné školy zakládáné v rakouské monarchii se opíraly o tradiční řemesla, k jejichž rozvoji byly budovány. Jedna z prvních odborných škol na našem území vznikla v severních Čechách již v roce 1852 pro potřeby textilního průmyslu, k jehož mohutnému rozvoji došlo po polovině 19. století.<sup>109</sup> Pro obor bižuterní byla zřízena v roce 1880 škola v tradičním výrobním centru tohoto odvětví v Jablonci nad Nisou a vyučovaly se zde celkem čtyři obory. O čtyři roky později byla v Praze otevřena odborná škola pro zlatnictví a příbuzná řemesla, která byla o rok později přičleněna k Uměleckoprůmyslové škole, aby se zase později osamostatnila.<sup>110</sup>

Založení školy v Turnově předcházelo nejprve nařízení ministerstva vyučování ze 3. září 1883 a o rok později byli již přijmuti první žáci.<sup>111</sup> Škola byla od počátku spjata s výukou brusičství a rytí do drahokamů, které, jak již bylo zmiňováno, na počátku mělo v Turnově a jeho okolí několikasetletou tradici. Stejně tak jsem předeslala, že v průběhu existence školy přibývaly podle požadavků doby další nové obory, z nichž některé neměly dlouhého trvání. Dnes ze všech oborů nejperspektivnější v celé existenci školy se jeví tři základní obory, plně vyvinuté již v roce 1910, kdy se škola přemístila do nově postavené školní budovy. Za prvé broušení drahokamů, za druhé zlatnictví a klenotnictví a za třetí rytí do drahokamů. Za výrobky z těchto oborů získávala škola řadu ocenění na mezinárodních výstavách.

<sup>105</sup> Antonín Karč na škole působil jako výtvarník, který zhotovoval pro žáky řadu návrhů. Spolupracoval úzce se zlatnickou dílnou, když jí vedl František Valeš.

<sup>106</sup> Antonín Karč, Vývoj domácího průmyslu na Turnovsku a státní odborná škola šperkařská, *Drobné umění V*, 1924, s. 26.

<sup>107</sup> Jiří Mašek (pozn. 89), s. 9.

<sup>108</sup> Antonín Karč (pozn. 106), s. 26.

<sup>109</sup> Jiří Mašek (pozn. 89), s. 9.

<sup>110</sup> Zdeněk Kostka, Historie školy, in: *Umprum/VŠUP Sto let práce*, Praha 1985, s. 45.

<sup>111</sup> Zřízení odborné školy v Turnově bylo nařízeno výnosem c.k. ministerstvem vyučování nařízením č. 11695 již roku 1883, výuka započala až v roce následujícím. Kronika školy z let 1884 - 1918. SUPŠ Turnov.

## Účast a ocenění školy na výstavách

Škola v Turnově po celou dobu své existence vystavovala na mezinárodních i domácích výstavách. Obecně byla účast odborných škol na výstavách nedílnou součástí odborného školství. Jednotlivé ústavy se na nich prezentovaly svými nejlepšími výrobky. Například na Zemských výstavách mělo školství přímo vyhrazeno svůj vlastní pavilon, jak tomu bylo už na Zemské jubilejní výstavě v roce 1891. Kromě toho byly pořádány také výstavy samostatné, zaměřené pouze na činnost odborných škol, které školy pořádaly ve spolupráci s průmyslovými muzei. Ve srovnání se zemskými průmyslovými výstavami se netěšily tyto samostatné výstavy odborných škol takové přízni širší veřejnosti a jejich návštěvnost byla mnohem nižší.

V Turnově se veřejnosti a živnostníkům místní odborná škola představovala pravidelně od roku 1907 výstavami žákovských prací umístěných ve školní budově. Doprovodným přínosem účastí na mezinárodních výstavách bylo vzdělávání se pedagogického sboru a možnost vidět vlastní tvorbu v mezinárodním kontextu. V kronice turnovské školy je zaznamenáno několik cest na mezinárodní výstavy, kterých se účastnila vybraná část pedagogického sboru za finanční podpory ministerstva školství. Tyto cesty přispívaly k rychlejšímu seznámení se s novinkami v daném oboru a zavádění moderních slohových forem do výuky. Vedení školy mohlo pružně reagovat na nové slohové tendence a zavádělo je cíleně do školy. Již návštěva pedagogů turnovské školy na mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1900 se stala podnětem pro zavedení nového secesního slohu v jejich škole. *„Okouzlení novým stylem rozhodli ihned po návratu, že pařížské vzory budou následovat. Do školní kroniky napsali zápis, ..., 1900/1901 zaveden sloh nový secesní.“*<sup>112</sup> Úspěchy a ceny školy zaznamenával i turnovský oblastní tisk. Když v roce 1909 obeslala výstavu rakouského uměleckého průmyslu, dobové noviny přinesly citaci recenze o účasti školy z časopisu *Die Edemental – Industrie* vycházející ve Vídni, kde se píše *„Odborná škola tato pod správou c.k. ředitele Josefa Maška velké vážnosti se těšící obeslala i letošní výstavu rakouského uměleckého průmyslu uspořádanou „,“, ...vystavené výrobky vesměs to práce žáků zasluhují plnou měrou pro jich vkusné, umělecké a podařené provedení – plné uznání a opětovně, že dávno známá tato odborná škola na výši své dobré pověsti a výkonnosti stojí, a že její jméno dobrý zvuk má.“* Rovněž další *Neue Freie Presse* v článku ze dne 13. listopadu 1909 píše o vysokém stanovisku ve vedení školy a v hodnocení vystavených kusů žákovských prací píše že *„Veškeré vystavené kusy vyznamenávají se jemným, vypěstovaným uměleckým vkusem a podařenou prací, a proto zasluhují neobmezenou chválu...“* Stejně tak je zmiňováno ocenění na výstavách v Paříži jak v roce 1925, tak i v roce 1937. Přehled významných výstav, kterých se turnovská škola zúčastnila, je obsažen v katalogu vydaného k výstavě školy v roce 2002. Úplný přehled výstav domácích a zahraničních je obsažen v Kronice školy.<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Jana Horneková (pozn. 3), s. 18.

<sup>113</sup> Věra Vokáčová, Účast školy na některých významných výstavách (pozn. 89), s.16.



## Výuka

Koncepce výuky na turnovské škole se řídila v počátcích stejně jako ostatní příbuzné školy předpisy c.k. ministerstva kultu a vyučování, které nařizovalo hlavní směrnice podle kterých se vedla výuka. Poté co vzniknul samostatný československý stát, spadala škola pod ministerstvo školství a národní osvěty. Významnou měrou se na uměleckém vývoji školy podíleli odborní učitelé. Jejich výtvarný názor se odrážel v umělecké produkci školy, neboť většina vyučujících zhotovovala pro žáky nižších ročníků, předlohy podle kterých pracovali. Postupně se prosadil názor, že je nutné vést žáky k tvůrčímu myšlení a k zhotovování vlastních návrhů. I nadále ale nejprve všichni žáci prošli procesem, při němž vytvářeli výrobky dle předloh pedagogů. Teprve ve vyšších ročnících zhotovovali pod dozorem výtvarníků vlastní návrhy. Tato koncepce výuky sledovala záměr, aby se žáci nejprve seznámili se všemi základními technikami svého oboru, aby věděli, co jim materiál a technika dovoluje realizovat. Přesně to ve své koncepci výuky popisuje A. Karč, který vysvětluje nutnost práce dle modelů, tím že žáci si tak osvojí *“...potřebnou dovednost ve všech technikách základních i zdobných, čemuž ,...předchází postupná cvičení, od jednoduchého šperku stříbrného, zasazováním do granátového šperku ve zlatě šestikarátovém , tepáním od mědi až po hotové stříbrné a zlaté šperky a ciselováním drobných předmětů odlitých dle vlastních modelů....”*<sup>114</sup> Později byli žáci podporováni v samostatné návrhářské činnosti vypisováním školních soutěží, které finanční částkou podporovalo příspěvkem i ministerstvo školství a národní osvěty.<sup>115</sup> Vedle návrhů byli žáci také oceňováni i za výrobky zhotovené v dílnách. Učební osnovy kromě práce v dílnách kladly od počátku důraz také na kreslení a celkové výtvarné vzdělání žáků, kteří byli seznamováni s vývojem slohů a jejich tvaroslovím.<sup>116</sup> Nejčastěji se kreslilo dle předloh a modelů zapůjčených z muzeí nebo dovezených ze zahraničních ústavů stejného zaměření. Kromě pěstování schopnosti přesné kresby byli žáci cíleně vedeni také k odbornému návrhovému kreslení a modelování. Nejprve byli v prvních ročnících překreslováním vzorů podrobně seznamováni s uměleckými formami historických slohů, jejichž tvarosloví se pak učili využívat ve vyšších ročnících k dekorování soudobých výrobků. Historismus po roce 1900 trval i přes nadšené zavedení nového secesního slohu. I když bylo pro školu v jejím dalším uměleckém pokračování seznámení s novým slohem v Paříži roku 1900 zlomové, ve výuce se nové secesní tvarosloví prosazovalo postupně a zpočátku bylo souběžné s formou historickou.

Již po roce 1904 ale začíná převládat kreslení dle přírodních tvarů. Zatímco první ročník pracoval dle předloh starších žáků, nebo učitelů, vyšší ročníky již pracovaly tvůrčí samostatnou cestou a učily se odvozovat formy z přírody. Převládající stylizované zoomorfní a florální motivy se objevují na výstavě školy roce 1904. V článku referujícím o této školní výstavě se uvádí, že hlavní náměty vystavených kreseb II., III. a IV. ročníků jsou téměř výhradně kresby inspirované živými květinami, mušlemi a motýly. V první fázi se žáci učili zachytit věrně naturalistický přírodní tvar, následně v druhé fázi naučili se stylizaci přírodního tvaru, aby nakonec použili tento motiv k dekoraci uměleckých předmětů.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Antonín Karč (pozn. 106), s. 28.

<sup>115</sup> Například v roce 1928- 1929 byly vypsány dvě žákovské soutěže s finanční odměnou celkem 1600 Kč. Zadání znělo: *„Návrhy na zlaté montované šperky a rytiny způsobilé k zasazení co součást šperku, návrhy na práce tepané.“* V žákovské soutěži v roce 1930 byly hodnoceny soutěžní návrhy rytin, šperků a broušených prací z kamene. Kronika školy, SUPŠ Turnov.

<sup>116</sup> V letech 1891 až 1902 měl učitel na odborné škole v Turnově Vilém Orpek na starosti výuku kreslení od fresky, po kreslení dle předloh a modelů a vedl rovněž nauku o slozích a nádobách.

<sup>117</sup> *„...na těchto výkresech byla současně vykreslena stylizace květiny neb mušle pro plochy ornamentní a pak návrhy (samostatné kompozice žáků) pro předměty oboru brusičského, neb ryteckého či zlateckého...“* Výstava žáků zdejší odborné školy, *Pojizerské listy*, IXI, 1904, č. 15, s. 4.

Již jsem naznačila možnosti, jak odborné školy získávaly předlohy k výuce svých žáků. Kromě spolupráce s obdobnými ústavy byla častá také úzká vazba odborných škol na oblastní uměleckoprůmyslová muzea, která poskytovala odborné zázemí rovněž živnostníkům. Vzájemná spolupráce průmyslových muzeí a odborných škol byla rozšířená po celé rakouské monarchii. Muzea v rámci těchto vztahů odborným školám zapůjčovala vzorové předlohy i předměty ze svých sbírek. Dodávala školám odborné pomůcky, vydávala katalogy informující o dílech, která byla k dispozici v musejní knihovně a především vycházely sbírky předloh, které byly řazeny dle jednotlivých oborů a obsahovaly názorné příklady děl. V takovýchto katalogích bylo možné najít přehledy odborné literatury pojednávající o architektuře, slozích či ornamentech. V oblasti severních Čech působilo průmyslové muzeum v Liberci a v Hradci Králové. Turnovská škola se již v roce 1888 zúčastnila výstavy odborných škol v Liberci, pořádanou libereckým průmyslovým muzeem.<sup>118</sup> Odborná škola v Turnově spolupracovala se Severočeským muzeem v Liberci již od svých počátků. K ochladnutí vztahů došlo po roce 1910, což si lze vysvětlit především příslušností školy k českému prostředí, zatímco Muzeum v Liberci bylo spojeno s německou národností mající na Liberecku silnou pozici.<sup>119</sup>

### Škola ve vztahu k turnovskému průmyslu

Vzhledem k tomu, že škola byla založena především k podpoře brusičského průmyslu, není bez zajímavosti zmínit obecný vztah turnovského brusičského průmyslu k této škole, jak se nám jeví na základě dobového tisku. Jisté je, že se v průběhu vzájemné existence tento vztah měnil a škola se stávala víceméně samostatnou. Již na počátku 20. století kromě výuky dorostu škola zajišťovala také doplňkové vzdělání pro okolní živnostníky v příbuzných oborech. V roce 1904 byla při škole otevřena veřejná kreslárna a modelovna. Živnostníci, jak se uvádí v dobové zprávě se zde mohli zdokonalovat v kreslení, modelování a rytí. Škola jim dávala příležitost využít „*předložek, jež ve velkém výběru – a nač zvláště se upozorňuje- ve slohu moderním- pro všechna odvětví školní knihovna má...*“<sup>120</sup> Výuka v odborných kurzech vedených školou byla zdarma. Řemeslníci mohli využívat při zhotovování svých návrhů a náčrtků pro uměleckoprůmyslové předměty rad odborných učitelů. Škola propagovala svou činnost na veřejnosti také odbornými přednáškami, které podporovalo c.k. ministerstvo veřejných prací.<sup>121</sup> Přes tyto snahy školy účastnit se na rozvoji domácího průmyslu nebyl na počátku 20. století vztah některých turnovských živnostníků ke škole pouze kladný. Škola, která své výrobky úspěšně prodávala, byla některými vnímána jako konkurence. Ve školní kronice se například uvádí, že delegát za turnovské zlatníky se vyjádřil pro podporu školy

<sup>118</sup> Spolupráce libereckého muzea a odborných škol přerostla „...do podoby tzv. *Dnů odborných škol, které uvedl do života kustod muzea doktor Gustav E. Pazourek.*“ Jan Mohr, *Systém uměleckoprůmyslových škol a muzeí v c.k. mocnářství*, *Umění a řemesla XXXVI*, 1994, č. 2, s. 49.

<sup>119</sup> Severočeské muzeum v Liberci bylo vnímáno jako více jako německé. Na tuto skutečnost mě upozornil Jan Mohr z libereckého muzea. O protiněmeckých náladách svědčí i dobový tisk. V roce 1910 se dočítáme že úpadek zlatnického průmyslu speciálně na Turnovsku je zaviněn tím „*že péči o rozkvět obchodu a průmyslu má na starosti instituce nám nepřátelská. Turnov náleží k obchodní a živnostenské komoře v Liberci, která je ovládána duchem protičeským.*“ O úpadku průmyslu našeho zlatnického, *Pojizerské listy XXV*, 1910, č. 3, s. 1.

<sup>120</sup> Veřejná kreslárna a modelovna, *Pojizerské listy XIX*, 1904, č. 18, s. 4.

<sup>121</sup> O náplni těchto přednášek jsme informováni oblastním tiskem v Turnově a zápisem ve školní kronice. Například v roce 1904 konaly se přednášky v Krčkovících a Vesci, kde přednášel Karel Resl o „*přesných tvarech správně broušených draho a polodrahokamů, ředitel Josef Mašek pak prezentoval veřejnosti v Mnichově Hradišti a Sobotce přednášku „O významu tvrdosti, barvy a třpitu drahokamů, o výbrusech drahokamů, jich napodobeninách, o novém slohu ve zlatnictví, o českém granátu a šperku granátovém, též o zařízení odborné školy turnovské“ a nakonec ještě odborný učitel Josef Cettl hovořil „O slitinách zlata, o zákonitém ustanovení ve příčině puncování zboží stříbrného a zlatého a o významu úředního puncování. Kronika školy, zápis z roku 1904, SUPŠ Turnov.*

v úsilí o přiřazení puncovní expozitury k odborné škole jen za podmínky, že škola nebude prodávat své výrobky. V místním tisku po roce 1910 lze zaznamenat apel na živnostníky, aby netrpěli nepříznivě a nepravdivě kritizování odborné školy v dílnách nebo po městě a aby dávali přednost absolventům školy před dělníky.<sup>122</sup> I přes tyto menší rozmíšky byla vzájemná spolupráce turnovských živnostníků se školou plodná - spolupracovali na společné výstavní činnosti, o čemž nás informuje školní kronika. Také pořádání Krajinské výstavy v roce 1925 probíhalo ve spolupráci s turnovskými živnostníky, jejichž klenotnické výrobky byly vystaveny společně s žakovskými ve školní budově.

Určité výtky vůči škole se objevily i po vzniku samostatného Československa. Když škola v roce 1934 uspořádala v čele s ředitelem Karčem výstavu k padesáti letům trvání školy, snesla se na ní vlna kritiky od místních osobností, mimo jiné podpořená i hlasem známého turnovského výtvarníka Karla Vika. Jedna z výtek zněla, že na výstavu nebyl přizván místní kamenářský průmysl. Ředitel Karč na kritiku že průmysl kamenářský nepřizval odpověděl „...*pozvali jsme k výstavě všechny místní brusiče, průmyslníky drahok., zlatníky pokud byli žáky školy odborné...*“, z nichž, jak dále A. Karč uvádí, dva odřekli, jeden se omluvil pro nedostatek výstavního materiálu a dva se vůbec neozvali.<sup>123</sup> Tohoto vysvětlení ale záhy kritici využili a obrátili tento argument Karče proti škole. Podle nich totiž svědčil o nedostatečné snaze školy provázat výuku školu s místním kamenářským průmyslem, píše doslova „...*vy oddělujete místní průmysl od svých absolventů...*“<sup>124</sup> Učitel Knob, autor kritického článku, zdůrazňuje, že má - li škola plnit své poslání „...*musí tvořit živý organismus, musí zasahovat do výroby, přinášeti podněty a to učiní jen tenkrát je-li v úzkém vztahu k průmyslu, jemuž vděčí za svou existenci...*“<sup>125</sup>

Zdá se, že vazba odborné školy na turnovský kamenářský průmysl nebyla tedy později tak úzká, jak bychom z původní myšlenky při založení školy mohli předpokládat. Bylo to však dáno především uspořádáním školy, která byla velmi dobře vybavena po technické stránce a nebyla tak nucena navázat užší spolupráci s turnovskými podniky. Tento jev však nebyl ojedinělý. Také škola v Jablonci přestala především po roce 1926 být „*tak úzce spojena s místním průmyslem jako doposud a pro realizaci některých jejích záměrů, které byly mimo jiné podníceny více či méně skrytou národnostní rivalitou, se stával místní průmysl spíše překážkou.*“<sup>126</sup> Škola v Turnově byla schopna dát žákům takovou praxi v rámci vlastní dílenské výuky, že - slovy ředitele Karče - na 70 % žáků bylo zaměstnáno v oboru. Vedle zvládnutí základních řemeslných technik u jednotlivých oborů se kladl důraz i na samostatnou návrhářskou činnost žáků, z nichž někteří pokračovali na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a stávali se výraznými tvůrčími činiteli v uměleckém průmyslu.<sup>127</sup> Nelze dát zcela zapravdu občasným dobovým kritikům, že škola svou činností nezasahovala do vývoje místního průmyslu. Určitý vliv školy na umělecký průmysl v Turnově nelze popřít, je ale těžké vymezit míru tohoto vlivu. Protože však tato otázka není předmětem této práce zmiňuji, se zde o ní pouze okrajově. Shrňme - li předchozí skutečnosti, přínosem pro turnovské živnostníky byla jistě možnost inspirovat se školními výrobky. K nahlédnutí veřejnosti byly reprezentativní soubory předmětů, které se zasílaly na mezinárodní výstavy. Celoročně bylo možno shlédnout výstavu výrobků ve stálé expozici ve školní budově. Bez významu pro živnostníky nebyla ani možnost navštěvovat školní knihovnu s návrhovými archy. Škola

<sup>122</sup> O úpadku našeho průmyslu zlatnického (pozn. 119), s. 1.

<sup>123</sup> Antonín Karč, Národní zájmy 13.9.1934. Muzeum Českého Ráje Turnov.

<sup>124</sup> Pojizerské listy ze dne 21.9.1934. Muzeum Českého Ráje Turnov.

<sup>125</sup> Tamtéž.

<sup>126</sup> Jan Strnad, Kateřina Nováková, František Padrta (pozn. 99), s. 10.

<sup>127</sup> K nejznámějším umělcům vzešlým z turnovské školy patří sochař a glyptik Josef Drahoňovský, který školu absolvoval v letech 1890-1894. Od roku 1896 pokračoval na UPMŠ v Praze u prof. Stanislava Suchardy. Kromě sochařských prací proslul především tvorbou využívající techniku glyptiky. Václav Žatečka, Významní absolventi školy (pozn. 93), s. 83.

aktivně v místních novinách vyzívala řemeslníky, aby využívali možnost konzultovat své návrhy uměleckých předmětů s pedagogy z odborné školy. Bezesporu přínosem pro turnovský brusičský a klenotnický obor bylo množství kvalifikovaných pracovních sil. Řada absolventů našla uplatnění již v existujících závodech a někteří si dokázali založit i vlastní živnost. Například absolvent turnovské školy, rytec Jaroslav Roubíček, si v Turnově založil závod, který se specializoval ve 30. letech na výrobu rytých monogramů, rytin do křišťálu i řezané kameje. Jeden z nejstarších absolventů školy, Vilém Pecina, navázal na tradici svého rodu a úspěšně zreorganizoval závod, ve kterém se vyráběla především stříbrná bižuterie.<sup>128</sup>

Turnovským brusičům a klenotníkům nešlo jen o to uspět se svým zbožím na zahraničních trzích, ale bylo třeba si rovněž získávat neustále i přízeň domácích zákazníků, neboť ti mnohdy dávali před domácími výrobky přednost výrobkům konkurentů ze zahraničí. Po roce 1910 se v Turnově s nedostatečným odbytem potýkala především živnost zlatnická. Jako hlavní důvod poklesu a úpadku zlatnického průmyslu na Turnovsku, je v dobovém tisku označována velká konkurence zahraničního továrního zboží. Převládala obliba zlatnického zboží dováženého z Německa. Vícekrát zaznamenáváme nářky, že ke své škodě dává domácí obecenstvo přednost levnějším, ale méně kvalitním výrobkům zhotovovaným sériově. Hlavní velmocí v uměleckoprůmyslové výrobě bylo Německo. Názor na to, zda je z uměleckého hlediska kvalitnější na jedné straně šperk vyrobený tradiční zlatnickou technikou nebo na straně druhé šperk zhotovovaný strojově a tím pádem levněji a rychleji jako průmyslový výrobek, nebyl jednotný. U turnovských živnostníků se setkáváme převážně s názorem že tradiční šperk vyráběný nákladněji je kvalitnější. Tento pohled se ale brzy ukázal jako neudržitelný. Bylo třeba přizpůsobit staré řemeslné výrobní postupy novým moderním požadavkům doby. I mezi turnovskými živnostníky se tak brzy objevily hlasy, že je třeba upustit od tradičního zpracování a těžkopádnější výrobu přizpůsobit po vzoru Německého uměleckého průmyslu moderním potřebám.

V době poklesu zájmu o turnovské klenotnické zboží si škola podržela vysokou kvalitu svých výrobků. Někteří místní pozorovatelé se spoléhali na školu, která měla turnovskému uměleckému průmyslu pomoci. Autor článku pojednávajícího o úpadku zlatnického oboru na Turnovsku z roku 1910 je přesvědčen, že právě odborná škola přispěje svým působením k obrodě kamenářského a zlatnického průmyslu na Turnovsku a doufá že „*Ředitelství zdejší odborné školy bude moci činnost svoji v nové budově náležitě rozvinouti, přičiní se zajisté o to, pokleslý průmysl zlatnický povznést do bývalé slávy.*“<sup>129</sup>

Můžeme říci, že vyjma několika negativních hlasů si ti osvícenější v Turnově uvědomovali význam školy pro místní průmysl. V době krize na přelomu let 1923/1924, když škole hrozilo zániknutí, se činitelé města vyslovili pro její zachování. Jeden z nejvýznamnějších představitelů kamenářského průmyslu, již zmiňovaný František Šlechta, nepodceňoval význam odborně vyškolených řemeslníků pro místní průmysl, a školu proto podporoval od jejího vzniku. Sledoval tak stejný záměr, který stál na počátku budování centralizovaného odborného školství rakouské monarchie, tedy zkvalitnit průmyslovou výrobu, a tím zajistit v budoucnosti konkurenceschopnost českých výrobků na mezinárodním trhu.

<sup>128</sup> Turnov město a jeho kraj (pozn. 98), s. 103.

<sup>129</sup> O úpadku našeho průmyslu zlatnického (pozn. 119), s. 1.

## Umělecký vývoj školy

### První období 1884 – 1900

V prvním období, vymezeném založením školy v roce 1884 a zavedením nového secesního slohu do školní výuky, byl ředitelem školy Josef Malina, který byl absolventem zlatnické školy a studoval rovněž na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni. Od počátku měla škola vynikající odborníky. Rytí do drahokamů, modelování a kreslení písma vyučoval **Karel Zapp**, který na škole působil od roku 1888 až do roku 1907. Osazování kamenů do šperků měl na starosti zlatník **Jan Cettel** a broušení drahokamů vyučoval **Karel Ressler**. Typický pro turnovskou školu je šperk granátový. Kromě broušení suroviny se na škole vyučovala i výroba granátových šperků. O krizi a nekvalitním granátovém zboží některých výrobců jsem již psala v kapitole Granátový šperk na Turnovsku. Vysoká úroveň šperků s českým granátem, kterými se škola prezentovala i během tohoto období, byla jistě zásluhou **Alfreda Bergmana**, který jako odborný učitel granátového zlatnictví působil na škole od roku 1890 až do roku 1922. Vysokou kvalitu žákovských prací dokládá kladné hodnocení těchto prací na Zemské jubilejní výstavě v roce 1891, kde byla odborným školám věnována značná pozornost a školství byla vyhrazena samostatná výstavní skupina XXIII, rozdělaná na sekci Obecné, střední a vysoké školy a sekci Průmyslové, umělecko-průmyslové a odborné školství.<sup>130</sup> Turnovská škola obstála v konkurenci ostatních odborných škol obdobně zaměřených. „Byly...vystaveny práce všech 46 žáků školy. Zastoupeny byly všechny tři učební obory: broušení drahokamů, rytí drahokamů a zlatnictví.“ Recenzent výstavy vysoce hodnotil nádoby z horského křišťálu a ze záhnědy...“ V recenzi kladně posuzoval vzorné výbrusy kamenů a šperky ... a chválil také „ladné uspořádání šperků granátových.“<sup>131</sup>

S odchodem prvního ředitele Josefa Maliny se uzavřelo její první období. V první fázi od roku 1884 až po rok 1900, převládaly ve formách střídající se styly historických slohů, mezi nimiž převládlo tvarosloví novorenesanční a novobarokní. Tato charakteristika byla příznačná pro uměleckou tvorbu většiny odborných škol Rakouska Uherska. Centralizace školství rakouské monarchie se projevila zavedením jednotných učebních osnov, které určovalo ministerstvo kultu a vyučování.

Významnou složku mající nemalý podíl na uměleckém směřování školy tvořili její učitelé. V prvním historizujícím období turnovské školy patřili k nejvýraznějším osobnostem kromě jejího ředitele Karel Zapp, který vyučoval rytí drahokamů a zlatník Alfred Bergman. Nejvýraznější vliv vídeňských historizujících slohů byl daný předlohami, které z Vídně přivezl roku 1888 ředitel Josef Malina, který se také soustavně snažil o podporu vzdělávání svých kolegů. Jak uvádí Jana Horneková, ze svých „zahraničních cest přivážel odborné časopisy a literaturu a pro učitele také získával cestovní stipendia. Roku 1894 uspořádal pro učitele exkurzi do zlatnických škol ve Pforzheimu a švábském Gmündu.“<sup>132</sup> V archivu školy se dochovaly například některé předlohové listy s návrhy šperků z Pforzheimu. Ve šperku granátovém podle Dany Stehlíkové škola navázala na osvědčené vzory, tedy na produkci Odborné školy pro zlatníky v Praze, kde vyučoval „hlavní designér epochy, architekt Josef Schulz, ...v letech 1874-1885...“<sup>133</sup> Turnovská odborná škola si dokázala v tomto krátkém časovém období získat značnou uměleckou úroveň, což dokládají ocenění získaná na výstavách. Především zavedení zlatnického oboru ve spojení s oddělením pro

<sup>130</sup> Pavel Augusta, František Honzák, Sto let jubilejní, Praha 1991, s. 98.

<sup>131</sup> Jana Horneková (pozn. 3), s. 17.

<sup>132</sup> Tamtéž.

<sup>133</sup> Dana Stehlíková (pozn. 70), s. 16.

zasazování drahokamů položilo základy proslulosti turnovské odborné školy ve šperkařském umění, jehož věhlas trvá dodnes.<sup>134</sup> Již v roce 1889 se škola představila na výstavě k 25 letům trvání vídeňského uměleckoprůmyslového muzea. Kladné byly také ohlasy na výrobky školy, se kterými se zúčastnila Zemské jubilejní výstavy v Praze v roce 1891. Prezentace školy na výstavách bylo od počátku důležitou součástí činnosti odborných škol, které své výrobky vystavovaly ve spolupráci s muzei, obesílaly světové výstavy a řada odborných škol prezentovala své výrobky celoročně ve školních budovách. Zájem o výstavu žáků turnovské školy se mezi veřejností zvyšoval. Zatímco v roce 1899 navštívilo žákovskou výstavku školy 1198 osob, v roce 1902 již vidělo studentské práce 1830 zájemců. Návštěvnost měla stále stoupající tendenci o dva roky později již shlédlo výstavu 2514 osob.<sup>135</sup>

## Druhé období 1900 - 1918

Druhá epocha je spojena s novým ředitelem Josefem Maškem. V tomto časovém období se ve škole prosadil nový sloh secese, který se postupně vítězně prosadil v celé Evropě. Turnovská škola zavedla secesní sloh pod dojmem světové výstavy v Paříži v roce 1900. Když se škola zúčastnila výstavy v Londýně v roce 1906, předvedla již vyspělé šperky secesního tvarosloví z nichž bylo zřejmé, že si osvojila rozevláté křivky i nové oblasti námětů. Zvítězily florální a stylizované rostlinné motivy. Krásným příkladem je náhrdelník ve tvaru mûry v historické sbírce školy. Vícekrát se objevuje také motiv dívčí hlavy se stylizovanými vlasy. Tento motiv pro secesi příznačný se ve šperku turnovské školy objevuje vícekrát buď jako závěs nebo jako brož. Kromě šperků byly oceňovány broušené nádoby z křišťálu a drahých kamenů.

Není bez zajímavosti, že když škola zasílala na výstavu v Londýně v roce 1906 kolekci šperků jednoznačně secesního tvarosloví, zároveň se tam objevilo i několik předmětů vycházejících ještě z historismu, které by se svou formou řadily spíše do roku 1900. To jen dokládá, že secesní tvarosloví, ač bylo přijato s nadšením již roku 1900, neznamenal striktní zavrnutí slohů starších. Musíme si uvědomit, že žáci, aby se naučili všechny výrobní techniky, pracovali dle starších předloh. Některé šperky, které jsou v historické sbírce školy, můžeme srovnat s reprodukcemi v dobových časopisech a zjistíme, že některé vzory byly vyrobeny vícekrát a liší se pouze v drobných obměnách například použitím jiného druhu drahého kamene nebo drobnou úpravou tvarů menších částí šperku, například ověšů. Používání vzorníku na odborných školách bylo běžnou praxí, žák se výrobou podle nich seznamoval se všemi výrobními postupy. Vzorníky se buď získávaly z jiných škol nebo je zhotovovali sami učitelé. Například Antonín Karč vytvořil vzorníky granátových a zlatých šperků na 50 listech za které mu c. k. ministerstvo veřejných prací vyslovilo 6. prosince 1911 uznání a přiznalo mu peněžní odměnu za tyto návrhy podmíněnou tím, „že dotyčné návrhy budou do inventáře knihovny předložkové c. k. odborné školy v Turnově co majetek školy zařazeny.“ Karčovi pak jako autorovi zůstalo vyhrazeno právo grafické reprodukce.<sup>136</sup>

Ve třetině tohoto časového období se ještě setkáváme se jmény, které známe již z předešlého období. Byl to Karel Zapp i Alfréd Bergman kteří přijali za svůj nový secesní sloh.<sup>137</sup> Zároveň po roce 1906 docházelo postupně ke generační výměně a na škole již začali vyučovat i její první odchovanci. V roce 1906 nastoupil za nemocného učitele Zappa na výpomoc rytec drahokamů, absolvent školy **Victor Sochor**, který zde setrval až do roku 1917.<sup>138</sup> Roku 1907 zahájil na turnovské škole své působení ciselér František Kulhánek, který

<sup>134</sup> „podle výnosu c.k. ministerstva kultu a vyučování z 11. listopadu 1884 č. 2088 bylo povoleno zřízení zlatnického oboru.“ Josef Mašek (pozn. 102), s. 9.

<sup>135</sup> Výstava žáků zdejší odborné školy (pozn. 117), s. 4.

<sup>136</sup> Dopis Antonínu Karčovi od ředitele odborné školy Josefa Maška z roku 1911. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>137</sup> Karel Zapp působil na škole v letech 1888-1907, Alfréd Bergamann 1890-1922.

<sup>138</sup> Victor Sochor absolvoval v Turnově rytecký obor.

byl absolventem uměleckoprůmyslové školy v Praze a převzal po učiteli Fuksovi výuku modelování, rytí do kovů, tepání a cizelování. O rok později nastoupil **Antonín Karč**, který byl přijat za Martina Tolara, po němž přebíral dekorativní kreslení a umělecké tvaroznaectví. Do roku 1910 své působení ukončila většina výrazných osobností z první generace, zůstal pouze Alfréd Bergaman.

Škola pokračovala ve svém rozvoji, trápily jí však nedostačující prostory. Již roku 1904 na špatné prostorové poměry upozorňoval i recenzent školní výstavy zdůrazňující, že „*má-li škola tato zdárně ku cti a prospěchu města našeho sloužiti, že velmi nutně potřebuje důstojné budovy aby kýženého rozvoje dosáhla...*“<sup>139</sup> Výstavba nové školní budovy byla nakonec zahájena až v roce 1908 a dokončena v roce 1910. Škola získala nyní vynikající zázemí a její dílny byly vybaveny moderními stroji. Kolem roku 1912 se v turnovské produkci vedle florální linie převzaté z Francie prosadila rovněž vídeňská geometrická secese. Souběžně s dozrívající secesí se podle Dany Stehlíkové ve špercích turnovské školy objevil nový avantgardní šperk funkcionalismu a kubismu a to už kolem roku 1908.<sup>140</sup>

### Moderní granátový šperk

V předcházejícím textu jsem již předeslala, jaký význam měla škola pro granátový šperk a naznačila jsem i její podíl při obnově kvality a obliby granátového šperku. Secesní pojetí granátových šperků bylo o několik let později nahrazeno hledáním moderního tvaru granátového šperku, kterým se škola prezentovala v roce 1910 v Buenos Aires. Měnící se móda nutila školu hledat inovace rovněž pro šperk granátový. Novým pojetím se škola v Turnově snažila cíleně o moderní granátový šperk. Antonín Karč popisuje nový konstruktivní šperk s českým granátem, jehož „*zdobné motivy jsou velmi jednoduché, lineární nebo páskové, přímočaré nebo mírně obloučkovité. Zdobný ornament tvoří zde tedy červené a jiskřivé pásy v matovém zlatém okolí...*“<sup>141</sup> Tato snaha po renesanci šperků s českým granátem přinášela své výsledky. Odborná škola vystavovala po roce 1924 moderní tvary a výbrusy granátových šperků, které měla možnost veřejnost vidět na pražských zlatnických výstavách. Následně byla kolekce moderních šperků s českými granáty představena i na mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925, kde za ně škola získala nejvyšší vyznamenání „Grand Prix“ a ředitel Antonín Karč za spolupráci, tedy návrhy provedených prací a vedení školy, zlaté medaile.<sup>142</sup>

Ředitelství školy cíleně ve školní produkci podporovalo vývoj moderního granátového šperku s vědomím, že granátový šperk měl „*...bezpochyby větší hospodářský význam a skýtal absolventům školy jistější perspektivu...*“<sup>143</sup> Popis nového granátového šperku podává Antonín Karč takto: „*Klidné, architektonicky leštěné matové plochy žlutého zlata příjemně snesou vedle sebe hru tmavočerveného třpytu, ba střízlivá výzdoba a mírné vyložení granátky, při volbě elegantního tvaru šperku kompozičně působí ladně a velmi efektivně.*“<sup>144</sup> Sám Karč se aktivně podílel na hledání nových forem „*Ještě ve školním roce 1936/1937 ...vytvořil více návrhů granátových šperků, z nichž část byla provedena ve školních dílnách pro mezinárodní výstavu v Paříži 1937.*“<sup>145</sup> Za moderní granátový šperk s novými výbrusnými tvary škola získala ocenění i na výstavě v roce 1939 v New Yorku, kde vystavovala škola mimo jiné šperky Karčovy, profesora Valeše, učitele Ťukala a jejich žáků.

<sup>139</sup> Výstava žáků zdejší odborné škol (pozn. 117), s. 5.

<sup>140</sup> Dana Stehlíková (pozn.70), s. 20.

<sup>141</sup> Antonín Karč (pozn. 61), s. 5.

<sup>142</sup> Kronika školy, zápis školní rok 1926/1927, SUPŠ Turnov.

<sup>143</sup> Miroslav Cogan, „Antonín Karč cizelér a šperkař, *Antique XI*, 2004, č.1, s. 39.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>145</sup> Tamtéž.

### Třetí období 1918 – 1940

V tomto období se Antonín Karč stal ředitelem školy s definitivní platností od 1. ledna 1922 a vedl školu až do roku 1939. Jako jeden z hlavních výtvarníků a její ředitel se podílel na zdárném chodu školy a přes krizi, kterou škola proděla ve školním roce 1923/1924, kdy ji hrozilo uzavření z důvodu nedostatečného počtu žáků, bylo toto období úspěšnou epochou. Krize byla překonána a nedlouho po tom sbírala škola ve 30. letech ocenění na mezinárodní scéně s moderním granátovým šperkem.

Novými výtvarníky školy tohoto období byl **Karel Tuček**, který vedl obor rytí drahokamů od roku 1918. Téměř současně s Karčem na školu již roku 1908 nastoupil ještě v předcházejícím období **Josef Varcl** jako učitel dekorativního kreslení a uměleckého tvaroznaectví. Zmiňuji ho však až nyní, neboť „jako autor šperků je ... znám až z doby dvacátých let, kdy podle jeho návrhů ve stylu art deco vznikla řada pozoruhodných šperků.“<sup>146</sup> Po roce 1920 s postupnou proměnou vkusu spojenou s nastupujícím dekorativním slohem byly v následujících desetiletích v oblibě drahokamy jako je onyx, achát, korál, měsíční kámen a lapis lazuli. Také v historické sbírce školy nacházíme řadu šperků ve stylu art deco s těmito módními kameny, datovaných do let 1920 - 1930. Novou výraznou osobností, které se připisuje hlavní podíl na moderním šperku turnovské školy ve stylu art deco, byl František Valeš, který na uvolněné místo dílovedoucího zlatníka nastoupil 1.9.1924.<sup>147</sup> Dlouholetý učitel Emil Horna pro broušení drahokamů dostal na výpomoc jako pomocného učitele absolventa školy Pavla Homolu. Školní rok 1924/1925 byl vnímán jako přelomový, neboť škola byla poprvé od války opět na vzestupu.

První velký úspěch po zažehnaném plánu rozpustit školu do jiných ústavů se dostavil na mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925, kde škola obstála v mezinárodní konkurenci a získala cenu Grand Prix. Antonín Karč zde obdržel za návrhy provedených prací diplom „zlaté medaile“. Škola zároveň v tomto roce slavila 40. výročí od svého založení a při té příležitosti uspořádala krajskou výstavu, kterou Karč jako jeden z hlavních organizátorů pořádal ve spolupráci s turnovskými průmyslníky. Výstava byla hodnocena kladně a stala se společenskou událostí. Zahájení byl přítomen například ministr obchodu Ing. F. Novák i poslanec Dr. Kramář. Výstava trvala celkem 8 týdnů a navštívilo ji 142 000 návštěvníků. Zároveň jako nová cesta rozvoje školy byl otevřen 2 letý kurz pro broušení diamantů. Pro své žáky ředitelství pořádalo pravidelně exkurze do ostatních odborných škol, do přírodních nalezišť drahokamů a na vybrané výstavy. Kromě toho za podpory ministerstva se učitelé školy měli možnost seznámit s provozem zahraničních průmyslových závodů. V roce 1928 se ředitel Karč s učitelem Homolou vydali za „... účelem vybavení dílny kamenářskými stroji na řezání kamene ku broušení galanteri do Royalu Clermontu ve Francii, aby prohlédli strojní zařízení této brusírny...“<sup>148</sup> Při příležitosti těchto zahraničních cest pedagogický sbor přivítal možnost poučit se z produkce zahraničních odborných škol a závodů. Například během výše zmíněné cesty do Francie si Karč s Homolou rovněž prohlédli umělecko-průmyslovou školu ve Stuttgartě, nový vzorkový palác, následně také královskou vurtemberskou zlatnickou školu v Pforzheimu a závody v Ženevě. Díky tomuto kontaktu s mezinárodní scénou škola pružně reagovala na nové tendence.

Výstavu v Paříži roce 1925 shlédnul téměř celý učitelský sbor odborné školy, který tak měl možnost vidět to nejmodernější, co svět produkoval.<sup>149</sup> Po této výstavě se objevila nejen

<sup>146</sup> Jana Horneková (pozn. 3), s. 19.

<sup>147</sup> „Jeho přínosem byla znalost současné evropské tvorby, preferující dekorativní styl – styl art deco. Tamtéž.

<sup>148</sup> Kronika školy, zápis ze školního roku 1927/1928. SUPŠ Turnov.

<sup>149</sup> Na výstavu v Paříži byli vysláni se státní podporou ředitel A. Karč, prof. Varcl a učitelé Tuček a Valeš.



ve škole ale obecně v českém uměleckém prostředí změna slohu art deco, které se po této výstavě „*podřídilo ... elegantní internacionální linii.*“<sup>150</sup>

V produkci školy se z drahých kamenů používal stále český granát, nově se ale zasazuje řádkovou technikou. Granátky jsou tedy na ploše v menších úsecích nejčastěji pouze v řadách. Tato technika nechává oproti tradičnímu zasazení technikou pavé vyniknout zlaté ploše. Častá je rovněž kombinace zlata a stříbra opět v kombinaci s českým granátem. V mezinárodním duchu se žádanými stávají neprůhledné kameny syté barevnosti jako lapis lazuli, tyrkys, černý onyx, korál a perly často kombinované se safíry. Šperk působí především svojí hmotnou formou. Dominantní je geometrické členění plochy, kontrastující s ploškami safírů a granátků. Šperk může být akcentován také jedním neprůhledným kamenem ve tvaru čočkovce. Charakteristické je kombinování hladkých ploch a řady safírů, kdy se využívá klenotnická technika. Většina šperků působí jednoduchým a elegantním dojmem. Pod vlivem funkcionalismu docházelo k postupnému útlumu dekoru. Již jsem předeslala, že moderní šperk ve stylu art deco a šperk s prvky funkcionalismu je v turnovské škole spojován především s dílnou Františka Valeše, který nastoupil na místo dílovedoucího zlatníka 1. září 1924. **František Valeš** byl absolventem turnovské školy a jako vedoucí zlatnické dílny na škole působil až do roku 1962. Valešův progresivní přístup se odvozuje především z jeho pobytu v Pforzheimu, kde se během dvouletého školení seznámil s moderními evropskými trendy. „*Po jeho příchodu v roce 1924 začala dílenská produkce zlatnické dílny rychleji reagovat na soudobé trendy ve vývoji šperku,....V dílenské praxi kladl Valeš důraz na širokou škálu technik a výrazněji začal prosazovat smalt a klenotnickou techniku.*“<sup>151</sup> František Valeš vnesl do šperkařské produkce školy moderní pojetí „... *zejména ve zlatém šperku s českými granáty osobitý styl, který zastává dobový výtvarný názor...*“<sup>152</sup>

Škola navázala na úspěchy v Paříži a během třicátých let se účastnila i dalších mezinárodních výstav, například ve školním roce 1926/1927 v Kodani, v Lipsku, Stuttgartu. Opět získala cenu v Paříži, odkud si v roce 1937 přivezla ocenění Grand Prix za granátový šperk. Třetí období umělecko-historického vývoje školy můžeme téměř symbolicky uzavřít současně s odchodem jejího třetího ředitele Antonína Karče. Spolu s ním v roce 1939 skončil na škole své působení také Josef Varcl a František Kulhánek. Následující povalečná tvorba turnovské školy již nemá přímou souvislost s dílem Karčovým, a proto se jí zde blíže nevěnuji.<sup>153</sup> Zhodnocení uměleckého přínosu Antonína Karče a jeho podílu na vývoji šperku v odborné škole v Turnově v letech 1908-1939 se budu podrobně věnovat v následujících kapitolách.

<sup>150</sup> Jana Horneková (pozn. 3), s. 19.

<sup>151</sup> Václav Žatečka (pozn. 93), s. 82.

<sup>152</sup> Věra Vokáčová, Třicátá léta XX. Století ve šperku a bižuterii, *Antique* II, 1994, č. 9, s. 8.

<sup>153</sup> Ucelený historický a umělecký vývoj odborné školy v Turnově podává katalog vydaný k výročí školy v roce 2002. Jiří Mašek, Jana Horneková, Umělecká tradice školy, in: Šperk, kámen, kov, Střední UPS v Turnově 2002.

## Život Antonína Karče

Antonín Karč se narodil v Mníšku pod Brdy 24.12.1979 jako syn lesního dělníka. Zde začal navštěvovat Obecnou školu, kterou ovšem dokončil už v Praze, kam se s rodiči přestěhoval. Ve studiu dále pokračoval v měšťanské škole na Praze III, ale brzy se projevil jeho výtvarné nadání natolik, že byl roku 1895 v 16 letech přijat na Umělecko-průmyslovou školu v Praze do všeobecného oddělení pro ornamentální a figurální modelování, které vedl Ladislav Sucharda.<sup>154</sup> Po absolvování tří let ve všeobecném oddělení, když se u něho potvrdilo výtvarné nadání, byl přijat k dalšímu studiu na tři roky do speciálního ateliéru pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, vedeného profesorem Emanuelem Novákem. V jeho ateliéru studoval jako řádný žák až do konce školního roku 1901/1902. Studium přerušil pouze nakrátko, aby absolvoval vojenskou službu.<sup>155</sup>

### Studium na Umělecko-průmyslové škole v Praze a praxe v ateliéru Franty Anýže.

V době Karčova studia na Umělecko-průmyslové škole v Praze, jak je patrné z dochovaných prací, bylo na prvním stupni ve všeobecném oddělení cílem žáky seznámit se staršími styly a jejich formami, které pak byly přizpůsobovány a používány při navrhování a výrobě novodobých předmětů. Nauka historických forem před koncem 19. století byla rovněž součástí výuky na všech odborných školách nižšího stupně a přetrvávala až do počátku 20. století. Žáci kreslili dle modelů, dbalo se na to, aby si osvojili antické klasické řády i tvarosloví slohů pozdějších, a měli tak všeobecný přehled. Odráží se v tom situace umění 19. století, které nedokázalo vytvořit sloh vlastní doby, a tak čerpalo ze slohů minulých. Brzy se ozývají hlasy, že je nutné, aby si doba vytvořila sloh vlastní a oprostila se od napodobování a kombinování. K. B. Mádl, který vyučoval dějiny umění na umělecko-průmyslové škole v roce 1900, při obhajování nového secesního slohu, který přicházel z Vídně píše, že nadešla doba „*kdy je zase jednou slušno a nutno tvořit a ne kombinovat a vypočítávat variace permutace.*“<sup>156</sup> Zatímco z prvních školních let u Karče převažují kresby historických památek, například Palazzo Massimi, architektury z Benátek, řada studií ornamentů – grotesky a variace na předměty užitého umění z historie, před rokem 1900 s prosazením se nového secesního slohu, když byl již v ateliéru Emanuela Nováka, objevují se návrhy kovových dekorativních předmětů se stylizovaným rostlinným ornamentem. Přestože secesní sloh byl po výstavě v Paříži v roce 1900 většinou přijat s nadšením odborné školství se historických forem zbavovalo pomalu a většinou přežívaly souběžně s nově se prosazujícím slohem secesním. Ve všeobecném oddělení Umělecko-průmyslové školy pracoval Karč především podle modelů, učil se kresbě a modelování. V následujících třech letech v ateliéru Emanuela Nováka už zhotovoval i vlastní návrhy. Nejprve žák kreslil a učil se techniky zpracování kovů, především tepání a cizelování dle školních modelů, až poté následovaly vlastní návrhy dekorativních předmětů. Přestože Antonín Karč se v pozdějších letech zaměřil na oblast šperku, tato specializace nebyla v době jeho studia převažující.

Ateliér pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, jak je patrné už z jeho názvu, měl připravit žáky pro širší obor než jen navrhování šperků. Zahrnoval nauku navrhování a výroby dekorativních předmětů z kovu, jako byly vázy, mísy, rámy zrcadel a další podobné předměty. Na Karčových návrzích a výrobcích zachycených na dobových fotografiích vidíme tyto

<sup>154</sup> Na umělecko-průmyslovou školu v Praze založenou roku 1885, ... byli přijímáni žáci od 14 let na základě předložených vlastních prací. Přijímací zkouška byla zpočátku spíše výjimkou, avšak, již od roku 1890 byla povinná... Zdeněk Kostka, Předhistorie výtvarně uměleckého školství, in: *Sto let práce*, Praha 1985, s. 43.

<sup>155</sup> Vojenskou službu prodělal, jako dobrovolník u pěšího pluku číslo 28 v Českých Budějovicích v letech 1900-1901. Antonín Karč, Curriculum vitae z 31.8.1908. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>156</sup> K. B. Mádl (pozn. 13), s. 159.

užitkové ozdobné předměty jako jsou kalamáře, rámy zrcadel, ruční zrcátka a mísy na ovoce nebo talíře.

V ateliéru Emanuela Nováka se pod jeho vedením ustálil jednotný výzdobný rostlinný ornament, který přebírali k dekorování předmětů i jeho žáci. Nejčastěji se objevují listy „... *babyky, kaštanu, kakostu, cesmíny...*“ a skoro u všech žáků také zaznamenáváme motiv dívčího maskaronu.<sup>157</sup>

Jak jsem již předeslala, přestože si žáci kromě navrhování měli osvojit i výrobní techniky, již Alena Křížová v katalogu o životě a díle Franty Anýže upozorňuje na základě vzpomínek prvního Anýžova spolupracovníka Prokopa Nováčka, že většina absolventů vysoké uměleckoprůmyslové školy byla připravena spíše na návrhářskou tvorbu než na uměleckořemeslnou výrobu, což dokládá Nováčkovou citací z dob působení v Anýžově ateliéru „*Vlastní naše práce omezovala se pouze na kreslení, modelování a práci cizelérskou... k ostatním řemeslným pracím ...neměli jsme ani zařízení, ale ani řemeslné znalosti. Bohužel nezískali jsme ve speciálce pro umělecko-průmyslové zpracování kovů, jak zněl titul této odborné školy, takřka žádné znalosti řemeslných technik kovových...*“<sup>158</sup> To potvrzují i vzpomínky Antonína Karče, který nastoupil do ateliéru Franty Anýže po odchodu Prokopa Nováčka v průběhu dokončování studia v roce 1902. Ve svých vzpomínkách na tuto praxi uvádí, že „*Práce přípravné nebo již tepané zadávány k zakončení živnostníkům a malým dílnám soukromým...*“ Rovněž šperky navržené v Anýžově dílně, podle vzpomínek Karče, nechávaly se zhotovovat v „...*pražských zlatnických a stříbrnických dílnách...*“<sup>159</sup> Stejně tak pasířské práce nebo stříbrnické montáže byly svěřovány vybraným dílnám. Karč zmiňuje, že zlatnické práce prováděl pro Anýže známý pražský zlatník Kitzberger. Nutnost připravit žáky lépe na praxi v uměleckém průmyslu si vedení Uměleckoprůmyslové školy v Praze uvědomovalo, a proto jim postupně dávalo příležitost nabýt jistých zkušeností v mimoškolní oblasti. Karč v rukopise o praxi v Anýžově ateliéru uvádí, že žáci ze speciálek mohli nastoupit do mimoškolní praxe a výrobky z této praxe předkládat jako Klausurní práce. Tuto skutečnost potvrzuje ve své knize o uměleckoprůmyslové škole Zdeněk Kostka „*Jestliže řádní žáci vykonali 3 klauzury, mohli dostat od svého profesora se souhlasem ředitele volno na dobu jednoho semestru, aby se mohli ve svém zájmu zabývat praxí...*“<sup>160</sup> Antonín Karč této příležitosti využil a nastoupil do Anýžova ateliéru. Práce v něm měla na Antonína Karče v počátečním období značný vliv. Především v návrzích šperků musíme konstatovat, že Karčovy návrhy jsou s Anýžovými téměř shodné. Avšak prvotním impulsem, kde si osvojil nové secesní formy, byla třída jeho učitele Emanuela Nováka. Ten se zasloužil o prosazování nových secesních forem do školní výuky, se kterými se seznámil během svého tříletého pobytu v Paříži, jež byla jedním z vedoucích center nového slohu. Alena Křížová zdůrazňuje že Novák „*měl velkou zásluhu na obnovení tradičních řemesel, při niž se začalo uplatňovat secesní tvarosloví...*“<sup>161</sup>

Uměleckoprůmyslová škola se významnou měrou podílela na šíření nového slohu i díky dalším osobnostem jako byl například architekt Jan Kotěra, který se věnoval také publikační činnosti. V roce 1900 vyšel ve Volných směrech jeho článek o secesním slohu, kde se kromě architektury zabýval rovněž otázkou uměleckého průmyslu.<sup>162</sup> Hlavním inspiračním zdrojem nového umění se stala příroda. V ateliéru Emanuela Nováka se kladl důraz na

<sup>157</sup> Alena Křížová v katalogu o životě a díle F. Anýže, vycházejíc z poznatků Petra Wittliche připisuje prvenství této ornamentiky pedagogům Uměleckoprůmyslové školy Celdovi Kloučkovi a Emanuelu Novákovi. Alena Křížová (pozn. 41), s. 16.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>159</sup> Vzpomínky Antonína Karče na praxi u Franty Anýže (pozn. 10), nestránkováno

<sup>160</sup> Zdeněk Kostka, Historie školy in: UMPRUM/VŠUP. Sto let práce. Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 1985, s. 44.

<sup>161</sup> Alena Křížová (pozn. 41), s. 23.

<sup>162</sup> Jan Kotěra (pozn. 14), s. 180-195.

samostatnou návrhářskou činnost žáků. Začal se stírat rozdíl mezi volným a užitým uměním, mezi umělcem a řemeslníkem. I žáci nižších odborných škol kromě řemeslné a technické zručnosti měli být schopni samostatné tvůrčí činnosti. Školy rozvíjely individuální schopnosti jedinců, upouštělo se od otrockého kopírování předloh a žáci se učili stylizovat samostatně přírodní motivy a vytvářet nové dekorativní formy. Z Karčových návrhových kreseb uvedme například klausurní práce z let 1900 až 1902, kde je hlavním dekorativním motivem ploše stylizované listoví, doplněné nejčastěji bobulovitými plody nebo dívčím maskaronem. Během školních let v dochovaných kresbách jednoznačně převládají nad šperky návrhy větších předmětů z kovu, jako jsou tepané talíře, mísy, dózy, rámy zrcadel a kalamáře.

Ze školních let jsem nenalezla ani jeden dochovaný Karčův šperk. Jedny z mála raných šperků navržených a zhotovených Karčem ještě ve škole jsou závěs ve tvaru srdce a brož s motivem dětské hlavičky z profilu, které známe jen díky jejich reprodukci ve Volných směrech z roku 1902, kde byla otištěna i další Karčova školní práce - kalamář.<sup>163</sup> V pozdějších letech se stalo pro Antonína Karče hlavní tvůrčí oblastí šperkařství, kam byl soustředěn jeho hlavní zájem. Není však zřejmé zda inklinoval k tomuto oboru již během studia na škole. Za jeden z rozhodujících faktorů můžeme považovat asi až praxi u Franty Anýže, který se zaměřil ve svém ateliéru, „...na oblast šperkařství a drobné užití tvorby, ke kterým inklinoval (pravděpodobně pod vlivem svého profesora Emanuela Nováka) už ve škole.“<sup>164</sup> Z doby působení u Anýže se dochoval Karčův skicář s jeho návrhy šperků. V následujících letech byl Karčův zájem o oblast šperkařství stvrzen nástupem na odbornou školu pro broušení, rytí drahokamů a klenotnictví v Turnově. Na této škole provedl sice několik drobných prací v bronz jako dózu, těžítka nebo vázu, ale hlavním zájmem stalo se navrhování šperků. Jedna z mála prací mimo šperkařství byla bronzová plaketa na pomník s reliéfním portrétem Jindřicha Metelky v turnovských městských sadech.<sup>165</sup> Tento typ práce nebyl Karčovi neznámý, neboť se během let v Anýžově ateliéru účastnil zhotovování několika portrétních plaket. Převažující techniky, které Karč rád používal, pokud sám prováděl návrhy šperků, bylo tepání a cizelování, které si dobře osvojil v ateliéru Emanuela Nováka na Uměleckoprůmyslové škole, a které uplatnil rovněž u Anýže. Vývoj zlatnického oboru přinášel pochopitelně nové klenotnické techniky, které si Karč také musel osvojit. Víme, že je dobře znal, jejich podrobný přehled sepsal pro žáky školy a vytvořil řadu návrhů, kde se některé nové techniky uplatňovaly. Je zajímavé, že ve špercích, v nichž se specializoval na využití kozákovských polodrahokamů, které nejen navrhoval, ale i sám prováděl, využíval přesto až do roku 1939 techniku tepání. Tepání tolik oblíbené během secese později ustoupilo do pozadí. Karč zmiňuje v článku publikovaném v Odborném listu pro zlatníky a klenotníky, že on sám používá „...ušlechtilé techniky tepané, dnes již hojně opomíjené...“<sup>166</sup> Skutečnost, že využíval starší techniky, u něho neznamenal strnutí na starších výzdobných motivech, jak sám píše nesmí se „...zůstávati ztrnule na určitých motivech nebo typech.“<sup>167</sup> Techniku tepání pro šperk s kozákovskými polodrahokamy považoval za nejvhodnější spolu s technikou konstruktivní. Dobře si byl vědom, že je potřeba, pokud má být starší technika použita, aby byla přizpůsobena moderním požadavkům: „zapomenuté techniky se probouzejí... aby po přizpůsobení se nové době, vyplnily mezery, povstale znavením typů předcházejících.“<sup>168</sup>

<sup>163</sup> J. V. Petr (pozn. 43), s. 235-236.

<sup>164</sup> Alena Křížová (pozn. 41), s. 24.

<sup>165</sup> Jindřich Metelka (1854 - 1921) byl středoškolským pedagogem a členem Královské akademie nauk. Jeho jméno dnes nesou městské sady v Turnově, kde mu byl zbudován zmiňovaný pomník. Jitka Petrušková, Nový turnovský pantheon. Muzeum Českého ráje v Turnově 2003.

<sup>166</sup> Antonín Karč, České polodrahokamy a šperk (otištěno z odborné příručky pro zlatníky, stříbrníky a klenotníky), Praha 1951, s. 10.

<sup>167</sup> Tamtéž.

<sup>168</sup> Antonín Karč (pozn. 61), s. 1.

Již jsme uvedla, že Antonín Karč využil příležitosti, která umožňovala žákům uměleckoprůmyslové školy absolvovat mimoškolní praxi, a nastoupil s povolením školy do ateliéru Franty Anýže v květnu 1902 na dovolenou pro mimoškolní práci. Bylo to v době, kdy ateliér opustil Anýžův první společník Prokop Nováček a dílna se stěhovala do větších prostor na Palackého náměstí. Přestože Antonín Karč nastoupil k Anýžovi ještě před dokončením školy, dle dochovaných školních návrhů z let 1901 – 1902 je zřejmé, že byl již samostatným návrhářem. Bez problému školu úspěšně dokončil dva měsíce poté 28. července 1902.

Ve vysvědčení na odchodnou se v souhrnném hodnocení píše, že si osvojil velmi dobře techniku cizelování a tepání, a že předměty zhotovoval samostatně dle vlastních návrhů.<sup>169</sup> V ateliéru setrval téměř 6 let, ve svých vzpomínkách na Anýže píše, že ač byl mezi nimi věkový rozdíl, dobře si rozuměli a uvádí, že u něho pracoval jako vedoucí dílny. Karč byl jistě výborným řemeslníkem a Anýž mu mohl svěřovat práce tepané i modelérské. Karč rovněž připravoval formy pro cizelování. Závod se ještě během Karčova působení rozšiřoval a získával významné zakázky, které mu zadávali například architekt Jan Kotěra nebo stavitel Kamil Hilbert. Přesto se Antonín Karč rozhodl od Anýže odejít, a to na vlastní žádost. Domnívám se, že jeho odchod byl motivován snahou po samostatné umělecké činnosti, neboť v Anýžově ateliéru převládla jistě práce řemeslná nad vlastní prací návrhářskou. Předpoklad, že by se jednalo například o odchod z ekonomických důvodů, vyvrací sám Karč, který ve svých vzpomínkách píše, že u Anýže „výdělkové možnosti byly velmi příznivé a Anýž v tomto směru nikdy nesmlouval.“<sup>170</sup> Ani větší osobní neshody nejsou pravděpodobné. Za celou dobu svého působení, alespoň dle Karče, nedošlo mezi ním a Anýžem k větším neshodám. Ještě několik let po odchodu když byl již ředitelem na klenotnické škole v Turnově, nevynechal příležitost a při návštěvě Prahy spolu s ním studenti navštívili mimo jiné Anýžovu továrnu.<sup>171</sup> Také Franta Anýž vyšel Karčovi vstříc. Vysvědčení na odchodnou je sice datováno 30. ledna 1905, přesto Karč u Anýže setrval až do doby, než získal nové místo. Můžeme předpokládat, že toto vysvědčení sloužilo jako doporučení. Karč závod ve skutečnosti opustil 31. ledna 1908, až poté co získal místo učitele na odborné škole v Turnově, kde převzal uvolněné místo po učiteli Martinu Tolarovi a začal vyučovat dekorativní kreslení a umělecké tvaroznaectví.

Jeho úsilí po prosazení se je zřejmé i z aktivní účasti v soutěžích vypisovaných Obchodní a živnostenskou komorou při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Těchto soutěží se podle stanov mohli zúčastnit „...živnostníci v oboru umělecko-průmyslovém v Čechách usedlí, nebo pomocníci u nich zaměstnaní: kromě těchto též do Čech příslušní absolvovaní žáci c.k. umělecko-průmyslové školy pražské a odborných škol průmyslových v Čechách a umělci v těch kterých oborech činní“.<sup>172</sup> Jedním z cílů aktivit obchodní živnostenské komory při Uměleckoprůmyslovém muzeu, která soutěže pravidelně vypisovala a finančně podporovala, byla snaha podpořit a obrodit český umělecký průmysl, který se v 19. století těžko vymaňoval z nadvlády slohového historismu jako ostatně veškeré umění 19. století. Historik umění K. B. Mádl kritizoval otevřeně situaci v umění přelomu 19. a 20. století, která podle jeho názoru nereflektuje umění odrážející aktuální epochu, ale obrací se k slohům historickým. Tyranská nadvláda antiky započala po gotice, stěžuje si Mádl, a trvá dodnes.<sup>173</sup> Principy nového slohu byly dle jeho slov obsaženy už v myšlenkách osobností jako byl John Ruskin v Anglii, Violet-le-Duc ve Francii nebo Gottfried Semper. Mádl proto apeloval na samotné umělce, aby se nebáli hledat novou krásu. Hledání nového stylu, který

<sup>169</sup> „V kreslení odborném prokázal znalost forem historických i přírodních a užíval jich účelně při komponování pro kovový průmysl umělecký, tak že jej možno za samostatnou sílu tohoto odboru prohlásiti.“ Vysvědčení na odchodnou - Úhrnný posudek z Uměleckoprůmyslové školy v Praze z 28.7.1902.

<sup>170</sup> Antonín Karč (pozn. 10), s. 5.

<sup>171</sup> Kronika školy, zápis o exkurzi žáků pod vedením Karče 24.- 25.června 1924. SUPŠ Turnov.

<sup>172</sup> Uměleckoprůmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory v Praze. Zpráva kuratoria z roku 1904, s.8.

<sup>173</sup> Antika „žije ve všech odstínech renesance až po rokoko: v 15. věku začal historismus a trvá až dosud.“ K.B. Mádl (pozn. 13), s. 159.

bude slohem své doby, považuje za nezbytné i za cenu, že některý z hledajících umělců na své cestě zbloudí, neboť „všechno umění má hlásat a hlásá již, že doba v níž žijeme je silná a zdatná dost, aby svou uměleckou formou v kovovém a nezníitelném útvaru, uložila do archivu dějin evolucí a lidského pokroku.“<sup>174</sup>

Antonín Karč si během studia dobře osvojil i historické formy, přesto u něho ve vlastní návrhářské činnosti rychle převážilo tvarosloví secesní, vycházející z přírodních tvarů. Vraťme se však nyní ke Karčově účasti v soutěžích uměleckoprůmyslového muzea. Jeho jméno se ve zprávách kuratoria obchodní a živnostenské komory objevuje od roku 1904 až do začátku 1. světové války. Poprvé zaslal do soutěže v roce 1904 stříbrnou rukojeť k dámskému deštníku, v roce 1906 byl to jídelní příbor ze stříbra, dále tepaná váza na květiny a nakonec roku 1914 dóza s českými polodrahokamy. Během válečných let byly soutěže přerušeny a později se již s jeho jménem ve zprávách kuratoria referujících o výsledcích soutěží nesetkáváme. Vyjímaje jídelní soubor ze stříbra, obesílal Karč soutěže s vlastními autorskými výrobky. Pouze jednou se jeho jméno objevuje v souvislosti s oceněnou soutěžní prací (jídelním příborem) zaslou z závodu Franty Anýže, kde není jasný jeho autorský podíl na návrhu tohoto příboru. Z vlastních oceněných prací Karčových z let 1904, 1907, 1908 a 1914 se bohužel nedochovaly návrhy ani výrobky. Výjimku tvoří kazeta zdobená českými polodrahokamy, která je snad výrobkem, s nímž se účastnil soutěže v roce 1914.<sup>175</sup>

Zájem Karče o české polodrahokamy, především kozákovské, a o jejich využití ve šperku, byl pravděpodobně dán i poválečným materiálovým nedostatkem. Poprvé se dle vlastních slov intenzivněji začal zabývat využitím českých polodrahokamů ve šperku v roce 1916, když se definitivně vrátil z války.<sup>176</sup> Navrhování a výroba šperku s kozákovským polodrahokamem, jehož forma a vzhled je částečně omezena fyzikálními vlastnostmi těchto křemičitanů, které se nehodí k výrobě drobnějších šperků, neboť se štěpí a rovněž se u těchto neprůhledných odrůd, jako je jaspis, achát, nebo karneol nedá použít fasetování jako u kamenů průhledných, se věnoval Karč mimo školní návrhářskou činnost od roku 1916 - 1939. Vytvořil kolekci s těmito polodrahokamy, která čítá asi 80 šperků.<sup>177</sup> Jak jsem uvedla v předešlé kapitole, oblast Kozákova byla bohatým nalezištěm těchto křemičitanů. Antonín Karč využíval k výrobě šperků nejčastěji achát, který se vyznačuje typickou proužkovou kresbou, která je tvořena skládáním vrstviček jemného vláknitého křemene. „Podle barvy, případně průběhu kreseb, dostaly acháty dodatečná jména. Známe obláčkový achát, okatý achát, zříceninový achát, hvězdový achát apod.“<sup>178</sup> Achát byl pro svou strukturu oblíbeným především pro vykládání stolních desek nebo skříněk, ve šperku se už využíval méně, a to vzhledem ke své tvrdosti a štěpivosti. Pokud byl v klenotnictví použit, jednalo se nejčastěji o brože, případně náhrdelníky. Další odrůdou chalcedonu, kterou Karč využíval v tepaných špercích, byl karneol načervenalé barvy, využívan v turnovské škole jinak především v ryteckém oddělení. Antonín Karč nebyl jediným, kdo používal acháty, opály a karneol. Tyto polodrahokamy se objevují rovněž ve stříbrných špercích Rudolfa Stockara, nebo v tepaných špercích učitele turnovské školy Josefa Varcla. Pro Karče je ale příznačné, že se intenzivně zabýval vývojem šperku s těmito polodrahokamy přes 20 let a hledal nejvhodnější formy pro tento šperk.

<sup>174</sup> Tamtéž, s. 174

<sup>175</sup> Dnes je uložena v Muzeu Českého ráje v Turnově.

<sup>176</sup> Antonín Karč (pozn. 166), s. 9.

<sup>177</sup> Můžeme však předpokládat že původně byla kolekce ještě větší, některé z těchto šperků, které v zachované sbírce nenajdeme, totiž známe z reprodukcí v dobových časopisech.

<sup>178</sup> Vladimír Bouška (pozn. 68), s. 93.

## Působení na odborné škole v Turnově 1908 -1939.

V době, kdy odešel do Turnova, byl již Antonín Karč ženatý. Svou ženu Tonuši Krákorovou poznal ještě v Praze, kde se vzali 21. srpna 1906. První dcera Věra se jim narodila až v roce 1909 a již v roce 1916 zemřela. Druhá dcera Miroslava se narodila v roce 1919. Antonín Karč přilnul brzy k turnovskému kraji; jako výtvarníka ho oslovila hlavně malebná příroda a lidová architektura. Především v důchodu se intenzivně věnoval malbě roubených lidových stavení typických pro turnovský kraj.<sup>179</sup> Český ráj, na jehož pomezí se Turnov nachází, patřil k vyhledávaným místům krajinářů 19. století. Pobývala zde rodina Mánesů, vícekrát zachytil svůj rodný kraj také malíř Alois Bubák. Obrazy z Českého ráje Antonína Karče, které jsou dnes v Muzeu Českého ráje, svým malířským pojetím nerefletovaly dobové malířské proudy. V jeho obrazech převládá popisné, co možná nejrealističtější zachycení roubených lidových staveb zasazených do realisticky zachycené krajiny. Hodnota těchto obrazů má pouze dokumentační charakter, neboť zaznamenala jednotlivé stavební typy lidové architektury tohoto kraje, z nichž mnohé již zanikly. Karčovou ideou bylo vytvořit soubor, na němž by zachytil typy lidových staveb charakteristických pro tento kraj a který chtěl jako celek věnovat turnovskému muzeu. Tento záměr však nebyl uskutečněn, stejně jako další Karčova idea zdokumentovat obdobným způsobem venkovské církevní plastiky. Karč byl také vášnivým turistou. Nepřekvapí proto, že byl aktivním členem turistického spolku, pro který vytvořil turistickou mapu Českého ráje.

Hlavní činnost, která je předmětem zájmu této práce, je jeho působení na odborné škole pro broušení, rytí drahokamů a klenotnictví v Turnově. Karčově návrhářské činnosti v oblasti šperkařství a výtvarné tvorbě během jeho působení na turnovské škole věnuji následující samostatnou kapitolu. Vedle návrhářské činnosti v oblasti šperku pro školu bych ráda zdůraznila jeho organizační schopnosti, které uplatnil jako ředitel v čele školy od roku 1922. Úspěšně vedl tento ústav jako ředitel téměř 20 let až do roku 1939. Bylo i jeho zásluhou, že v době, kdy se uvažovalo o uzavření školy pro nedostatek zájemců, byla výuka zachována. Podporoval na škole schopné pedagogy, kteří se přikláněli i k progresivnějším proudům a škola získala pod jeho vedením řadu ocenění na domácí i zahraniční scéně. Ještě než byl Karč jmenován ředitelem školy Turnově, ucházel se v roce 1919 neúspěšně o místo profesora na uměleckoprůmyslové škole v Praze.<sup>180</sup> Prozatímním ředitelem v Turnově byl jmenován 14. prosince 1919 s platností od 30. června 1920.<sup>181</sup>

Poměrně brzo se začal věnovat turnovské kultuře, byl členem komitétu „*volného sdružení pro šíření umělecké výchovy lidu*“.<sup>182</sup> Toto umělecké sdružení pořádalo výstavy uměleckých děl od roku 1907 v rámci výstav uměleckého průmyslu. Spolek zorganizoval mimo jiné výstavu leptů V. Preissiga, rovněž představil dílo malíře V. Vika. V roce 1911, když byl členem komitétu i Karč, byla například uspořádána výstava děl Antonie Mánesové.

V rámci školy se nejprve jako učitel a pak i ředitel kromě výuky a vedení školy věnoval především návrhářské činnosti, kterou máme doloženou množstvím dochovaných návrhových kreseb šperků. Běžnou praxí bylo zhotovování předlohových návrhů nejen pro žáky školy, ale také návrhy šperků určené pro zákazníky. Již v roce 1911 byly do předložkové knihovny turnovské školy zařazeny Karčovy návrhy na šperk granátový a další zlatnické předměty.<sup>183</sup> Bohužel se tyto Karčovy návrhy zhotovené na 50 listech ve škole nedochovaly.

<sup>179</sup> Dnes se tyto obrazy nachází v Muzeu Českého ráje v Turnově.

<sup>180</sup> Zamítnutí žádosti o místo profesora z Uměleckoprůmyslové školy v Praze je z 11. listopadu 1919, Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>181</sup> Prozatímním ředitelem se stal v době kdy dosavadní ředitel školy Josef Mašek nastoupil zdravotní dovolenou.

<sup>182</sup> Pojizerské listy, Umělecká výstava školy v roce 1911, Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>183</sup> Dopis Antonínu Karčovi z 6. prosince 1911 od ředitele školy Josefa Maška, v němž mu sděluje že vysoké c.k. ministerstvo veřejných prací vynesemím z 28. října 1911 ( číslo 2322) mu vyslovilo za jeho návrhy pro šperky granátové a jiné zlatnické předměty (na 50 listech provedené) uznání. Odměna byla vyplacena pod

Antonín Karč si u puncovního úřadu neregistroval nikdy vlastní výrobní značku. Šperky vyrobené ve školních dílnách i podle jeho návrhů jsou značeny pouze výrobní značkou školy, písmeny TS. Proto je dnes obtížně identifikovat ty šperky, které byly zhotoveny dle Karčových návrhů. Určení Karčova autorství u šperků v historické sbírky školy bylo možné provést až na základě pečlivého studia Karčových návrhů a rovněž vyhledáváním reprodukcí v dobových časopisech a novinách, kde u příležitosti mezinárodních výstav kterých se turnovská škola účastnila, byly reprodukovány často šperky z těchto výstav se jménem autora návrhu.

Již jsem předznamenala, že Karč se záhy začal zajímat o místní naleziště polodrahokamů. Okolí Kozákova navštěvoval za účelem sběru těchto kamenů s žáky i sám, aby nalezené kusy zpracoval do šperků, případně jiných dekorativních předmětů, ale jejich využití pro šperky jednoznačně převažuje. Karč byl v době válečných let povolán na frontu, vyjímaje krátkou zdravotní přestávku během roku 1914, se roku 1915 vrátil definitivně domů. Po svém návratu ve škole kromě dosavadních předmětů (kreslení a tvaroznalectví) převzal také vyučování jemu nejbližší „*tepání a cizelování jakož i veškeré modelování, v tomto oboru, dle vlastních slov, se specializoval v modelování ve vosku, hlavně návrhů a jich provádění tepáním.*“<sup>184</sup> Zájem Karče o kozákovské polodrahokamy vedle sbírky šperků dokládají i jeho články o kamenářství. V roce 1924 vyšel v Drobném umění jeho článek o Kamenářství, vývoji školy a turnovského průmyslu, při příležitosti přípravy Krajské výstavy v Turnově roku 1925 byl otištěn Karčův příspěvek v příloze Národních listů pojednávající o broušení a rytí drahokamů na Turnovsku. Shrnutím jeho poznatků o kozákovských polodrahokamech a jejich použití pro šperk je článek publikovaný v Odborné příručce pro zlatníky, stříbrníky a klenotníky, ve kterém popisuje užití českého polodrahokamu ve šperku.<sup>185</sup> V první části článku se věnuje popisu nalezišť polodrahokamů v okolí Kozákova a charakteristice jednotlivých typů a v druhé části popisuje využití neprůhledných kozákovských polodrahokamů pro šperkové účely.<sup>186</sup> Požadoval, aby šperk byl zhotoven z ušlechtilého materiálu a s uměleckým citem, hledal dlouhodobě nejvhodnější formy pro typ tepaného šperku s touto surovinou. Kámen považoval Karč v tepaném šperku za hlavní dekorativní část, pokud byl použit achát nebo jaspis, jako dominantní složce mu byla podřízena základní konstrukce i kovové dekorativní části. Karč při výběru techniky jako zkušený řemeslník respektoval vlastnosti používaných materiálů, kterým přizpůsoboval techniku. Zdůrazňoval skutečnost, že rozhodující při výběru techniky je praktičnost. Podle jeho mínění má být zvolena technika, která podpoří vlastnosti použitého materiálu.<sup>187</sup> Neztotožnil se s názorem, že šperk by měl po vzoru funkcionalistické architektury zcela vypustit dekor, přesto ale neodmítal šperky tzv. konstruktivní „*jejichž vazba není závislá na žádném ornamentu a dává uplatňovati svojí volnou formou pouze prostou charakteristiku kovového materiálu. Tvary tyto libují si v širokých plochách kovových, připomínajících řešení architektonická.*“<sup>188</sup>

---

podmínkou, že tyto návrhy budou zařazeny do inventáře knihovny předložkové c.k. odborné školy v Turnově, autorovi zůstalo právo grafické reprodukce. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>184</sup> Vlastní Curriculum vitae ze 7. srpna 1919. Jednalo se pravděpodobně o životopis který předkládal v témže roce k žádosti o učitelské místo na UPŠ v Praze. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>185</sup> S tímto článkem Antonína Karče našla jsem pouze výtisk z roku 1951 kde se uvádí, že byl otištěn z příručky Klenotnických listů, předpokládám, ale že prvně vyšel tento článek pravděpodobně již roku 1941. V Karčově pozůstalosti se dochoval dopis z 6. prosince 1941, který mu adresovala redakce Klenotnických listů. Karč v něm žádá o zaslání reprodukcí k jeho článku o zlatnických technikách a rovněž zmiňuje úmysl otisknout Karčův článek „o šperku“, který ztotožňuji s článkem Karče České polodrahokamy a šperk.

<sup>186</sup> Přestože sám upozorňuje na skutečnost, že podle mezinárodního usnesení v Berlíně 1937 mají skupiny průhledné i neprůhledné splynout pod jeden název – drahokam. Méně hodnotné jsou nadále označovány jako polodrahokamy. Antonín Karč (pozn. 166), s. 3.

<sup>187</sup> Kritizuje například, že se ve šperkařství používá při zhotovování šperků technika příslušející železu. Antonín Karč (pozn. 61), s. 1.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 5.



V hodnocení takového šperku píše, že „*působí svoji originalitou, novostí a působí efektně...*“ mimo jiné uplatněním barevných kovů.

Poprvé se Karč větší kolekci tepaných stříbrných šperků s kozákovskými polodrahokamy, které sbíral a osazoval do šperku ve svém volném čase, na veřejnosti prezentoval podle zpráv učitele turnovské odborné školy Josefa Varcla v roce 1934, při příležitosti 50letého trvání školy. Z archivních materiálů je však zřejmé, že některé z těchto šperků vystavoval v rámci školy již mnohem dříve. Zapisovatel školní kroniky zapsal, že v roce 1922, když navštívil školu prezident T.G. Masaryk, prohlédl si výstavku žákových prací a dílenské vybavení v doprovodu ředitele školy Antonína Karče. Spolek průmyslníků a obchodníků s drahokamy předal prezidentovi práce školy - křišťálové pečeti s rytým znakem republiky a písmeny TGM, dále pak těžátko z kozákovského zeleného jaspisu s turnovským městským znakem. V kronice je také poznámka, že prezident se zajímal především o české granáty a tepané práce s kozákovými drahokamy, vlastní to práce Antonína Karče. Zájem T. G. Masaryka právě o Karčovy tepané šperky s kozákovskými polodrahokamy odráží dobrou náladu. Mladá československá republika by jistě uvítala vytvoření typu českého šperku s domácí surovinou. Podobnou pozornost proto vyvolaly kozákovské polodrahokamy i na výstavě státních odborných škol uměleckoprůmyslových v Praze v témže roce, kterou pořádalo ministerstvo školství a národní osvěty. Z vystavených prací se zajímal ministr školství „*Zvláště o způsobu použití taktéž vystavených polodrahokamů kozákovských jakož i o práce z křišťálu.*“<sup>189</sup>

I přes výše uvedené skutečnosti musíme konstatovat, že v historické sbírce školy se překvapivě se šperky s českými polodrahokamy příliš nesetkáváme. Klademe si otázku, proč Karč jako příznivec domácích kozákovských drahokamů nehledal způsob jak prosadit šperk s těmito polodrahokamy ve školních dílnách ve větší míře. Miroslav Cogan se domnívá, že Karč dával ve škole záměrně přednost šperku granátovému před šperkem s kozákovskými polodrahokamy z důvodu větší hospodářské perspektivy českého granátu, jehož výroba měla v Turnově i na škole dlouholetou tradici.<sup>190</sup> Jako další překážky bránící většímu rozšíření výroby šperků ve školních dílnách s domácí surovinou byla podle mého zjištění konkurenční zahraniční surovina. Acháty dovážené z ciziny měly tu výhodu, že se daly barvit. Tvrdost kozákovských achátů pro tuto úpravu byla nevhodná, muselo se tedy počítat s přírodní barevností. V letech, kdy Karč pracoval na propagaci šperků s těmito kameny, přes dílčí pozornost, kterou vzbudily na výstavách, totiž neprůhledné kameny ustupovaly do pozadí. Po roce 1925 byly mezi zákazníky v oblibě modré safíry, smaragdy, nebo průhledné syntetické kameny. Turnovští zlatníci sice vyráběli i šperky s neprůhlednými kozákovskými polodrahokamy, ale vzhledem k jejich tvrdosti a zároveň štěpivosti byly kameny broušeny nejlépe do mugle nebo čočkovce kruhového nebo oválného tvaru, což omezovalo jejich fantazii. Výrobci setrvali u těchto šperků většinou na přírodních naturalistických motivech. Na tuto skutečnost upozorňoval i učitel turnovské školy Josef Varcl, když píše, že vývoj šperků s kozákovskými drahokamy nemůže být ukončen, neboť ne každému vyhovuje naturalistický podklad motivu. Karč podle jeho slov „*zmontoval a vytepal celou kolekci stříbrných někdy zlacených šperků s kozákovskými kameny, které vystavil r. 1934 na jubilejní výstavě školy jako své osobní práce. U těchto šperků převládal kov a byly komponovány tak, aby je bylo možno u tehdy ustaveného družstva rozmnožovati: proto kameny značně vysoko zakulaceně broušené byly v takových tvarech, jež by se bez obtíží mohly opatřiti ve větším množství...*“<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Výstava probíhala v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze 15. října až 15. listopadu 1922. Kronika školy zápis ze školního roku 1922/1923. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>190</sup> Miroslav Cogan, Antonín Karč, umělec tvaru a barvy, in: *Z Českého ráje a Podkrkonoší*, vlastivědný sborník, svazek 17, Semily 2004.

<sup>191</sup> Josef Varcl, který byl v turnovské škole současně Karčovým se v článku Kozákovské ozdobné kameny

Ačkoli se Antonín Karč inspiroval u šperků s kozákovskými polodrahokamy, také převážně rostlinnými motivy, pokoušel se jejich stylizací o modernější formy. Přes určitý ohlas, o kterém jsme se zmiňovala, nepodařilo se mu acháty a jaspisy z Kozákova prosadit ve školních dílnách k výrobě šperků v masovější míře. Přesto pod jeho vlivem po roce 1920 zaznamenáváme zvýšený zájem o tuto surovinu i vzrůstající použití kozákovských jaspisů a chalcedonů v odborné škole především v tepaném šperku o kterém se zmiňuje Josef Varcl.<sup>192</sup> Namátkou vybírám ze zpráv ve školní kronice dokumentujících cesty za polodrahokamy do domácích nalezišť. Například výpravu v roce 1920, která se uskutečnila během velikonočních prázdnin, uspořádal Karč na přání žáků. Vydali se do oblasti nalezišť českých polodrahokamů na Kozákov. Nalezené polodrahokamy si žáci odnesli domů. V následujícím roce vedl rovněž studijní výpravu, tentokrát do oblasti Ještědu, Antonín Karč. Podle údajů ze školní kroniky přinesla tato cesta pro školní dílny množství železitých jaspisů. Kromě toho máme doloženo ze zpráv ve školní kronice, že Karč se snažil intenzivně „*opatřiti škole surovinu kozákovských polodrahokamů a zařídil všechny práce*“, když s povolením Ministerstva školství a národní osvěty pokusil dostat se do zasypaných štol na Kozákově, kde se nacházely, jak žáci zjistili při průzkumu školy pod vedením učitelského sboru, jaspisové žíly a další polodrahokamy.<sup>193</sup>

Karč byl jako znalec vyslán i do vzdálenějších nalezišť, v roce 1924 na popud ministerstva školství podnikl cestu i na Slovensko za účelem výběru vhodné suroviny pro školní výuku.<sup>194</sup> Kromě opálů ze Slovenska se často používala ještě surovina z Ruska. Ve škole se kozákovské jaspisy a opály ze Slovenska využívaly v glyptickém oddělení ke zhotovování kamejí a rytí. Již v 19. století se ve škole brousili sice chalcedony a acháty, ale převážně cizího původu. Mezi vynikající brusiče patřil učitel brusičství Emila Horny, který spolupracoval se zlatníkem Josefem Cettlem, který zhotovil nádoby, galanterní předměty nebo flakóny ze záhnědy, křišťálu a ametystů. Řezbami do polodrahokamů vynikal na škole Karel Zapp, který „*provedl nejen mnoho gem, ale vytvořil též neobvyklou techniku galvanicky stříbrem inkrustované ryté výzdoby achátových schránek, destiček do broží a kamenů do prstenů i náušnic*“.<sup>195</sup>

Antonína Karče můžeme slovy učitele turnovské školy a jeho současníka Josefa Varcla označit jako průkopníka výtvarného užití kozákovské suroviny v tepaném šperku. Antonín Karč byl skutečně jedním z hlavních iniciátorů zájmu o širší využití domácích polodrahokamů ve šperku. Tomu odpovídala jeho snaha navrhnout šperk kvalitní, ale přitom cenově dostupný všem vrstvám, což ho vedlo k použití ražených dekorativních částí. Vytvořil návrhy několika typů šperků s raženou obrubou, které byly určen k výrobě v turnovském výrobním družstvu, jehož byl předsedou. Mimo jiné se ve stanovách Turnovského výrobního družstva bižuterního píše, že bylo založeno za účelem výroby a prodeje předmětů bižuterních z drahých i levných kovů zdobených jak drahokamy, polodrahokamy, tak i jejich

---

a jejich výtvarné užití věnoval historii zpracování kozákovských polodrahokamů. Popsal naleziště i historické prameny dokládající použití kozákovských polodrahokamů například na dvoře císaře Rudolfa II. Zmiňuje také konkurenční achátový průmysl v německém Idaru – Obersteinu. Josef Varcl, Turnov (pozn 98), s. 46.

<sup>192</sup> Zvýšený zájem o kozákovskou surovinu zaznamenává v souvislosti s výstavou - Rázovitý průmysl a lidové umění na Turnovsku, Krajinská výstava v roce 1925, Krajinská výstava roku 1927 a v neposlední řadě i I.

Výstava Turnovského díla v roce 1930. Turnov město a jeho kraj (pozn. 98), 46.

<sup>193</sup> Zápis ve školní kronice školy ze školního roku 1926/1927 - práce na Kozákově. O těchto šachtách se zmiňuje Karč v publikaci vydané při příležitosti 50 letého výročí školy v kapitole Historie školy. 50let státní odborné školy klenotnické v Turnově. Turnov 1935.

<sup>194</sup> 14. - 20. dubna 1924 odjel Antonín Karč na popud ministerstva školství a národní osvěty do oblastí východně od Prešova „*aby tam zjistil množství a jakost vyskytnuvších se ložisek poloopálů a zdali by se dal zpracovati na galanterii*.“ Kronika školy, zápis z roku 1924 - Exkurze ředitele. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>195</sup> Turnov město a jeho kraj (pozn. 98), s. 46.

imitacemi.<sup>196</sup> Místopředsedou byl Ladislav Durych, jenž spolu s bratrem Otakarem vedl závod a obchod s broušenými drahými kameny a jejich imitacemi v Turnově.<sup>197</sup> Podle slov Josefa Varcla se toto výrobní družstvo zaměřilo na výrobu šperků s kozákovskými drahokamy.

Již po roce 1920 měl Karč možnost intenzivněji se seznámit s novými tendencemi ve šperku, když se za podpory Ministerstva školství a národní osvěty spolu s Františkem Kulhánkem zúčastnil podzimního veletrhu v Lipsku.

V roce, kdy už působil Karč na škole 14. rokem, byl od 1. ledna 1922 místo prozatímního zástupce jmenován definitivním ředitelem. V této funkci setrval až do roku 1939.<sup>198</sup> Ve stejném roce, kdy se stal ředitelem, byl jmenován předsedou zkušební komise pro tovaryšské zkoušky při odborné škole.

Jedním z výrazných úspěchů školy pod vedením Karčovým byla účast školy na výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Pro nový stát to byla příležitost ukázat mladé československé umění. Pavilón Československého státu byl hodnocen kladně, „*dekorativní umění a naše výtvarná práce může velmi čestně státi vedle prací velkých států, majících svou dlouholetou tradici...*“<sup>199</sup> Turnovská škola zde získala cenu Grand prix a Antonín Karč „...*obdržel za spolupráci (návrh provedených prací) a vedení školy diplom „zlaté medaile.“*“<sup>200</sup> Šperky zhotovené pro výstavu podle Karčových návrhů byly provedeny v zlatnické dílně pod vedením Františka Valeše.

Spolupráce s Františkem Valešem, který nastoupil do školy v roce 1924, byla pro Karče jistě podnětná. Bývalému žáku turnovské školy, který prošel školením v Pforzheimu, je především připisována aktivní role při zavádění nových technik. K prohlídce mezinárodní výstavy v Paříži roku 1925 díky stipendiu odjel téměř celý učitelský sbor.

Pro Antonína Karče byla tato výstava velmi podnětná. Pod dojmem mezinárodního dekorativního stylu opustil rostlinné motivy plných plastických tvarů a pokračoval ve vývoji šperku konstruovaného z geometrických tvarů, až se postupně oprostil od dekorativních detailů. František Valeš, který vedl zlatnickou dílnu, patřil spolu s Karčem k hlavním výtvarníkům školy, kteří zhotovovali návrhy podle nichž se v dílnách pracovalo. Karč ještě v roce 1936 kromě sebe zmiňuje i Valeše jako pilného výtvarníka, který se aktivně podílí na návrhářské činnosti. V dobovém tisku v souvislosti s úspěchy školy na mezinárodních výstavách se objevují reprodukce šperků Valeše a Karče.

Luxusnost mezinárodního stylu art deco se objevila i v některých návrzích Karčových, který vytvořil sérii návrhu šperků, jež měly být provedeny novodobou technikou juwelovou. Dnes se spíše setkáváme s označením technika klenotnická.<sup>201</sup> V historické sbírce školy dochoval se v této technice provedený dle Karčova návrhu prsten s evidenčním číslem 124. Na vrcholu má tento prsten dva černé onyxy vejčitého tvaru, kolem nichž je okruží hustě posázené leukosafíry. Ve sbírce školy se nachází další zdařilé šperky zhotovené touto náročnou technikou, kterou používal rád František Valeš. Typy dekorativní výzdoby u šperků zhotovených klenotnickou technikou popisuje Karč podrobně ve výrobních zlatnických technikách zatímco „*starší typy, v nichž se používalo hodně motivů listových nebo tvarů krajkovitých stužek převazovaných, byly zcela plastické- ve vysokém reliéfu – a přes to, že*

<sup>196</sup> Stanovy družstva se dochovaly, nejsou ale datovány. Vycházíme - li z údajů Josefa Varcla bylo družstvo založeno v roce 1934.

<sup>197</sup> Pokladníkem a jednatelem byl Josef Herbst, správcem dílen byl ustanoven Josef Kořínek.

<sup>198</sup> V roce 1919 ještě předtím než se stal prozatímním ředitelem se neúspěšně ucházel o místo profesora na UPŠ v Praze.

<sup>199</sup> Emanuel Hrbek, Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925, *Drobné umění VI*, 1925, č. 9, s. 142.

<sup>200</sup> Kronika školy školní rok 1926/1927. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>201</sup> Karč juwelovou nebo – li klenotnickou techniku charakterizuje tak, že celá šperková plocha je posázena drobnými bílými a třpytivými briliantky diamantovými, bílými safíry, nebo v levnější variantě topasy. Antonín Karč (pozn. 61), s. 9.

byly z bílých materiálů pracovány, působily dojmem těžkopádným a připomínaly vzory renesanční. Modernější typy jsou plošší, ve tvarech jednodušších spíše měřických, jejichž reliéf tvoří jen několik výbrusů větších, zasazených do samostatných carglů.<sup>202</sup>

Kromě toho, že škola vystavovala ve školním roce 1924/1925 spolu s dalšími odbornými školami na již zmiňované mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži, ve stejném roce zároveň slavila 40 let od svého založení. Antonín Karč se rozhodl ve spolupráci s živnostenskými kruhy při této příležitosti spolupřipřipravit Krajinou výstavu. Karče tedy kromě výtvarné práce zaměstnávala organizační činnost spjatá s přípravami na tyto významné události, které si vytyčil jako hlavní cíle pro zmiňovaný školní rok, jak o tom mluvil ve svém projevu 2. září 1924 v zahajovací řeči. Krajinou výstava byla událostí nejen pro odbornou školu, ale pro celý kraj. První schůze zájemců o uspořádání krajinou výstavy v Turnově v roce 1925, při příležitosti 40letého výročí od založení školy, byla svolána na 18. ledna 1924. Samotná výstava byla pak zahájena 18. června 1925. Turnovský kraj se zde prezentoval nejen současnou průmyslovou výrobou, ale také svou historií a památkami. Hlavní snahou organizátorů bylo představit celý region a posílit zájem o něj, výstava měla mimo jiné ukázat průmysl a řemesla charakteristická pro tuto oblast. Na výstavu se hlásila řada státních i soukromých podniků. Návštěvník si mohl prohlédnout celkem 9 pavilónů. Škola vystavovala ve své budově především kamenářské a zlatnické výrobky, kromě toho zde ještě byly připojeny výrobky některých kamenářů. Kromě škol z Mnichova Hradiště nebo Mladé Boleslavi, se účastnily výstavy další kulturní spolky například turistický a sokolská župa.<sup>203</sup> V hodnocení výstavy z dobového tisku zaznamenáváme kladné hodnocení. Krajinou výstava přinesla zisk 50 000 Kč. Ze školní kroniky se dovídáme, že výstavu navštívilo 147 000 návštěvníků. Kromě kladných ohlasů se objevily i hlasy, které zdůrazňovaly, že ač má turnovský kraj velký potenciál, je nutné ještě zvýšit rozvoj turnovského průmyslu, „Turnovsko je mocným sborem individuálních pracovníků v různých oborech, kterým však chybí živé a tvořivé středisko a bystré vedení.“ Dále autor předešlé citace apeluje na to aby se kamenářská výroba za využití polodrahokamů domácích, slovenských a surovin z podkarpatské Rusy více pozdvihla a specializovala. Vyzdvihuje, že „ze stanoviska výtvarné práce nejvíce na sebe upozornily výstavy státní odborné školy kamenářské a šperkařské v Turnově“<sup>204</sup> Zásahu na zdařilé výstavě měli především její organizátoři. Mezi hlavní patřil muzejní spolek v čele s profesorem Šimákem a výstavní výbor školy. Antonín Karč byl zvolen předsedou výstavního výboru v lednu roku 1924. Krajinou výstava byla pro Karče příležitostí prezentovat úspěchy školy a zdůraznit její dlouholeté kladné působení v kamenářském a zlatnickém průmyslu v turnovském kraji. Pro Karče bylo jistě zadostiučiněním, že krajinou výstava, která se mimo jiné konala i z popudu školy ve spolupráci se společenstvem živnostníků a kulturní komisí v Turnově, byla úspěšná.

Další významnou událostí v tomto školním roce, která Karče zaměstnávala, bylo zavedení nového oboru – broušení diamantů. Kronikář školy píše „školní rok 1924/25, co rok jubilejní po překonání krize právem pro školu znamená přerod a zdá se, že i rozmach její. Již v roce 1924 konány tajně přípravy pro zavedení broušení dýmantů při škole zdejší. Zvláštní přízní sekčního šéfa zřizuje se jako samostatný dvouletý kurs pro broušení dýmantů, který má prakticky vycvičiti velký počet brusičů pro závod připravovaný v Turnově. Henri Freudmanem z Antverp.“<sup>205</sup> Tato myšlenka byla již pravděpodobně pojata v době jednání o zachování školy v roce 1924.

Karč se jako ředitel školy od počátku účastnil jednání s ministerstvem školství

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>203</sup> Přesný popis expozice ve všech devíti pavilonech podává dobový tisk v článku o zahájení výstavy. Krajinou výstava v Turnově, *Pojizerské listy* XL, 1925 č.10, s. 2.

<sup>204</sup> Město Turnov, *Drobné umění výtvarné snahy* VI, 1925, č. 7-8, s. 138.

<sup>205</sup> Kronika školy, školní rok 1924/1925, broušení dýmantů. Muzeum Českého ráje Turnov.

o zavedení nového oboru broušení dýmantů. Za tímto účelem bylo třeba navštívit specializované dílny v zahraničí. Proto již 9. srpna 1924 odjel Karč do Bruselu a Antverp, aby si v místních dílnách prohlédl jak zařízení, tak především způsob broušení dýmantů. Ještě v témže roce byly vybaveny školní dílny. Karč vkládal do tohoto oboru velké naděje. K podpoře náboru žáků do nového oboru se konaly přednášky, které vedli ředitel Karč a profesor Herbst. Na počátku nastoupilo do dvouletého kurzu 16 žáků a s broušením se započalo na začátku roku 1925. O neúspěchu zavedeného oboru, který byl uzavřen po skončení prvního cyklu v roce 1927, jsem se již podrobněji zmiňovala v kapitole o vývoji školy. Tento kurz celkem ukončilo 37 žáků.

Antonín Karč se ve 30. letech věnoval intenzivně výstavní činnosti školy. Například koncem školního roku 1926/1927 spoluinstaloval výrobky školy na krajinské výstavě v Mladé Boleslavi.<sup>206</sup> Během 20. a 30. let 20. století měl možnost seznámit se s aktuálním děním a vývojem šperkařského oboru na mezinárodní scéně. Vedle toho, že s podporou ministerstva školství a národní osvěty navštěvoval mezinárodní výstavy a veletrhy, totiž podnikl také několik cest, aby se obeznámil s moderními technikami broušení především syntetických kamenů, které byly v módě.

Tyto poznávací cesty byly pro Karče pochopitelně vítanou příležitostí shlédnout výuku na zahraničních odborných školách. Jednu z prvních studijních cest, o které je zmínka ve školné kronice, zaznamenáváme v roce 1920, kdy byli prozatímní ředitel Karč a učitel Kulhánek v srpnu ministerstvem školství posláni na prohlídku Lipského mezinárodního veletrhu. Další důležitou exkurzí byla již zmiňovaná cesta Karče do Bruselu a Antverp v roce 1924 za účelem vybudování dílen pro připravované otevření specializovaného oboru - brusičství dýmantů. Podnětnější pro Karčův umělecký vývoj byla, ale jistě návštěva mezinárodní výstavy dekorativních umění v Paříži v roce 1925. V roce 1928 při cestě do Francie za účelem vybavení dílen brusičskými stroji určenými pro řezání kamene a broušení galanterie Karč navštívil Uměleckoprůmyslové museum a uměleckoprůmyslovou školu ve Stuttgartu, nový vzorkový palác a královskou wurtemberskou zlatnickou školu v Pforzheimu. Při zpáteční cestě se Karč s učitelem Homolou zastavili, aby si prohlédli některé ženevské závody a také výrobu umělých drahokamů.

Ve 30. letech vyvrcholila snaha Antonína Karče, aby byla při škole zřízena v Turnově puncovní expozitura. Přestože zájem turnovských zlatníků byl minimální, zažádal v roce 1928 o její zřízení. Podle záznamu ve školní kronice *„výnosem ze dne 6. listopadu 1928 slíbil přednosta puncovní služby Ing. Vaněček, když bude v Turnově předkládáno více zboží k puncování, že nám vyhoví, jakmile bude možno buď v Liberci nebo Jablonci expozituru (německou) zrušiti.“*<sup>207</sup> Ke zřízení expozitury v Turnově však nedošlo. V roce 1928 byl ustanoven správcem sklářské školy v Železném Brodě.

Kolem roku 1930 si Karč vzhledem ke vzrůstající administrativě zažádal o povolení přijmout novou pracovní sílu, což mu bylo dovoleno. Škola musela vést kalkulační a účetní knihy týkající se spotřeby materiálu a prodeje výrobků. Podle nařízení ministerstva školství v roce 1929/1930 všechny státní odborné školy musely zavést nově vydané tiskopisy provozního fondu. Snahou ministerstva bylo sjednotit tyto přehledy pro všechny školy, kromě toho při této příležitosti přepracoval Antonín Karč kartotéku výbrusů a surovin. Z nařízení ministerstva také Karč zasedal v soutěžích. V roce 1930 byla ministerstvem školství vypsána soutěž, která měla přinést moderní návrhy na galanterní práce (ze slovenských materiálů). Této soutěže se účastnily odborné školy spolu s uměleckoprůmyslovou školou a Karč byl jmenován do soutěžní poroty. Nová nařízení ministerstva školství a další administrativa spojená s provozem školy a neutuchající návrhářská činnost ho plně zaměstnávaly. Neúčastnil se ani veletrhu v Lipsku v roce 1929, kam byl vyslán pouze dílovedoucí František Valeš. Také

<sup>206</sup> Škola zde k instalaci dovezla vlastní vitríny. Spolu s Karčem expozici připravoval profesor Josef Varcl.

<sup>207</sup> Kronika školy, puncovní expozitura 1928/1929. Muzeum Českého ráje Turnov.

následující výstavu československého uměleckého průmyslu ve Stockholmu, kde se turnovská škola představovala pracemi z českého granátu a moderní galanterií z aragonitu, navštívili z učitelů jenom František Valeš a Karel Tuček.<sup>208</sup>

Mezi problémy, které musel Karč jako ředitel školy řešit, patřilo i její vybavení modernějšími stroji. Kromě toho se podílel na přípravách školních výstav. Téměř současně s účastí na výstavě ve Stockholmu škola uspořádala vlastní výstavu, která připomínala 20 let od založení nové školní budovy. V jejích prostorách bylo možno shlédnout při té příležitosti žákovské práce i výrobky absolventů v rámci kamenářské výstavy.<sup>209</sup> Výstavě předcházela potřeba zmodernizovat dosavadní stálou expozici ve školní budově zřízenou při otevření školní budovy v roce 1910, která ve 30 letech ve srovnání s expozicemi například v Železném Brodě nebo Jablonci nad Nisou byla již nedostačující. „*Ředitelství při každé příležitosti upozorňovalo na tento stav a konečně jeho žádosti mšano vyhovělo a dalo příkaz prof. arch. Šantrůčkovi z Prahy, aby opatřil plán moderního a školu reprezentujícího zařízení této síně. Vzhledem k blížící se výstavě kamenářské byly přípravné práce uspišeny a síň znovu upravena a do ní umístěny zcela nové přepychové vitríny, zhotovené státní průmyslovou školou v Brně.*“<sup>210</sup>

Do třicátých let se datuje intenzivní snaha školy podpořená ředitelem Karčem vytvořit moderní granátový šperk. Ve školní kronice se například dočítáme, že „*Za účelem vypracování několika moderních šperků granátových na propagaci, povolilo mšano výnosem ze dne 25. října 1930, č. 129, aby ve školních dílnách za plat zaměstnán byl nezaměstnaný náš absolvent Novotný.*“<sup>211</sup> Na vytváření moderních granátových šperků se podílel svými návrhy také Antonín Karč. Zvolil nikoli tradiční sesazení českých granátů do jednodílné plochy, ale české granáty zasazoval do zlatého šperku, který charakterizuje jako šperk, jenž určují „...*klidné architektonicky luštěné matové plochy žlutého zlata...*“, k jehož výzdobě je použita „*střízlivá výzdoba a mírné vyložení granátky.*“<sup>212</sup> Antonín Karč podporoval zavádění nových výzdobných technik. Škola byla úspěšná a v roce 1928 získala diplom na výstavě soudobé kultury v Brně, která ukázala uplatnění zásad funkcionalismu v architektuře a designu.<sup>213</sup> Nové techniky, s nimiž se turnovská škola na výstavě prezentovala a jejichž znalost Antonín Karč zdůrazňoval jako nezbytnou pro uplatnění žáků v praxi, byla ze zlatnických technik juwelová (klenotnická), kterou jsem již popisovala. Za neméně důležitou považoval techniku jemnou smaltovou ve zlatě a stříbře. Karč zmiňuje i oživení tradiční granátové techniky. Byl vytvořen nový typ granátového šperku v němž se díky střízlivému lineárnímu osazení českých granátů uplatňuje více zlatá plocha, než tomu bylo u starší techniky pavé. V oboru broušení drahokamů vedle tradiční výuky facetových výbrusů používaných ve šperku jako novinku uvádí broušení užitkové i šperkové galanterie z polodrahokamů, která se uplatňuje při výzdobě kazet, psacích souprav a dalších dekorativních předmětů. Při jejich výrobě, jak Karč upozorňuje, kladl se především důraz na využití domácí suroviny.<sup>214</sup>

Ve třicátých letech se ani Turnovu nevyhnuly ozvuky celosvětové hospodářské krize, kterou odstartoval krach burzy na Wall Street v říjnu 1929. Škola postrádala hlavně žáky pro

<sup>208</sup> Valeš se stal definitivním učitelem zlatnictví výnosem mšano č. 38257/30-III od 1. dubna 1930.

<sup>209</sup> Zapisovatel školní kroniky „*Zdůrazňuje se, že škola pořádala svoji výstavu samostatně a nikoliv jak mnozí by byli rádi tvrdili, že škola se ku kamenářské výstavě připojila – spíše možno tvrditi opak toho. Z čistého zisku ředitelství si vymínilo čtvrtinu a po výstavě obdrželo podíl 3500 Kč do fondů školních.*“ Kronika školy 1929/1930, Výstava kamenářská. SUPŠ Turnov.

<sup>210</sup> Školní kronika, Výstavní síň 1929/1930. SUPŠ Turnov.

<sup>211</sup> Školní kronika 1930-1931 zaměstnání absolventa. . SUPŠ Turnov.

<sup>212</sup> Antonín Karč, Granátový šperk a možnosti jeho znovuoživení, strojopis, nestránkováno. Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>213</sup> Alena Adlerová, Výstava soudobé kultury v Brně, *Design trend I*, 1992, č.1, s. 30 - 41.

<sup>214</sup> Antonín Karč, Státní odborná škola v Turnově (podává popis technik které jsou zastoupeny na výstavě soudobé kultury v Brně), strojopis, nestránkováno. Muzeum Českého ráje Turnov.

kamenářský obor. Kronikář školy jako jeden z důvodů nezájmu o tento obor uvádí naprostou krizi a nezaměstnanost v kamenářství a špatné výdělečné poměry.<sup>215</sup> Ministerstvo školství a národní osvěty z důvodu úspor neposkytlo ve školním roce 1931/1932 škole tradiční příspěvek, a proto se nekonala ani žákovská exkurze. Přesto se škole dařilo obesílat výstavy a veletrhy. Pracemi z granátů a aragonitu se účastnila veletrhu v Paříži. Trend prosadit moderní granátový šperk pokračoval i v dalších letech. Roku 1932 v Pardubicích a Košicích „propagovala škola nové práce granátové a vybrušované práce z aragonitu.“<sup>216</sup> Vrcholem byla ovšem výstava v Paříži v roce 1937, kde škola za moderní granátové šperky získala cenu Grand prix. Příznačné pro šperky dle návrhů Valešových a Karčových, kterými byla mimo jiné obeslána tato výstava, je způsob výbrusu a osazení jak ho popsal Karč. U šperků s českým granátem vyniká zlatá plocha v kontrastu s lineárním páskovým osazením českých granátků a převládají čisté geometrické tvary.

Naposledy Antonín Karč své autorské práce vystavoval v New Yorku roku 1939. Na výstavě se v rámci školy prezentoval kolekcí šperků s českými granáty, které již byly vystaveny před 2 lety v Paříži a nově také šperky s kozákovskými polodrahokamy. Odchodem Antonína Karče do důchodu roku 1939 se v podstatě v turnovské škole uzavřela tvorba ve stylu art deco příznačná pro umění mezi dvěma světovými válkami. Poválečná změna stylu byla dána nejen novou dobou, ale také generační výměnou. Spolu s Antonínem Karčem ukončil svou činnost na škole i výtvarník Josef Varcl.

Z dochovaných archivních materiálů je zřejmé, že Antonín Karč byl aktivním výtvarníkem, který se na vývoji nových forem šperků intenzivně podílel i v meziválečném období. Jeho přínosem bylo prosazování moderního granátového šperku, který vyvíjel spolu s Františkem Valešem. Mimo školu se pokusil vytvořit osobitý tepaný šperk s kozákovskými polodrahokamy. Dochovaný archivní materiál přináší doklady, že jeho umělecký vývoj neustrnul na secesních formách ve 20. letech 20. století, jak se uvádělo dosud.

Studium dochovaných návrhových kreseb dovoluje v historické sbírce školy identifikovat šperky, které vznikly podle jeho návrhů v letech 1925-1937. Návrhářské činnosti pro žáky a zákazníky, které Karč přikládal značný význam, neboť dle jeho slov „...*kreslení návrhů jest zdrojem hybné síly pro tvoření dílenské.*...“ se věnoval přibližně do roku 1937.<sup>217</sup> V následující kapitole se již budu věnovat Karčově uměleckému vývoji a jeho šperkařské tvorbě od dob studií na Uměleckoprůmyslové škole až do roku 1939, kdy ukončil svou uměleckou činnost v tomto oboru.

<sup>215</sup> Do kamenářského oboru se nepřihlásil ani jeden žák od roku 1930 - 1932. Vzhledem k těmto poměrům Antonín Karč při škole nedoporučil zřídit školní výbor, který požadoval Svaz průmyslníků s drahými kameny v Turnově na mšano v roce 1932. Kronika školy rok 1932, Kuratorium. SUPŠ Turnov.

<sup>216</sup> Kronika školy, školní rok 1932/1933 - Pardubice výstava. SUPŠ Turnov.

<sup>217</sup> Antonín Karč, Nepoměr služebního postavení, dopis adresovaný mšano ze dne 12. ledna 1936. Muzeum Českého ráje Turnov.

## Tvorba Antonína Karče

Uměleckou tvorbu šperkaře a cizeléra Antonína Karče můžeme rozdělit na tři časová období. **První období 1899-1908** zahrnuje studium v ateliéru pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů Emanuela Nováka na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a praxi u Franty Anýže. V tomto raném období si Karč osvojil florální secesní tvarosloví typické pro Francii. Rostlinné dekorativní motivy mu zprostředkoval profesor na Uměleckoprůmyslové škole Emanuel Novák a Franta Anýž, do jehož pražského ateliéru nastoupil roku 1902.

**Druhé období trvající od roku 1908 do roku 1924** začíná Karčovým nástupem na odbornou školu pro broušení, rytí drahokamů a klenotnictví v Turnově. Nejprve v jeho tvorbě doznívá počáteční vliv Franty Anýže. Po roce 1912 se u Karče začíná vymezovat ve šperku osobitý rukopis. Karč opouští předchozí rostlinný naturalismus, vypjatou florální formu nahrazují pevné oválné nebo kruhové tvary, vyplněné dekorativním listovým srdčitých tvarů doplněné drahým kamenem, dekor je symetrický. Šperky z tohoto období mají blízko k Wiener Werstatte.<sup>218</sup> V jeho návrzích především šperků s českým granátem se objevují také ohlasy vídeňské geometrické secese.

**V posledním tvůrčím období v letech 1925 – 1938** převažuje tvorba ve stylu art deco. Dekorativní styl nového státu byl určován snahou na jedné straně vytvořit styl národní a na straně druhé přiblížit se proudu evropskému. Karč se v tomto období mimo jiné zabýval vývojem moderního granátového šperku, v němž nakonec po roce 1935 dospěl ke šperku, u něhož kombinoval zlatou plochu s páskovým osazením granátků. Oproti tradičnímu typu granátového šperku, v němž kameny tvořily jednolitou červenou plochu, vyzdvihoval jeho moderní granátový šperk kombinaci plochy a lineárního ornamentu. Od roku 1916 až do konce svého působení na turnovské odborné škole navrhoval a vyráběl šperky s kozákovskými polodrahokamy. Po roce 1924 hledal nové konstrukční možnosti šperků s rostlinným dekorem, který byl zjednodušen a nabyl na plasticitě. Pokračoval i ve využití geometrických tvarů a navrhnul zdařilou kolekci šperků, kde převážily jasné geometrické formy, které byly provedeny ve školních dílnách a dnes se nachází v historické sbírce školy v Turnově. Naposledy šperky které vznikly podle jeho návrhů, prezentoval na výstavě v New Yorku roku 1939. Touto poslední výstavou a odchodem do důchodu v roce 1939 se jeho šperkařská tvorba definitivně uzavírá. Nyní se ale vraťme na začátek.

---

<sup>218</sup> Inspirovající byla pro Karče dekorativnost šperků například Josefa Emanuela Margolda.



## První období 1899-1908

První výtvarné práce Antonína Karče pochází z dob jeho studií na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Ze školních let se nám dochovaly jak kresby ornamentální a figurální z všeobecného oddělení, tak i vlastní návrhy dekorativních předmětů z kovu z let školení v ateliéru pro umělecké zpracování kovů profesora Emanuel Nováka.<sup>219</sup> Přestože se mi nepodařilo objevit žádné předměty nebo šperky zhotovené ve školních letech, představu máme kromě návrhů také díky fotografiím několika školních Karčových prací reprodukováných v časopise Volné směry roku 1902, kde vidíme Karčem zhotovený kalamař, brož a závěs.

K nejstarším školním návrhům se řadí kresba římského poháru z roku 1899, doplněná Karčovým návrhem poháru volně vycházejícím z této předlohy. Zatímco u kresby historického poháru je dekor vinného listu na nádobě asymetrický a listoví je plastické, v Karčově variaci na toto téma je listoví rozvržené v pravidelných pásech a působí více plošně. Do roku 1900 většina Karčem navržených předmětů vychází z historické předlohy. S nástupem Karče do ateliéru pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů objevují se již i samostatné návrhy dekorativních předmětů secesního tvarosloví, které čerpají svůj výzdobný motiv z rostlinné říše. Prohlédneme-li si Karčovy návrhy na dekorativní předměty z kovu, zpočátku rostlinný dekor s tvarem příliš nesouzní, máme dojem, že je dekor na předmět pouze přiložen. Po roce 1901, když si osvojil secesní linie, byl dekor vláčnější a byl veden v souladu s křivkami předmětu tak, aby s ním vytvořil jednolitý celek. Na fotografiích tepaných prací ze školního období rostlinný dekorativní motiv většinou lemuje v pásu celý předmět. U pozdějších návrhů dekor buď plně pokrývá okrajovou plochu nebo se střídají plně a prázdné dekorativní plochy v pravidelném rytmu, jak to vidíme v návrhu tepaného talíře z roku 1901. Od roku 1902 se objevuje vícekrát vějířovité uspořádání listů. Je zřejmé, že si Karč na škole dobře osvojil techniku tepání a cizelování. Příkladem je zmiňovaný kalamař publikovaný ve Volných směrech, ve kterém je listoví javoru modelováno velmi jemně a měkce.<sup>220</sup>

Neostrá linie je pro něj příznačná i v pozdějších letech. Na jeho tepaných předmětech jsou obrysové linie typické měkkým zakončením. Karčův rostlinný motiv dekoroval předmět v symetrických liniích, které opisovaly základní tvar a nepřesahoval vytčené hranice předmětu. Tento smysl pro symetrický dekor si Karč udržel i později. Tuto skutečnost správně postřehla již Alena Křížová, která v katalogu o díle Franty Anýže uvádí, že Karčův symetrický dekor v jeho návrhových kresbách šperků jej odlišuje od návrhů Anýžových.<sup>221</sup>

Již jsem předeslala, že ze školních let se mi podařilo najít reprodukci šperků navržených a zhotovených Karčem. Jedná se o brož s motivem hlavičky dítěte a přívršek ve tvaru srdce.<sup>222</sup> Karč převzal tento motiv od svého učitele Emanuela Nováka a i když u něho máme na této reprodukci jeho použití doloženo poprvé, lze předpokládat, že ho uplatnil již dříve. V jeho skicářích z let 1903-1910 pak vidíme tento motiv ještě mnohokrát a to v několika variantách. Na reprodukci brože, která vznikla před rokem 1902 je profil dítěte podán v měkkých liniích, po stranách lemuje brož kruhového tvaru proplétající se stvoly zakončené bobulovitými plody. V pozdějších letech v návrzích tento motiv zůstává v podstatě stejný - tvář dítěte z pravého nebo levého profilu, někdy se ve spodní části objevuje naznačení křídýlek. Pro Karče je typické, že hlavička v jemném reliéfu byla vždy symetricky

<sup>219</sup> Všechny školní návrhy jsou opatřeny razítkem uměleckoprůmyslové školy, signovány Karčem a datovány.

<sup>220</sup> J. V. Petr (pozn. 43), s. 235 -236.

<sup>221</sup> Také v dílně Franty Anýže vznikla řada variací s návrhem dětské hlavičky, které vytvořil Antonín Karč. „Rozlišit je od původních Anýžových návrhů je poměrně obtížné, ale právě u šperků s hlavičkami je dekor více symetrický podle ústředního kruhu nebo oválu...“ Alena Křížová (pozn. 41), s. 54.

<sup>222</sup> Oba šperky byly otištěny ve Volných směrech. J.V. Petr (pozn. 43), s. 235 -236.

umístěna do kruhu, měnil se pouze dekor lemující okraj. Jednou z málo obměn tohoto motivu byl srdcovitý tvar, který vznikl spojením dvou hlaviček. Základní srdcovitý tvar pak Karč dále rozvíjel.<sup>223</sup> Nejprve má brož nebo závěs tvar dvou spojených půlkruhů, v dolní části a po stranách s drobným dekorem. Postupně ale Karč půlkruhový tvar připomínající srdce oprostil od opisování základního motivu tvořeného spojením dvou hlaviček, až nakonec včlenil motiv do tvaru mnohoúhelníku, jehož strany zdobí plošně pojatý dekor z proplétajících se stvolů. Druhým šperkem reprodukováným v roce 1902 ve Volných směrech je závěs ve tvaru srdce ve středu s kruhovým kamenem, jehož celá plocha je pokryta cizelovaným dekorem tvořeným symetricky se vlnícími liniemi.

V následujících letech 1902 -1908, kdy pracoval v ateliéru Franty Anýže, můžeme jeho tvorbu sledovat pouze v částečně dochovaném návrhovém skicáři, který pochází z let 1903 -1912. Bohužel se nedochovaly předměty ani návrhy, kterými obesílal soutěže vypisované Obchodní a živnostenskou komorou při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Jeho účast je doložena v soutěžích vypsáných v letech 1904 – 1914.<sup>224</sup> Poprvé se objevuje jeho jméno ve zprávách kuratoria obchodní živnostenské komory v roce 1904. Představu, jak asi vypadala soutěžní rukojeť k dámskému deštníku, za niž obdržel v tomto roce III. cenu, si můžeme udělat z fotografie signované Karčem, na kterých jsou vyfoceny 3 rukojeti k dámskému deštníku.

Dle zadání neměla cena stříbrné dámské rukojeti překročit 40 Kč. V komisi, která došlé rukojeti hodnotila, zasedl jako předseda Leo Bondy, jež byl dočasným předsedou obchodní živnostenské komory a kuratoria. Dalšími členy byli Jindřich Grünfeld (výrobce stříbrného a bronzového zboží v Praze), ředitel uměleckoprůmyslového muzea Karel Chytil, odborný učitel zlatnické školy v Praze, Josef Ladislav Němec, dále Emanuel Novák (profesor uměleckoprůmyslové školy v Praze) a klenotník z Prahy Jan Rechner. Záměrně jsem zde vyjmenovala všechny členy poroty. Bylo totiž typické, že v nich zasedali nejen umělci, ale i živnostníci.<sup>225</sup> To někdy vyvolávalo nepříznivé reakce, neboť se pochopitelně ne vždy hodnocení živnostníků a umělců na zaslané soutěžní výrobky shodovalo. Zaznamenáváme například dobovou kritiku, že větší pravomoci se přiznávají v rozhodování o udělení cen živnostníkům, jak se to stalo v roce 1908, kdy *„poroty byly složeny z umělců a odborných živnostníků. Umělci mají předpokládáte – první slovo. Omyl. Ceny udělili živnostníci proti opravdovému protokolovanému protestu umělce (prof. Kloučka).“*<sup>226</sup> Obchodní živnostenská komora se snažila poměr sil v komisích vyrovnávat alespoň pravidlem, podle něhož byly poroty jmenovány z poloviny kuratoriem muzea a z poloviny obchodní komorou. Ve zmiňované soutěži v roce 1904 posuzovala porota celkem 21 zaslaných rukojetí k dámskému deštníku. V této konkurenci získal Karč za svůj výrobek III. cenu.<sup>227</sup> Předstihl ho pouze absolvent odborné školy v Turnově Joža Novák.<sup>228</sup>

Jak již bylo řečeno, přestože se soutěžní rukojeť ani návrhy nedochovaly, určitou představu nám poskytuje fotografie rukojetí k dámskému deštníku signované Karčem, které snad vznikly jako studijní příprava. U všech tří rukojetí uplatnil Karč jako výzdobný motiv stylizované listoví. Zatímco u jedné z rukojetí je motiv listu zakončeného kruhovou spirálou

<sup>223</sup> Několikrát se tento návrh objevuje v Karčově skicáři. Alena Křížová která se zabývala tvorbou Franty Anýže, uvádí, že podle těchto návrhů bylo v Anýžově ateliéru vyrobeno několik broží, jejichž návrhy, jak sám Karč píše zhotovil roku 1904.

<sup>224</sup> Zprávy kuratoria obchodní a živnostenské komory při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze za rok 1904, s. 9. Za rok 1906, s. 12. Za rok 1908, s.10. Za rok 1914, s. 10.

<sup>225</sup> Zpráva kuratoria obchodní a živnostenské komory při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze rok 1904, s. 9.

<sup>226</sup> „Soutěže“ Styl I, 1909, s. 251.

<sup>227</sup> „Rukojeť stříbrná :udělena ....třetí cena práci se značkou Trojúhelník se šípem od Ant. Karče, absolventa c.k. umělecko-průmyslové školy v Praze.“ Zpráva kuratoria z roku 1904 (pozn. 224), s. 9.

<sup>228</sup> První cena nebyla udělena.

na rukojeti pouze přiložen, u dvou zbývajících, které jsou zakončeny spirálou stlačenou do trojúhelníku, je rostlinný dekor s částečně zavíratelnými listy jakoby srostlý s tělem rukojeti a přirozeně ve vláčné linii se po ní pnou v celé délce. Předpokládám, že v následující soutěži v roce 1906, v níž se Karčovo jméno objevuje v souvislosti s předměty, které do soutěže zaslal Franta Anýž, byl Karč pravděpodobně zhotovitelem Anýžova návrhu, nikoli jeho autorem.<sup>229</sup> Jednalo se jídelní příbor ze stříbra pod heslem „Oběd“, který získal II. cenu. Další práci F. Anýže a A. Karče z téhož roku s heslem „Louňovák“ bylo vysloveno uznání. Ambice účastnit se soutěží Karčovi zůstala i během působení v Turnově, kam nastoupil v roce 1908. Již jako učitel odborné školy v Turnově obeslal výstavu, kde v kategorii se soutěžním zadáním, podle něhož měla být vyrobena kovová váza na květiny s tepanou ozdobou, získal za práci s názvem panel opět III. cenu.<sup>230</sup> V roce 1914 Karčovo jméno v hodnocení soutěží vypsaných obchodní živnostenskou komorou při Uměleckoprůmyslovém muzeu zaznamenáváme naposledy.<sup>231</sup> Tehdejší soutěž na „*ozdobný umělecko-průmyslový předmět, k jehož výrobě, popřípadě výzdobě užito bylo českých polodrahokamů*“ vyhovovalo novému Karčově zájmu, který se v Turnově začal intenzivně zajímat o naleziště drahých kamenů a následné využití kozákovských polodrahokamů ve šperku.<sup>232</sup> Ze 79 došlých prací získala Karčova kazeta s názvem „Pokus“ deváté místo. S výbrusem českých polodrahokamů pomáhal Karčovi rytec Emil Horna, učitel broušení drahokamů na odborné škole v Turnově. Soutěžní kazetu můžeme pravděpodobně ztotožnit se stříbrnou kazetou, uloženou dnes v Muzeu Českého ráje v Turnově, zdobenou oválným růžením a jaspisy. Růženín umístěný ve středu je lemován okružím, z něhož vybíhají řapíkaté cizelované listy do čtyřech rohových stran, kde se dotýkají jaspisů. Oceněno bylo jistě kvalitně provedené víko kazety s jemně cizelovaným rostlinným dekorem. Pozdější neúčast ve veřejných soutěžích si vysvětlují Karčovou vytížeností na odborné škole v Turnově, když na přelomu školního roku 1915/1916 převzal po profesoru Varclovi veškeré kreslení, modelování, umělecké tvaroznalectví a rovněž cizelování a tepání.<sup>233</sup>

Přestože nakonec převážnou část celoživotní tvorby Antonína Karče tvořila návrhářská práce v oboru šperkařství, nejeví se toto zaměření z počátku tak jednoznačně. Spíše se zdá, že se jednalo u Karče až o postupný příklon k tomuto odvětví, ovlivněný až mimoškolní praxí.

Ačkoliv se na uměleckoprůmyslové škole žáci v ateliéru Emanuela Nováka věnovali i šperku, jejich obor uměleckoprůmyslového zpracování kovů byl širšího zaměření.

V dochovaných materiálech ze školních let Karčových převládají návrhy na dekorativní kovové předměty, jako byly kalamáře, ozdobné tepané talíře, mísy nebo rámy zrcadel a podobně. Rovněž soutěže vypisované uměleckoprůmyslovým muzeem obesílal dekorativními předměty, nikoli šperky. Podle dochovaných archivních pramenů můžeme první intenzivnější návrhářskou činnost v oblasti šperkařství spojit až s Karčovou praxí v ateliéru Franty Anýže u něhož pracoval v letech 1902 - 1908. Alena Křížová se domnívá, že v prvním období Anýžovy tvorby šperky „...převládaly a tvořily největší část příjmu malého ateliéru.“ Toto zaměření Anýžova ateliéru na šperkařskou tvorbu v letech, kdy tam působil Karč, potvrzují také jeho vzpomínky, v nichž se uvádí „*Z počáteční tvorby vznikly četné šperky ve zlatě tepané ba i celé soupravy.*“

V Karčově skicáři datovaném do let 1903 - 1908 převládají šperky s naturalistickým rostlinným dekorem, který si osvojil již na uměleckoprůmyslové škole.

<sup>229</sup> Ani v této soutěži porota neudělila první cenu.

<sup>230</sup> Zprávy kuratoria uměleckoprůmyslového muzea a obchodní živnostenské komory z roku 1908, s.10.

<sup>231</sup> V tomto roce po vyhlášení mobilizace narukoval 27. července do války a k výuce na odborné škole v Turnově se vrátil v roce 1915.

<sup>232</sup> Zpráva kuratoria obchodní a živnostenské komory při Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze za rok 1914, s.10.

<sup>233</sup> Kronika školy, zápis ze školního roku 1915/1916, s. 140. SUPŠ Turnov.

Florální francouzskou linii mu zprostředkoval jeho učitel Emanuel Novák, který stejně jako později Anýž obeznámil se s francouzskou secesí přímou zdroje v Paříži.<sup>234</sup>

Musíme konstatovat, že dochované studijní návrhy šperků Karče z let 1903 - 1908 jsou téměř shodné s Anýžovými.<sup>235</sup> Alena Křížová se dokonce na základě návrhových kreseb Karče dnes uložených v Muzeu Českého ráje v Turnově domnívá, že „*podle Anýžových kreseb vytvořil Karč prakticky totožné návrhy a předlohy listy pro zákazníky a velkoodběratele, protože šperky byly úspěšné a velmi dobře se prodávaly.*“<sup>236</sup> Během své praxe převzal Karč do svého dekorativního repertoáru „*křivky Anýžova čínského jinanu, později mnohokrát využitého*“, který se u něho objevuje ve skicáři s návrhy z let 1903 - 1908.<sup>237</sup> Přes určité Karčovy nové variace Anýžových šperků se nelze ubránit dojmu, že Karč byl skutečně Anýžovou tvorbou silně ovlivněn. Pokud bychom chtěli zjistit autorský podíl Karče na pracích vzešlých z dílny Anýžovy dostáváme se před obtížný úkol. Franta Anýž jako hlavním návrhář dbal na to, aby jeho výrobky měly jednotnou formu, kterou se firma prezentovala. Tuto skutečnost potvrzuje i Karč, který píše, že v ateliéru zhotovoval práce především dle Anýžových návrhů, „*já sám prováděl podle jeho návrhů několik ornamentálních listů knižních ba i v několika případech akvarelem maloval vložky listů pro různá alba.*“<sup>238</sup> V hodnocení Karče, které mu vydával Anýž při odchodu, se píše, že „*vyznamenal se jmenovitě v dokonalém tepání jak figurálním, tak i ornamentálním, kreslil samostatně veškeré detaily i návrhy.*“<sup>239</sup>

I přes skutečnost, že nelze Karčovi upřít že obohatil Anýžovy dekorativní motivy několika modifikacemi, například osobitými variacemi s motivem hlavičky dítěte, spíše se Karč inspiroval u Anýže, od něhož převzal výzdobné motivy.<sup>240</sup> Anýž měl, zdá se, jasnou výtvarnou představu a i Karč uvádí, že při ornamentální výzdobě používal Anýž zvláštní typ, který na první pohled prozrazoval, že jedná se o práci, která vyšla z Anýžova ateliéru.<sup>241</sup> Ve srovnání s Anýžem je Karčův rukopis měkčí, čímž se liší od dynamičtější ostré linie Anýžovy.<sup>242</sup> Domnívám se, že počáteční Anýžův vliv na Karče byl dán především skutečností, že se Karč přizpůsoboval v tvarosloví produkci vycházející z Anýžova ateliéru. S příchodem na odbornou školu v Turnově, na níž se mimo výuky intenzivně věnoval především návrhářské činnosti se postupně oprostil od převzatých naturalistických florálních motivů a přestože nadále čerpal výzdobné motivy z přírody, více je stylizoval, začal využívat nové techniky jako prolomování a filigrán. Když Antonín Karč dokončil uměleckoprůmyslovou školu v Praze, byl již výborným cizelérem. U Anýže, k němuž nastoupil těstě než dokončením studia, proto vedl oddělení modelování a tepání. V návrzích na kovové předměty v tomto raném období nejčastěji použil k výzdobě listy kaštanu, javoru, hrachoru nebo bodláku. Charakteristické byly i bobulovité plody a typickým výzdobným prvkem byl dívčí maskaron.

Z doby Karčovy praxe u Anýže v letech 1902-1908 se dochovaly jeho skicáře s návrhy šperků. Karč si ještě během školních let oblíbil motiv dětské hlavičky, který po roce 1904

<sup>234</sup> Ve srovnání s tříletým školením Emanuela Nováka se Anýž v Paříži zdržel velmi krátce, pouze 4 týdny. Podle Křížové ho ale přesto francouzská secese silně ovlivnila. <sup>234</sup> Alena Křížová (pozn.41), s. 24

<sup>235</sup> Porovnej návrhy v Karčově skicáři (Muzeum českého ráje v Turnově) s Anýžovými (Třicet dva studijních návrhů šperků, 1900 -1905) Alena Křížová (pozn. 41), s. 41.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>237</sup> Tamtéž.

<sup>238</sup> Antonín Karč, Vzpomínky na praxi v ateliéru Franty Anýže (pozn. 10), nestránkováno.

<sup>239</sup> Vysvědčení od Franty Anýže z roku 1905, Muzeum Českého ráje Turnov.

<sup>240</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázek č.1.

<sup>241</sup> Vzpomínky Antonína Karče (pozn. 10), nestránkováno.

<sup>242</sup> Srovnej reprodukci brože s motivem hlavičky dítěte od Karče z roku 1902 ve Volných směrech (pozn. 43) a reprodukci Anýžova závěsu se stejným motivem z roku 1902 reprodukováného v katalogu Franta Anýž, Alena Křížová (pozn.41), s. 61.

rozvinul v několika osobitých variantách i u Anýže. Šperky s dívčím maskaronem, které známe od Franty Anýže se objevují i ve skicáři Karčově.<sup>243</sup> Ve srovnání s Anýžovými šperky s tímto motivem, kde je v horní části maskaron tvořen listem babyky nebo kaštanů, vyvedených v ostrých a jasných liniích, v Karčově podání mají listy kaštanu měkké linie, listoví se proplétá, až se v některých návrzích přetaví se do proplétajících se rozvilin, které listoví rostliny už připomíná jen vzdáleně. Karč měl u vegetabilních motivů větší tendenci ke stylizaci a typizaci používaných výzdobných motivů. Tento odklon od naturalismu se projeví především po roce 1910.

### **Druhé období 1908-1924**

Definitivním krokem, kterým se Karč rozhodl věnovat šperkařství, byl nástup na odbornou školu v Turnově v roce 1908, kde působil až do roku 1939. Teprve tady už převládla jednoznačně výtvarná návrhářská činnost spojená se šperkem.

V tomto období můžeme rekonstruovat Karčův umělecký vývoj především z velkého množství návrhů. Vedle tužkových studií, které dokumentují rozvoj jednotlivých nápadů a motivů, se dochovala rovněž celá řada definitivních návrhových kreseb šperků v barevném lavírovaném provedení, u kterých někdy Karč připsal i jména žáků, kteří šperky podle jeho návrhu zhotovovali ve školních dílnách. Na základě těchto návrhových kreseb můžeme ve školní sbírce identifikovat řadu šperků, které vznikly podle Karčových návrhů, z nichž některé byly připisovány dosud Františku Valešovi a Josefu Varclovi.

Při dataci šperků v historické sbírce školy nám však Karčovy návrhy nepomohou, neboť s výjimkou skicáře a několika kreseb nejsou datovány. Proto je nutné při snaze o časové zařazení porovnávat Karčovy návrhy s dobovou produkcí. Nejranější zachované návrhové studie šperků z dob působení v Turnově, vyjímaje zmiňovaný skicář, kde převládají výzdobné motivy, používané v ateliéru Franty Anýže, je několik listů datovaných Karčem do let 1911 -1913. V těchto návrzích se již definitivně vzdal výzdobných motivů, které přejal od Franty Anýže. Oproti naturalistickému šperku z předchozího období, pro který byly charakteristické výzdobné motivy z táhlých, přehýbajících se rozvilin, nebo naturalisticky pojaté listoví kaštanu, bodláku a podobně, se setkáváme u Karče s novou konstrukcí šperku. Drobný rostlinný dekor je stylizován do symetrických tvarů a je zasazen do pevné konstrukce, kterou nepřechívá. Ústředním motivem šperku je drahý kámen nejčastěji facetového výbrusu. Karč využívá prolamovaný dekor, který tvoří kontrast k plným plochám šperku.

Můžeme říci, že až do dvacátých let byl pro Karče příznačný stylizovaný rostlinný dekorativismus. Jedním z nejstarších šperků dnes v historické sbírce školy, který vznikl podle Karčova návrhu, je brož s evidenčním číslem 182, kterou Karč navrhnul roku 1912.<sup>244</sup> Má elipsoidní tvar, plná plocha je uprostřed prolomena kruhovým otvorem, do něhož je vložen stvol tvořený třemi poupaty hrachoru z bílých říčních perel. Typickým výzdobným motivem, který Karč používal až do dvacátých let jsou, srdcovité listy, jaké známe například i ze šperků Wiener Werkstätte. V podání Karče má ale toto listoví jemnější charakter a je drobnější. Lipové listoví, kterým Karč šperk dekoroval, nemělo naturalistický vzhled, bylo u něho převedeno do stylizované geometrické formy.

Po roce 1911 se v jeho špercích projevuje vliv vídeňské geometrické secese. Především v návrzích granátových šperků převládá konstrukce šperku z geometrických forem.<sup>245</sup> Přestože se nedochovaly návrhové archy, za něž Karč získal uznání od ministerstva

<sup>243</sup> Franta Anýž je autorem soupravy z roku 1905 s motivem dívčího maskaronu, dnes uložené v Moravské galerii v Brně a brože se stejným motivem uložené v Muzeu východních Čech v Hradci Králové. Alena Křížová (pozn. 41), s. 46.

<sup>244</sup> Viz. obrazovou přílohu, č. obrázku 16.

<sup>245</sup> Srovnej reprodukce šperků turnovské školy v Klenotnických listech, kde u drobných granátových šperků objevují se geometrické vzory již před rokem 1908 souběžně s naturalistickými rostlinnými motivy. Výroba

kultu a vyučování, a které byly zařazeny roku 1911 do předložkové školní knihovny, určitou představu máme díky několika návrhům, které se zachovaly v Karčově pozůstalosti. Geometrické formy jsou pro Karče u šperků s českým granátem převažující.

V některých jeho návrzích, které dnes najdeme realizované v historické sbírce školy, se objevil i vliv kubismu.<sup>246</sup> V roce 1911 se umělci jako byl Josef Gočár, Pavel Janák, Vlastislav Hofman a další sdružili do Skupiny výtvarných umělců, aby pracovali podle zásad kubismu. Podle Aleny Adlerové díky těmto osobnostem, protože se podílely na jeho formování, byly v českém dekorativismu „...uplatněny i tvarové elementy českého kubismu, nebyla však přejata jejich prostorová skladebnost.“<sup>247</sup> U Karče ozvuky kubismu vidíme v letech 1915 – 1920, a to pouze ve tvarové inspiraci, když se u jeho šperků objevují ostře zalomené hrany.<sup>248</sup> Principy kubistické tvorby v nichž se objevují ohlasy Rieglova „Kunstwollen“, ale nepřijal. Alois Riegl chápal umělecké dílo jako výsledek vědomého uměleckého chtění, „... které se prosazuje v zápase s funkcí, materiálem a technikou.“<sup>249</sup> Jeden z hlavních představitelů kubismu, architekt Pavel Janák, roku 1911 „...realizoval první kubistický projekt pod vlivem Rieglovy teorie a jeho pojmu *Kunstwollen*, prohlašoval že výtvarná stránka předmětu má mít převahu nad účelem.“<sup>250</sup> Kubističtí výtvarníci se proto příliš neohlíželi na možnosti materiálu, hlavní pro ně byla výtvarná forma respektující kubistické principy. Karč však vždy ctil možnosti použitého materiálu, někdy mu podřizoval i výtvarnou stránku. Zmiňuje se o tom především v souvislosti s tvorbou šperků s kozákovskými polodrahokamy, kde bylo podle jeho slov možné tvaru polodrahokamu přizpůsobit formu šperku. Kritický byl také k použití technik, které neodpovídaly charakteru použitého materiálu.<sup>251</sup>

Po roce 1916 začal experimentovat s použitím neprůhledných kozákovských polodrahokamů pro šperkové účely a zasloužil se o vytvoření nového typu tepaného šperku s tímto kamenem. Vývojem forem u tohoto specifického šperku, jehož navrhování a výroba se věnoval až do roku 1938, se budu zabývat v samostatném odstavci, neboť se tento šperk u Karče prolíná v podstatě všemi časovými epochami jeho umělecké tvorby a stejně je tomu i se šperky z českého granátu.

Tvorba Antonína Karče před první světovou válkou odráží dobovou situaci, kdy se v umění prolínalo několik proudů v nichž se mísily prvky, „*pozdní geometrické secese, kubismu, neoklasicismu a neobiedermeieru.*“<sup>252</sup> U Karče vidíme jak šperky konstruované z geometrických forem, tak i hravý dekorativismus stylizovaných rostlinných motivů. K méně zdařilým šperkům se u Karče řadí ty, v nichž použil kombinaci obou, jako to vidíme na návrhu zhotoveném ve škole. Jedná se o brož s evidenční číslo 212, jejíž geometrický tvar doplnil vložením stylizovaného rostlinného motivu.<sup>253</sup>

Karč sice sledoval soudobé dění, ale nikdy se nestal členem žádného spolku.

Novým obdobím pro Karče byla poválečná epocha, kdy se intenzivněji začal seznamovat s mezinárodní produkcí, navštěvoval mezinárodní veletrhy a výstavy.

---

českého granátového zboží, *Klenotnické listy* I, 1907, s. 153-154. Zajímavé je srovnání se šperky Franty Anýže reprodukováných tamtéž, s. 37.

<sup>246</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázek č. 4.

<sup>247</sup> Alena Adlerová, *Užití a dekorativní umění dvacátých a třicátých let*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (4/2), Praha 1998.

<sup>248</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázky č. 4 a 5.

<sup>249</sup> Jiří Kroupa, *Školy dějin umění, metodologie dějin umění* I, Brno 1996, s. 158.

<sup>250</sup> Miroslav Ambrož (pozn. 21), s.19.

<sup>251</sup> Již v předešlé kapitole jsem upozornila na to že se kriticky stavěl k tomu, aby se technika příslušející železu použila například na ušlechtilý materiál jako bylo zlato nebo platina.

<sup>252</sup> Miroslav Ambrož (pozn. 21), s. 20.

<sup>253</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázek č. 6.

Po rozpadu Rakouska se v roce 1918 zrodilo samostatné Československo, což vneslo do českého umění nové podněty. Vývoj českého umění v novém státě byl mimo jiné určován snahou o vytvoření národního umění a jedním z možných inspiračních zdrojů bylo lidové umění. Toto vlastenecké cítění se projevilo zájmem o Karčovy šperky s kozákovskými polodrahokamy. Novým směrem byl funkcionalismus, „*umělecký směr, který se začal ve zlatnictví prosazovat souběžně s monumentálním uměním od 10. let 20. století.*“<sup>254</sup>

Hlavní vlivy v meziválečném období výstižně charakterizoval Karel Holešovský, který říká, že toto období bylo „*rozpolcené do dvou proudů: dekorativně retardačního a progresivně funkcionalistického...*“<sup>255</sup> 1. ledna 1922 se Antonín Karč stal definitivním ředitelem turnovské školy.<sup>256</sup>

Meziválečné umění označované jako art deco se v tvorbě turnovské školy udrželo až do roku 1938. V rostlinném zjemnělém dekorativismu šperků zhotovených podle Karčových návrhů ve zlatnické dílně Alfréda Bergmana ještě před rokem 1924 a publikovaných například spolu s pracemi jeho žáků v Drobném umění doznívají ještě ozvuky pozdní vídeňské secese.<sup>257</sup> Na pozadí nových tendencí se, ale v jeho návrzích po roce 1924 objevuje jiné pojetí v konstruování šperků. Na jedné straně navrhuje šperky u nichž převládly geometrické formy. Na druhé straně rozvíjí i nadále šperk s rostlinným dekorem, který má však nový charakter. Opouští jemné rozviliny, dekorativně pojaté stylizované motivy rostlin nabyly na plasticitě a mají až robustní charakter.

Šperky v dekorativním stylu art deco Karčovi vyhovují svou zdobností a rafinovaností. Ve špercích kombinuje drahé materiály, u žáků požaduje dokonalé zvládnutí zlatnických technik. Šperky školy ve stylu art deco mají punc určité luxusnosti.

Ačkoli se vede diskuse na téma formy bez ornamentu „*obliba luxusního a bohatě dekorovaného zboží i přes odpor kritiků ornamentu vzrůstala.*“<sup>258</sup> Ve škole se prosazovaly nové zlatnické techniky. Náročná klenotnická neboli juvelová technika se objevuje rovněž v návrzích Karčových.

Před rokem 1925 se výraznou posilou stal bývalý Karčův žák František Valeš, který se dva roky školil v Pforzheimu a do školy v Turnově nastoupil jako vedoucí zlatnické dílny roku 1924. S jeho příchodem se potvrdilo směřování školy, která opouští definitivně dekorativismus vídeňské secese. Antonín Karč se zlatnickou dílnou vedenou Valešem úzce spolupracoval až do doby svého odchodu do důchodu. František Valeš spolu s Antonínem Karčem se zabývali intenzivně návrhářskou činností.<sup>259</sup> Karč ji považoval za hlavní zdroj dílenské tvorby, která udává žákům směr. Jeho studijní návrhy se datují až do roku 1937.

---

<sup>254</sup> Dana Stehlíková, heslo funkcionalismus (pozn. 49).

<sup>255</sup> Karel Holešovský, *Secese a meziválečné umění užitého umění* (kat. výst.), Moravská galerie Brno 1986.

<sup>256</sup> Ve funkci ředitele školy setrval 14 let do roku 1939.

<sup>257</sup> Reprodukce in: *Vývoj domácího průmyslu na Turnovsku a státní odborná škola šperkařská, Drobné umění V*, 1924, s. 27.

<sup>258</sup> Miroslav Ambrož (pozn. 21), s. 17.

<sup>259</sup> Karč se zmiňuje že dobrovolně vykonává „*kreslení návrhů pro zákazníky (o návrzích pro žáky ani nemluvě)*, spojené s hotovením rozpočtů.“ *Strojopis nepoměr služebního postavení z 12. ledna 1936. Muzeum Českého ráje Turnov.*

### Třetí období 1925 -1938

Art deco se u Karče projevilo využitím nových materiálů a forem. Zjemnělý stylizovaný rostlinný dekor předchozího období byl nahrazen jednoduššími objemy, tvary kamene i stylizované listové je plastičtější. Kompozice šperku je monumentálnější. Z drahých kamenů převládají průhledné kameny, jako ametyst, z neprůhledných lapis lazuli a tyrkys. Vedle rostlinných motivů mnohem častěji využívá geometrických forem. U řady návrhů použil klenotnickou techniku.

Příklon k využívání abstraktních geometrických forem který se u Karče objevuje po roce 1924 je příznačný pro Evropu již dříve „V řadě šperkařských děl vídeňské provenience počátku dvacátých let lze spatřit uplatnění abstraktní formy a oživený zájem i geometrický tvar, což zřejmě souviselo s celosvětovým rozšířením dekorativního projevu v užitém umění, dnes nazývaném art deco, které vyvrcholilo výstavou *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* v Paříži v roce 1925.“<sup>260</sup> Pro turnovskou školu byl účast na této mezinárodní výstavě v Paříži důležitou událostí. Antonín Karč v proslovu zahajujícím školní rok 1924/1925 zdůrazňoval její význam a připravám na ni a krajinskou výstavu ve stejném roce podřídil chod školy. Škola nakonec získala cenu Grand prix a Karč za spolupráci na návrzích zlatou medaili. Významnou měrou se na úspěchu školy podíl i dílovedoucí zlatnické dílny František Valeš a učitel Josef Varcl.

Přestože Antonín Karč pro kolekci šperků vyrobených před rokem 1925 využívajících kombinaci kamenů tyrkysu a lapis lazuli, využil geometricky čisté tvary trojúhelníků, určitá dekorativnost a hravost pro něho příznačná se projevila ve zlaté konstrukci.<sup>261</sup> Právě na výstavě v Paříži byl podle Miroslava Ambrože představen „*Vídeňský i český dekorativismus ve vrcholné formě.*“<sup>262</sup>

„Po roce 1925 sílí zejména v mladé generaci reakce na dekorativismus a nastává obrát k funkcionalismu.“<sup>263</sup> Přestože známý Loosův text „Ornament a zločin“ byl publikován v českých zemích až roku 1924, Miroslav Ambrož zdůrazňuje, že diskuse na téma formy bez ornamentu tehdy „bylo žhavé po více než dvacet let.“<sup>264</sup> Funkcionalismus byl stylem, v němž „tvar sleduje funkci.“<sup>265</sup> Již v roce 1920 v článku o cílech Artěle J. R. Marek hovoří o nutnosti oprostit formu od ornamentu, který ji zastírá.<sup>266</sup>

Diskuse na téma, zda forma, která, je účelná je i zároveň krásná, nebyla Karčovi neznámá. V popisu zlatnických technik se okrajově vyjádřil k těmto tendencím. V souladu s požadavky Artěle ctil materiál a jeho vlastnosti, ale obával se, aby programové zřeknutí se ornamentu neznamenalou určitou primitivnost.<sup>267</sup> Také J. R. Marek píše „*Je v tomto úmyslném oproštění se veškeré honosnosti a podřízení cudné účelnosti věci, v tomto vědomém omezení se na základní architektonické tvarosloví, jisté nebezpečí jednotvárnosti.*“<sup>268</sup> Můžeme říci, že Antonín Karč, ačkoli začal ve svých špercích používat i jasných geometrických forem, požadavek, aby ze šperku byla vypuštěna zcela ornamentika, nepřijal. Podle Miroslava Cogana se k místy až funkcionalistické jednoduchosti propracoval „...*postupným zjednodušováním artdecových geometrických ornamentálních motivů.*“<sup>269</sup>

<sup>260</sup> Anna Grosová, Šperk (pozn. 5), s. 142 -143.

<sup>261</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázky č. 7 - 14.

<sup>262</sup> Miroslav Ambrož (pozn. 21), s. 21.

<sup>263</sup> Jana Horneková, České art deco, *Umění a řemesla XXXIX*, 1998, s. 18.

<sup>264</sup> Miroslav Ambrož (pozn. 21), s. 21.

<sup>265</sup> Dana Stehlíková, heslo funkcionalismus (pozn. 49).

<sup>266</sup> J. R. Marek hovoří o snaze Artěle „*o tvárnou jasnost a ryzost za oddaného pochopení materiálu a jeho osobitých vlastností.*“ J. R. Marek, Rudolf Stockar (pozn. 47), s. 31.

<sup>267</sup> Antonín Karč (pozn. 61), s. 1.

<sup>268</sup> J. R. Marek (pozn. 47), s. 32.

<sup>269</sup> Miroslav Cogan (pozn.190), s. 234.



V roce 1928 se škola zúčastnila velkým počtem prací výstavy soudobé kultury v Brně, která byla uspořádána k 10. letům výročí založení Československa. Vystavené práce byl součástí oddělení státních odborných a průmyslových. Škola získala diplom. Kromě vedení školy včele s ředitelem Karčem byla za finanční podpory ministerstva školství a národní osvěty na výstavu podniknuta exkurze s žáky školy. Tato výstava v Brně zdůrazňuje Alena Adlerová, jasně signalizovala nástup funkcionalismu a to, především v architektuře a bytovém zařízení.<sup>270</sup>

V užitém umění a ve šperku nabízelo se především srovnání výrobků německého uměleckého průmyslu a českých řemeslných výrobků. Kritiku sklídl Svaz československého díla, který „zůstává tvrdošíjně do dnešního dne ve staré ideologii „uměleckého průmyslu“, umění ve službách řemesla“, jak se tyto dnes bezobsažné a – jak celý vývoj ukázal – pro skutečnou sociální službu neplodné, ba nemožné pojmy nadšeně propagovaly od dob Semproových (tj. od 80 let). Zatím sám říšskoněmecký Werbund silně se odklonil od starých směrnic, jak ukázala výstava Die form (1924) se Stuttgartu.“ Konkurenci levných německých výrobků pocítili turnovští zlatníci již kolem roku 1910. Zákazníci jim dávali přednost před domácím zbožím. Otázky, které souvisely s industriální výrobou, zaznamenáváme v dobovém tisku i za první republiky. Například tehdejší ředitel sdružení spolku Artěl Rudolf Stockar publikoval v časopise Styl roku 1919 článek, kde si kladl otázku, zda je umělecký průmysl projevem nižší umělecké úrovně.<sup>271</sup> Podle jeho názoru se rozmnožováním díla nezmenšuje jeho umělecká hodnota. Za hlavní cíl poválečného uměleckého průmyslu považuje vyrábět účelnou levnější výrobou předměty kvalitní, ale přitom dostupné všem.<sup>272</sup>

Antonín Karč v duchu těchto požadavků Artěle aby kvalitní šperk byl dostupný všem, vytvářel typizované série šperků s kameny osazenými do obruby s raženými dekorativními motivy. Tato typizovaná výroba u něj vyvrcholila spoluzaložením výrobního družstva roku 1934, v němž vytvořil několik typizovaných šperků s kozákovskými polodrahokamy. Tato jeho snaha neměla, ale u zákazníků výraznější ohlas. Především tlumená barevnost této suroviny nebyla v módě, zákazníci žádali pestřejší barvy, ve špercích převažovaly syntetické i skelné imitace drahých kamenů.

V dobovém tisku se v souvislosti se školou, po roce 1935 vyskytují nejčastěji reprodukce šperků zhotovených dle návrhů Karče a Valeše, úspěchem v tomto období byla pro školu výstava dekorativních umění v Paříži v roce 1937, kde opět získala za své výrobky cenu Grand Prix.

Je zajímavé, že Karč i když vědomě nepřijal účelný funkcionalistický šperk, nakonec postupným zjednodušováním dospěl v některých špercích k účelné jednoduchosti. Protože ale nepřijal tyto zásady programově, ve špercích s kozákovskými polodrahokamy se v pozdním období vrátil až k naturalisticky pojatým formám. Hlavní zájem Antonína Karče ale ve třicátých letech obracel na vývoj forem moderního granátového šperku.

<sup>270</sup> Alena Adlerová, Soudobá kultura v Brně, *Design trend I*, 1992, č. 1, s. 32.

<sup>271</sup> Rudolf Stockar (pozn. 26), s. 94-96.

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 95.

## Granátový šperk v Karčově tvorbě

Aby mohla ve šperku vyniknout krása českého granátu i přes jeho drobnou velikost, vyvinuly se speciální techniky osazení, které určovaly výtvarnou formu granátových šperků. Popisu těchto technik jsem se věnovala v kapitole Turnovsko a odborná škola v Turnově.

Antonín Karč se vývojem granátového šperku průběžně zabýval během celého svého působení na turnovské škole. Granátový šperk navržený Karčem má několik vývojových etap. Zpracování granátové suroviny a výroba šperků s tímto drahokamem je pro turnovskou školu příznačná. Antonín Karč tak po příchodu do Turnova v roce 1908 mohl navázat na vynikající granátové šperky ze zlatnické dílny Alfreda Bergmana, pro které bylo typické motivy z táhlých přehýbajících se rozvilin, vysazených drobnými granátky. Potvrzení znovuoživení oblíbenosti granátového šperku na počátku 20. století přišlo po roce 1906 na výstavě v Londýně které se účastnila i turnovská škola. O pár let později, jak píše Karč, je secesní granátový šperk s hadovitě se přehýbajícími rozvilinami již nahrazen novým pojetím.<sup>273</sup> Škola se cíleně snažila inovovat starší formy granátového šperku a v roce 1910 představila moderní granátové výbrusy na výstavě v Buenos Aires.

Antonín Karč v roce 1911 vytvořil řadu návrhů granátových šperků, které byly zařazeny do předloh ve školní knihovně. Bohužel ve škole se tyto návrhy nezachovaly, představu si můžeme ale vytvořit díky návrhům datovaných do let 1912 – 1915, které se zachovaly v Karčově pozůstalosti. Ve většině návrhů sice ještě převládá inspirace motivy přírodními, ale oproti naturalistickým florálním liniím francouzské secese Karč postupně rostlinné motivy více stylizoval a zjednodušoval. Listoví a poupata jsou převedeny do pravidelných tvarů. Tento odklon od naturalismu u něho platí nejen pro šperk granátový, ale i pro ostatní návrhy z těchto let. Kromě toho se objevuje i geometrická linie a to nejvýrazněji právě u šperku granátového. Nejprve Karč navrhuje šperky s geometrickou drátovou konstrukcí. Často v těchto návrzích využívá tradičně oblíbenou kombinaci granátků a perliček. Například dle Karčova návrhu vznikla brož s evidenčním číslem 233, v obrazové příloze pod číslem 15. Její drátěná konstrukce osazená granátky tvořená čtvercem, do něhož je vložen kosočtverec. Zpevňujícími články v rozích a uprostřed jsou zatočené drátky. Charakteristické je, že centrum šperku ve středu je akcentováno větším granátem.

V letech 1915-1920 se v jeho návrzích objevují ve šperku granátovém ostře zalamované hrany, snad pod vlivem kubistických forem. K méně zdařilým návrhům, jenž byly realizovány patří brože s perletí, v nichž hranaté tvary zjemňoval vkládáním rostlinných motivů.

Rozvoj granátového šperku na škole pokračoval i po vzniku Československa, kdy Karč již jako ředitel po roce 1920 pokračoval v podpoře vývoje moderních granátových šperků s novými výbrusy. Sám se intenzivně věnoval navrhování granátových šperků, které byly zhotovovány žáky ve zlatnické dílně.

Již ve stylu art deco po roce 1924 se věnoval inovaci tradičního granátového šperku, který je charakteristický skupinovým sesazením českých granátů. Zasazení granátů tak, aby tvořily jednodílnou plochu, známe už z 19. století. Karčovi se granátový šperk jak ho známe právě z 19. století, u něhož není vidět konstrukce a hlavní účín má plocha hořící jednodílnou červení drobných granátků, jevil příliš těžký. Snažil se proto o moderní variantu.<sup>274</sup> Tradiční je u něho využití účinnu sesazených granátů, aby tvořily souvislou plochu. Nové jsou ale v jeho pojetí tvary těchto šperků, které tvoří geometrická konstrukce. Je pro ně typické že jejich konstrukce je tvořena pásky osazenými českými granáty. Konstrukce je nečastější tvořena kombinací vzájemně se protínajících horizontál a vertikál. A právě takováto konstrukce z různě od sebe vzdálených pásek, i když byly bohatě osazené českým granátem, znamenala

<sup>273</sup> U secesních šperků byl granát broušen nejčastěji do tvaru routy.

<sup>274</sup> Antonín Karč (pozn. 61), s.1.

odlehčení. Zdobné motivy jsou jednoduché, nejčastěji lineární, přímočaré nebo zatočeny do mírných obloučků. Několik variant známe z Karčova návrhového skicáře. Podle něho můžeme v historické sbírce školy identifikovat brož s evidenčním číslem 71, která vznikla podle jeho návrhů pravděpodobně po roce 1924.<sup>275</sup> Tato brož je tvořena prostupující se konstrukcí obdélníků tvořených pásky, vyplněnými českým granátem. Střed šperku je zdůrazněn vsazením čtyř větších granátů.<sup>276</sup>

Již v roce 1925 v Paříži získala škola za granátový šperk cenu Grand prix. Stejnou cenu získala také v roce 1937. To se již objevil nový typ granátového šperku. Asi v letech 1930 -1937 vidíme v návrzích u Antonína Karče granátový šperk, v němž se výrazně uplatňovala zlatá montáž. Vedle Karče se na rozvoji tohoto typu šperku ve stylu art deco podílel významně také profesor František Valeš, který se stal vedoucím zlatnické dílny v Turnově v roce 1924.

Karč v popisu zlatnických technik tento nový typ granátového šperku přiřadil pod kategorii šperku konstruktivního, jehož tvary „*libují si v širokých plochách kovových, připomínajících řešení architektonická.*“ O výzdobě takto konstruovaného šperku s českým granátem Karč píše, že jeho výzdobné lineární nebo páskové motivy jsou velmi jednoduché. Techniku osazení popisuje Karč následovně „*vedoucí pásky prostého ornamentu orámovány jsou nízkou naletovanou konturou /carglí, do níž jsou řaděny drobné české granátky o čtvercových nebo obdélníkových výbrusech s vršky mírně oblými /jakýsi tvar buchtíček/. ...“Zdobný ornament tvoří zde tedy červené a jiskřivé pásky v matovém zlatém okolí.“<sup>277</sup> Novinkou oproti starší řádkové technice je, že nejsou vidět jednotlivé úchyty. Jednotlivá plocha takto zasazeného granátu tvoří kontrast k plným zlatým plochám. K zdařilým Karčovým návrhům, který se dochoval v historické sbírce školy a byl realizován ve zlatnické dílně Františka Valeše po roce 1934, patří oválná zlatá brož se vsazenou rytinou v růženínu od Karla Tučka (ve sbírce školy má evidenční číslo 93), která byla v roce 1937 vystavena v Paříži spolu s náramkem, jehož jednotlivé zlaté plošné články jsou zdobené oválným granátem, zasazeným diagonálně.<sup>278</sup> Spolupráce odchovance turnovské školy Karla Tučka, který se tam vrátil jako pedagog, když v lednu 1918 nastoupil jako vedoucí do oddělení rytí drahokamů, se zlatnickou dílnou, byla častá.<sup>279</sup> Rytecké oddělení kromě volných rytin dodávalo rytiny, které byly využívány jako hlavní náplň šperků. Také v případě Karčovy brože je intaglio s klečící ženskou postavou rytou v růženínu ústředním motivem. Rytina je zasazená do zlatého oválu lemovaného řádky s českými granáty. Kombinace granátu s křišťálem nebo růženínem se stala oblíbenou po roce 1935. Byla to jedna z cest jak oživit granátový šperk. Karč využil této kombinace granátu a rytiny vícekrát, bohužel v historické sbírce školy se nedochovala brož s rytinou, kterou známe jenom z reprodukce. Byla obdélního tvaru, provedená v křišťálu s rostlinným motivem, po obou stranách lemovaná zlatou plochou, s pásky osazenými českými granáty. Pro tyto nové moderní granátové šperky bylo typické, že využívaly kontrastu zlaté plochy s pronikavou červení českých granátů.<sup>280</sup> Valeš se snažil oživit šperk granátový také novými technikami osazení, které umožňovaly zasazovat granáty tak těsně vedle sebe že mezi nimi nebyl vidět kov, jako tomu je*

<sup>275</sup> Viz. obrazová příloha, obrázky č. 17.

<sup>276</sup> Karč měl kombinaci větších a menších granátů v oblíbenosti. V popisu granátového šperku se zmiňuje, že velmi dobře „*působí vsazení několika větších granátků mugliček na vhodná místa, kompozičně důležitá.*“ Antonín Karč (pozn. 61), s.1.

<sup>277</sup> Tamtéž, s. 5, 6.

<sup>278</sup> Viz. obrazová příloha, obrázek č. 18.

<sup>279</sup> Karel Tuček studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u dalšího významného absolventa turnovské školy Josefa Drahoňovského, který byl oceňován jako sochař a glyptik.

<sup>280</sup> Použila jsem zde slovo moderní abych zdůraznila, že škola v čele s Karčem, Valešem a Tučkem snažila se vědomě vymanit český granát ze vzorů 19. století a vytvořit šperk s tímto drahokamem, který by reflektoval soudobou kulturu.

u většiny jiných technik. O to více mohl vynikl pak kontrast jednolitě červené granátové plochy ve srovnání s plochou zlatého podkladu.

Přestože škola získala za granátový šperk několik ocenění, tyto moderní vzory z třicátých let 20. století nedoznaly tak široké platnosti a zůstaly typické pouze pro vymezený časový úsek. Zatímco formy granátového šperku z 19. století s hustě posázenými českými granáty přežívají dodnes. Jedno z největších výrobních družstev Granát v Turnově, zpracovávající český granát, vyrábí jak granátové šperky soudobé, tak pro část své produkce využívá i vzory z 19. století a počátku 20. století.

## Šperky s kozákovskými polodrahokamy

Vedle šperku s českým granátem se Karč věnoval také intenzivně vývoji nového šperku z kozákovského polodrahokamu. Kromě toho, že tyto šperky navrhoval, se zabýval i jejich výrobou. Ze školní kroniky je zřejmé, že žáci školy podnikali pod vedením pedagogů výpravy za účelem sběru drahých kamenů a polodrahokamů po okolí Turnova. Antonín Karč je zmiňován několikrát. Víme, že dobře znal naleziště Kozákov u Turnova, kde se nachází acháty. Dobře byl obeznámen i se specifickými vlastnostmi těchto polodrahokamů, o čemž svědčí jeho článek publikovaný v klenotnických listech asi v roce 1941, v němž shrnul své poznatky. V článku popisuje naleziště i vlastnosti českých polodrahokamů.<sup>281</sup> Antonín Karč pro své šperky nejčastěji používal acháty a jaspisy.<sup>282</sup>

Na Turnovsku nebylo zpracování achátů jak domácího, tak zahraničního původu neznámé, ale převládlo použití této suroviny pro rytecký obor. Vedle portrétních kamejí se v onyxech ryly například monogramy a figurální motivy. K nejznámějším nalezištěm zahraničním, kde se zpracovával achát se řadí Porýní – Idar-Oberstein, který byl pro českou surovinu konkurencí. „*Podkrkonošský průmysl zpracování těchto kamenů byl světoznámý do doby, kdy se v porýnském Idar-Oberteinu začaly zpracovávat brazilské a uruguayské chalcedony a acháty, které velikostí a množstvím vytlačily české výrobky z evropského trhu.*“<sup>283</sup> V turnovské škole působil například výborný rytec Karel Tuček, který mimo jiné z kozákovských polodrahokamů zhotovil celou řadu kamejí.<sup>284</sup> Specifické vlastnosti kozákovských achátů popsal Antonín Karč. Hlavním rozdílem mezi domácími a zahraničními acháty je jejich malá pórovitost a velká tvrdost, která znemožňuje jejich barvení, proto mají české acháty vždy přírodní barevnost.

U turnovských zlatníků se sice objevovaly šperky s kozákovskými polodrahokamy, které však nebyly příliš zajímavých výbrusů. Acháty ve šperku se omezovaly na formy motýlích křídel, květů nebo listů a tyto naturalistické formy se nijak razantně neměnily ani s novým slohem art deco. Antonín Karč se stal průkopníkem šperků s kozákovskými polodrahokamy, jak sám ve zmiňovaném článku pojednávající o této surovině píše „*Broušení našich kozákovských polodrahokamů neprůhledných pro účely šperkové je hodně mladého původu.*“<sup>285</sup>

Karč se intenzivněji začal zajímat o využití kozákovských polodrahokamů pro šperk po roce 1916. K zájmu o tuto surovinu ho pravděpodobně přivedl nedostatek jiných drahých materiálů během válečných i poválečných let. Do počátečního období z Karčovy sbírky s acháty a jaspisy se řadí několik typů šperků, které můžeme datovat asi rokem 1916. Ústředním motivem u těchto šperků je centrální polodrahokam vybroušený do mugle nejčastěji tvaru oválného, kapkovitého, elipsovitého tvaru nebo čtvercového. Kameny jsou vsazovány do pevné obruby (cargle). Do stran se od centrálního kamenu rozvíjí se dekorativní motiv. Nejčastěji je to stylizované listoví (lipové lístečky), někdy je motiv prolamovaný. Byl použit tombak a někdy i drahé kovy.

Přestože Karč postupně došel k názoru, že menší výbrusy nejsou pro tento typ polodrahokamů vhodné, vytvořil celou sérii jehel, v nichž se uplatnil drobný kámen

<sup>281</sup> Antonín Karč, *České polodrahokamy a šperk*, otištěno z odborné příručky pro zlatníky, stříbrníky a klenotníky. Praha 1951.

<sup>282</sup> Jaspis je celistvá odrůda křemene. Dalším typem jsou „*beztvárné křemeny*“ = chalcedon, který se podle barvy dělí na jednobarevné a vícebarevné tzv. acháty. Karel Täubl, *Zlatnictví*, Praha 1975, s. 136.

<sup>283</sup> Jiří Kouřimský, *Drahý kámen a šperk: Z pokladů Národního muzea*, Národní muzeum Praha 1988.

<sup>284</sup> Václav Žatečka uvádí, že Karel Tuček pro portrétní kameje volil především kozákovské jaspisy a karneoly. Václav Žatečka, *Šperk, kámen, kov* (kat. výst.), Obecní dům v Praze 2002, s. 83.

<sup>285</sup> Antonín Karč (pozn. 281), s. 8.

ve spojení s cizelovanou hlavičkou jehly. Mistrně zde pracoval s drobnými asymetrickými tvary kamenů, kterým podřídil cizelovaný rostlinný dekor. Cit pro jemně vypracovaný tepaný dekor odkazuje na secesi.<sup>286</sup>

Charakteristická barevnost a krása žilkovaných kozákovských achátů mu učarovala natolik že se dalších 20 let zabýval vývojem šperků s kozákovským polodrahokamem. Přes zmínku učitele na turnovské škole Josefa Varcla že již kolem roku 1919 se začaly ve škole používat především v tepaném šperku stále častěji kozákovské jaspisy a chalcedony se v historické sbírce turnovské školy příliš do dnešních dnů šperků s acháty nedochovalo. Mnohem častěji než ve šperku, se využívala domácí surovina pro rytecký obor. Skutečnost, že Karč se nepokoušel prosadit intenzivněji ve škole šperky s těmito polodrahokamy, vychází ze skutečnosti, že art deco si libovalo v jasnější a výstřednější barevnosti. Oblíbené byly kontrastní kombinace černého onyxu a červeného korálu nebo průhledných kamenů. Ve srovnání s těmito kameny mají acháty příliš tlumenou barevnost, čehož si byl Karč dobře vědom. Ve škole se zaměřil na vývoj moderního granátového šperku.

Přesto věřil, že může u zákazníků prosadit oblibu šperků s kozákovskými polodrahokamy, pokud najde pro tento šperk zajímavé formy, které podpoří specifickou krásu kozákovských achátů. Pokusil se o to mimo školu. V roce 1934 proto spoluzaložil výrobní družstvo, které mělo vyrábět a prodávat šperky mimo jiné s českými polodrahokamy. Můžeme předpokládat, že se jednalo o podobné typy šperků, jaké se nachází v dochované Karčově sbírce, i když jsou staršího původu.<sup>287</sup> Karč pro tuto výrobu družstva vytvořil typizované formy, které pak byly použity vícekrát. Využívaly se předpřipravené ražené cagle, do nichž se pouze zabrušovaly různě barevné polodrahokamy. Částečná mechanizace výroby byla vhodná pro masovější produkci. Sledoval tak trend který se objevil naplno v meziválečném období, kdy proti sobě stála tradiční nákladná řemeslná výroba a naproti tomu účelná a levnější industriální výroba německá. Podle Rudolfa Stockara a dalších rozmnožováním umělecké dílo neztrácí nic ze své kvality. „*Není oprávněno žádati, aby umělcův návrh pro uměleckoprůmyslový předmět byl použit jen jedenkrát v originále, a rovněž jest nesprávně tvrditi, že častějším použitím téhož návrhu hodnota předmětu se stlačuje.*“<sup>288</sup> U šperků určených asi pro výrobní družstvo, převládá výbrus do oválného tvaru. Kovové orámování opisuje základní tvar kamene, výzdobným motivem jsou lipové lístečky, rostlinný prolamovaný ornament byl pravděpodobně lisovaný nebo ražený. Tento prolamovaný ornament se objevuje v několika variantách a šperky jsou drobnějších rozměrů.<sup>289</sup>

K zajímavějším variantám, které vznikly mezi lety 1916 – 1920, patří šperky, kde rostlinný dekor nabyl robustnějších tvarů a nevyplňoval pouze rámování, ale spoluvytvářel okolní formu polodrahokamu.<sup>290</sup>

Do druhé skupiny můžeme zařadit ty šperky, které nejsou typizovány, ale tvoří solitéry. Jsou to šperky, u nichž Karč použil tepanou techniku, kterou si osvojil na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v ateliéru pro umělecké zpracování kovů. K některým z těchto šperků se dochovaly i návrhové kresby. Technika tepání se dočkala největšího využití na počátku 20. století, pak byla spíše opomíjena. V popisu zlatnických technik Karč poukazyval na to že tepání je neprávem opomíjená technika.<sup>291</sup> Z použitých drahých kovů

<sup>286</sup> Viz. obrazová příloha, obrázky č. 19, 20, 21.

<sup>287</sup> Josef Varcl uvádí že pro výrobní družstvo založené roku 1934. Karč vytvořil šperky s kozákovskými drahokamy komponované tak, aby se u družstva daly rozmnožovati. Josef Varcl (pozn. 98), s. 46

<sup>288</sup> Miroslav Ambrož (pozn. 21), s.21.

<sup>289</sup> Viz. obrazová příloha, obrázek č. 22.

<sup>290</sup> Viz. obrazová příloha, obrázky č. 23 a 24.

<sup>291</sup> Karč rozlišoval v terminologii technik pojem tepání a cizelování. Zatímco tepáním se podle něho rozumí „*vymodelování předmětu (šperku) z plechu pomocí malých ocelových tyčinek (čakanů).*...“, tak pod pojmem

převažuje stříbro, osazení kozákovských polodrahokamů ve zlatě je vzácné. Podle Karče „všechny neprůhledné kameny, tedy kameny méně cenné, zasazují se do stříbra. Jest to výhodné proto, že tyto zpravidla větší výbrusy vyžadují hmotnější návrh a silnější či pevnější držení montážní, což by ve zlatě bylo příliš drahé.“<sup>292</sup> Vzhledem k použitému materiálu opět převládají i zde výbrusy čočkovce a mugle, které Karč považuje za nevhodnější. Z tvarů je typická kapka nebo ovál, čtverec nebo obdélník jsou spíše výjimkou. Až na několik kusů, kdy šperk zjednodušil až do geometrických tvarů, využíval k dekoraci silně stylizované rostlinné motivy. Za nejméně zdařilé v této skupině šperků považuji ty u nichž použil příliš popisných přírodních tvarů, šperk jako takový trpí přílišnou těžkopádností.

Kolem roku 1925 uplatňoval stylizované plně plastické tvary listoví, jednoduchost linií a plnost těchto tvarů je snad inspirována lidovým ornamentem. K těmto šperkům se dochovala i návrhová dokumentace - v obrazové příloze č. 29, 30 a 36.

Postupně se ústředním motivem šperku stává samotný kámen. Zatímco v předešlých návrzích především pro bižuterní družstvo ve šperku převládal kov, postupně se kovová konstrukce stala pouze doplňkem. Karč došel k přesvědčení že u šperků menších rozměrů nevynikne dostatečně kresba a krása kozákovských polodrahokamů. Začal zasazovat větší kusy plochých kamenů a montáž šperku se stávala mohutnější. Geometrické tvary jsou v těchto špercích spíše ojedinělé, i když se dochovaly některé návrhové kresby i několik šperků.<sup>293</sup> Nadále u něho přetrvává v tomto šperku inspirace florálními a zoomorfními motivy. V letech 1925 - 1930 se k nejzdařilejším šperkům řadí, podle mého názoru, ty v nichž zjednodušený rostlinný dekor opisoval tvar polodrahokamu. Výzdobný dekorativní motiv z kovu přizpůsobený tvaru zasazeného polodrahokamu, tvořil s kamenem kompaktní harmonický celek.<sup>294</sup> Někdy nedokázal uplatnit čistý geometrický a tvar doplňoval ho drobným plastickým dekorem.<sup>295</sup> Množství studijních návrhů k těmto šperkům dokládá, že Antonín Karč hledal ideální formu, která by nechala vyniknout charakteru kozákovských polodrahokamů.

Ve sbírce se nachází rovněž šperky s naturalistickými motivy. Přestože jsou po řemeslné stránce na vysoké úrovni, nepřinášejí nic nového.<sup>296</sup>

Za přínosné v oblasti šperků s kozákovskými polodrahokamy považuji ty šperky které vznikly v letech 1925 -1930 ve stylu art deco. Rovněž šperky, kde Karč rostlinný motiv zjednodušil a podřídil kovový dekor polodrahokamu, který se stal hlavním ústředním motivem tepaného šperku. Již jsem zmiňovala, že i další umělci používaly acháty, nebo opály k výrobě šperků. Karčem navržené a realizované šperky s kozákovskými polodrahokamy jsou však svým rozsahem ojedinělé, celá sbírka dnes uložená v Muzeu Českého ráje v Turnově čítá na 83 kusů těchto šperků. Naposledy část této kolekce vystavoval na výstavě v New Yorku roku 1939.

---

cizelování rozumí „*opracování kovového odlitku podle modelu buď ve hlině nebo plastelině...*“ opracovává se tedy originál nebo odlitek určený k rozmnožování. Antonín Karč (pozn. 61), s. 14-15.

<sup>292</sup> Antonín Karč (pozn. 281), s. 10.

<sup>293</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázky č. 31 a 37.

<sup>294</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázek č. 38.

<sup>295</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázek č. 39.

<sup>296</sup> Viz. obrazovou přílohu, obrázky č. 40 a 41.

## Závěr

Antonín Karč byl vynikajícím řemeslníkem a jeho návrhy jsou „*po uměleckořemeslné stránce dokonalé*.“<sup>297</sup> Můžeme říci, že díky průzkumu archivních materiálů lze Antonína Karče zařadit mezi výrazné šperkaře první poloviny 20. století. Dosavadní hodnocení Karčovy návrhářské činnosti, které se omezilo na epochu do dvacátých let, můžeme rozšířit o další zmapovanou vývojovou etapu. Teprve nyní na základě podrobného studia Karčových návrhů z jeho pozůstalosti bylo možné v historické sbírce turnovské odborné školy identifikovat šperky, které vznikly podle jeho návrhů, a na základě toho rekonstruovat jeho ucelený umělecký vývoj. Je zřejmé, že po roce 1924 definitivně opustil vídeňské pozdní dekorativní motivy, aby se v meziválečném období přiklonil k dekorativnímu stylu art deco, jehož vrchol se obecně spojuje s výstavou dekorativních umění v Paříži roku 1925.

Ačkoli jeho tvorba nebyla netečná k dalším soudobým směrům jako byl funkcionalismus nebo konstruktivismus, nikdy se nestal radikálním přívržencem nějakého programu, ač mu byly zásady některých uměleckých spolků blízké. Jak sám napsal moderní hlasy volající po zavedení jednoduchosti není na místě odsuzovati. Požadoval ale, aby takové šperky prováděl vyškolený pracovník.

Máme doloženo archivními materiály, že Antonín Karč hledal ve šperku intenzivně nové typy a formy především pro šperk s kozákovskými polodrahokamy a českými granáty a přesto, že ne vždy tyto pokusy považujeme za životaschopné, můžeme slovy K. B. Mádl říci, že i když leckterý umělec při hledání a vytváření nového slohu zbloudí, je potřebnější se pokusit hledat nové, než staré pohodlně opakovat.<sup>298</sup>

Jeho hlavní význam spatřuji především v tom, že na turnovské škole podporoval progresivní vývojové proudy a sám se aktivně podílel na návrhářské činnosti, která směřovala uměleckou tvorbu školy. Díky dochované sbírce šperků s kozákovskými polodrahokamy je zřejmé, že se řadí k propagátorům šperků s touto surovinou. K nejzdařilejším šperkům z dochované kolekce se řadí ty, v nichž opustil naturalistickou formu a tvar šperku převedl do geometrických forem nebo ty šperky, u nichž využil maximálně stylizované rostlinné motivy.

Jeho činnost na škole se neomezovala do roku 1920 na učení, ale byl aktivní především v návrhářské oblasti. Připomeňme například návrhy na šperky granátové a další zařazené do předložkové knihovny školy již roku 1911.

Škola pod jeho vedením (definitivním ředitelem stal se roku 1922) získala řadu mezinárodních ocenění. Již roku 1923 diplom v Monze, dále připomeňme Grand prix na výstavě dekorativních umění v Paříži roku 1925, bez ocenění nezůstala ani účast školy na výstavě Soudobé kultury v Brně roku 1928. Další Grand prix si škola odnesla z výstavy v Paříži roku 1937. Je zřejmé že dosud byl jeho vliv na výtvarné směřování školy v meziválečném období neprávem opomíjen. Dělo se tak pravděpodobně díky nedostatku archivních materiálů, které jsou k dispozici až dnes a které přinesly nové podstatné zdroje poznání pro hodnocení Antonína Karče. Na základě těchto archivních materiálů, především konvolutu návrhů, můžeme Karčovi připsat aktivní podíl na výtvarném směřování školy až do roku 1938.

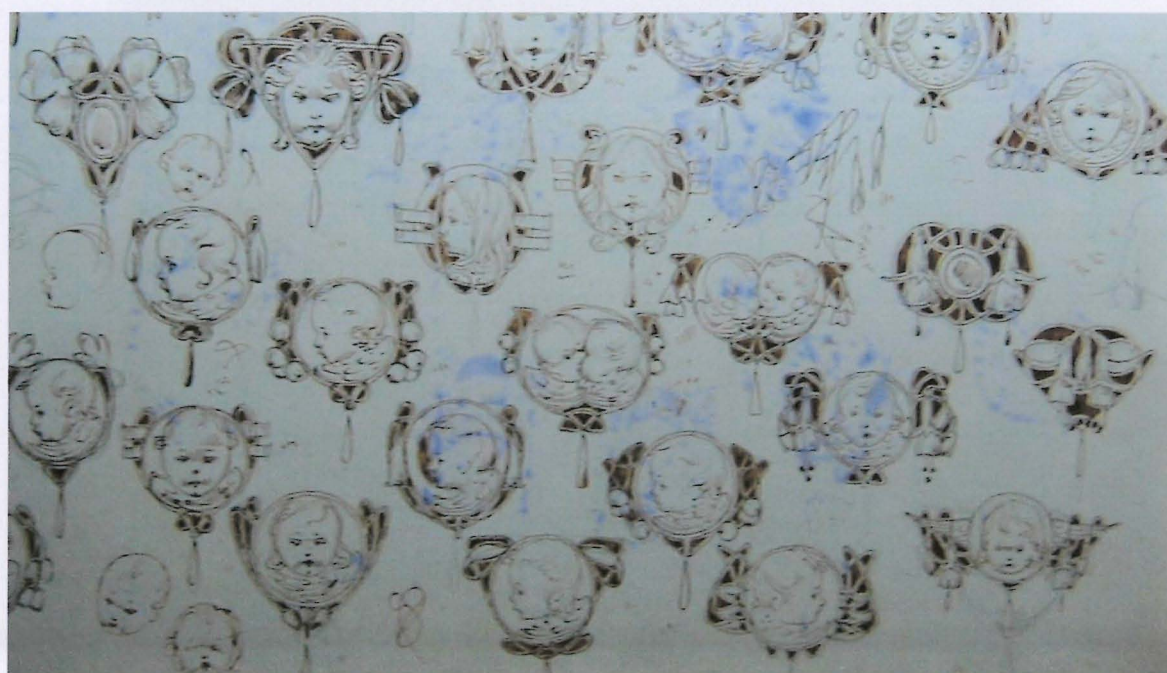
Antonína Karče můžeme zařadit k výrazným výtvarníkům turnovské školy a to i v meziválečném období, kdy měl značný vliv na produkci školy a navrhnul řadu kvalitních šperků ve stylu art deco. Řadí se svojí tvorbou vedle zlatníka Františka Valeše, kterému především byl dosud připisován hlavní podíl na kvalitní meziválečné produkci turnovské školy.

<sup>297</sup> Jana Horneková (pozn. 3), s. 18.

<sup>298</sup> K.B. Mádl (pozn. 13), s. 159.



## **Obrazová příloha**

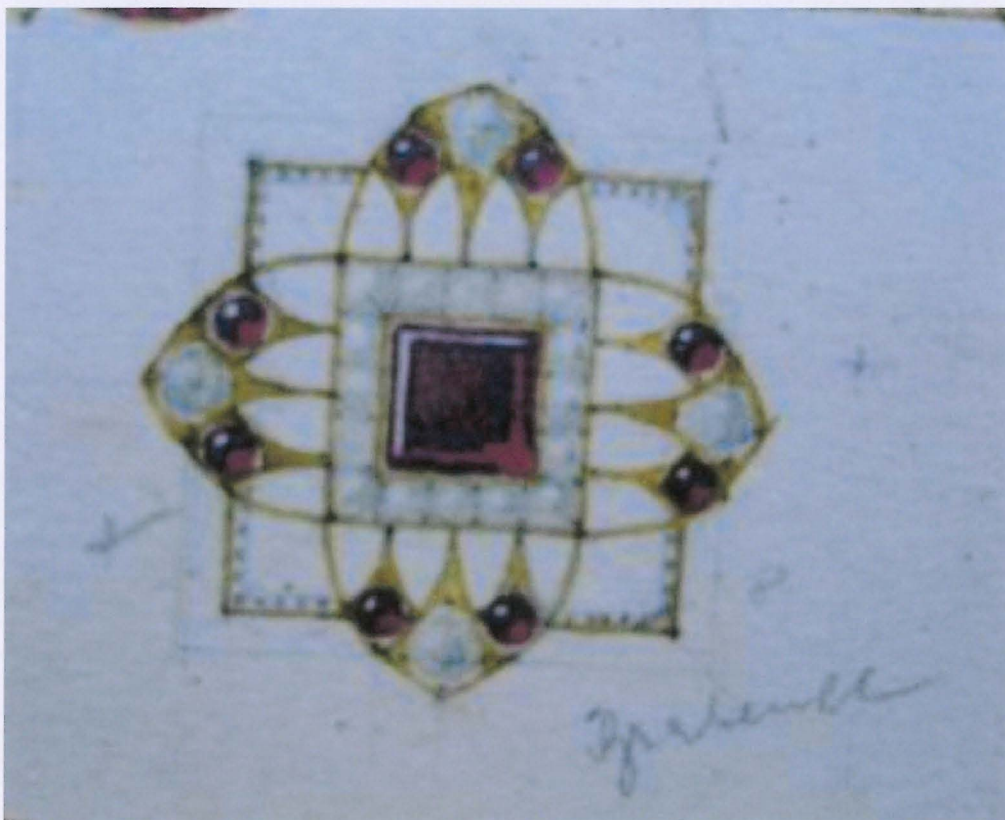


1 Studijní návrhy šperků, skicář 1902-1907, Muzeum Českého ráje Turnov



2

Návrh brož, list číslo 13 z roku 1912-1913, Muzeum Českého ráje Turnov



3

Návrh brož, list číslo 7 z roku 1912, Muzeum Českého ráje Turnov



4

Návrhy granátových šperků, kolem 1915, Muzeum Českého ráje Turnov



5

Brož, 1915-1920, tombak, jaspis, č.inv.: T 1855, Muzeum Českého ráje Turnov



6

Brož, 1915-1920, zlato, perleť, český granát, č. inv. : 212, SUPŠ Turnov



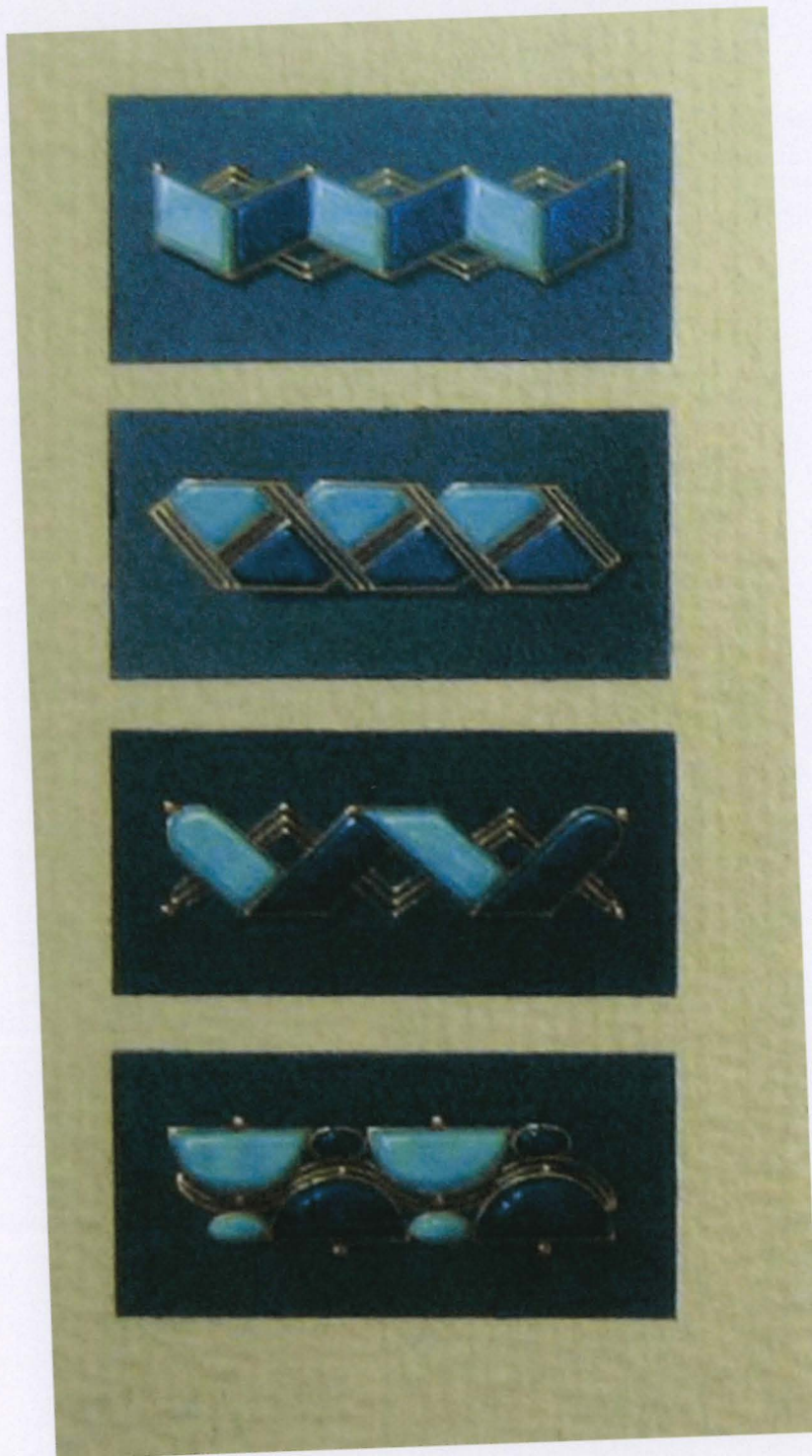
7

Návrh brož, před 1925, Muzeum Českého ráje Turnov



8

Brož, před 1925, zlato, lapis lazuli, tyrkys, č.inv.: 88, SUPŠ Turnov



9

Návrhy brože, před 1925, Muzeum Českého ráje Turnov



**10**

Brož, před 1925, zlato lapis lazuli, tyrkys, č.inv.: 164, SUPŠ Turnov



**11**

Brož, před 1925, zlato, lapis lazuli, tyrkys, č. inv.: 167, SUPŠ Turnov





12

Návrhy – náramky, 1918-1924., Muzeum Českého ráje Turnov



13

Návrh – náramek, 1918-1924, Muzeum Českého ráje Turnov



14

Náramek, 1918 -1924, zlato, tyrkys, č. inv.: 166, SUPŠ Turnov



15

Brož, 1915 – 1918, zlato, český granát, č. inv.: 233, SUPŠ Turnov

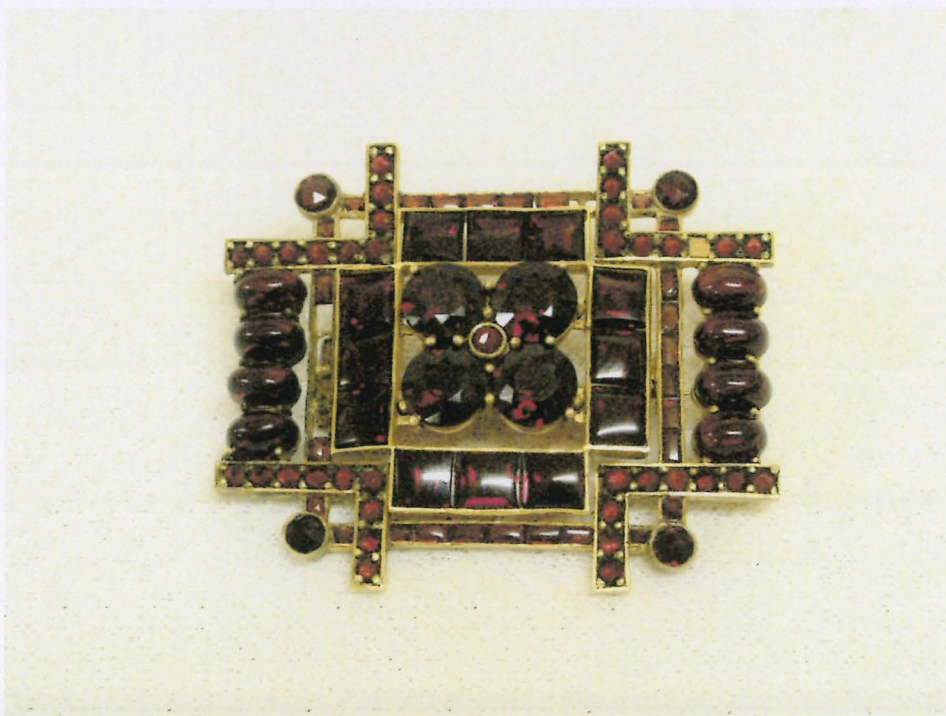


16

Brož, 1912-1915, stříbro, zlato, růženíny, perly, č. inv.: 182, SUPŠ Turnov



Návrh - brož, před 1925, Muzeum Českého ráje Turnov



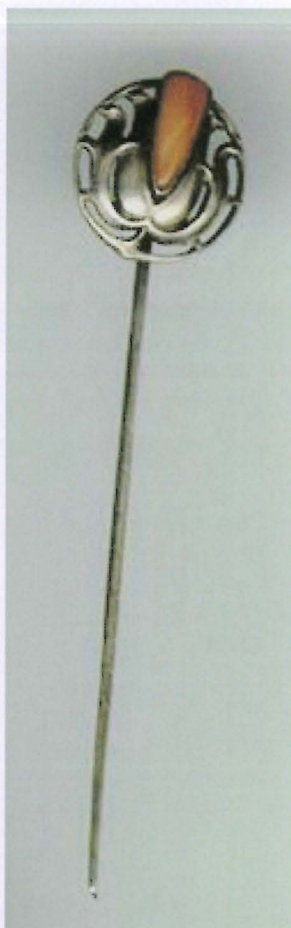
17

Brož, před 1925, zlato, český granát, č. inv.: 71, SUPŠ Turnov

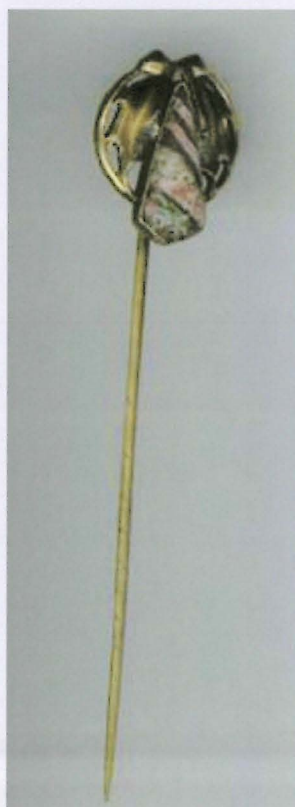


18

Brož, 1930-1936, zlato, český granát, růženín, č. inv.: 93, SUPŠ Turnov



**19** Jehla, 1915-1918, stříbro, karneol, č. inv.: T1843, Muzeum Českého ráje Turnov



**20** Jehla, 1915-1918, tombak, jaspis, č. inv.: T1844, Muzeum Českého ráje Turnov



21 Jehla, 1915-1918, stříbro, heliotrop, č. inv.: T1837, Muzeum Českého ráje Turnov



22

Brož, kolem 1915, tombak, achát, č. inv.: T1815, Muzeum Českého ráje Turnov



23

Brož, 1920-1925, stříbro, achát, č. inv.: T1825, Muzeum Českého ráje Turnov



24

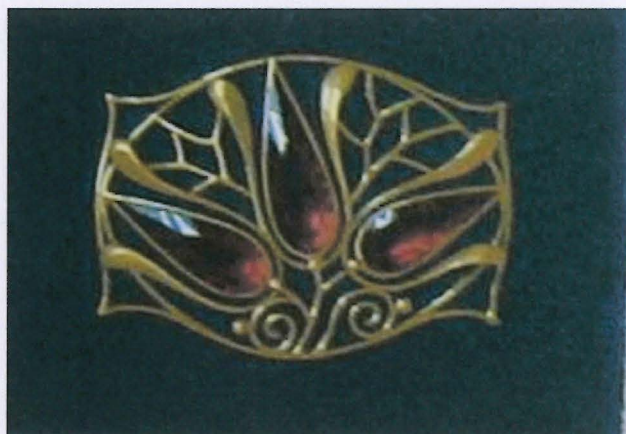
Přívěsek, 1915-1920, stříbro, achát, č. inv.: T1850, Muzeum Českého ráje Turnov





25

Návrh brož, 1918-1923, Muzeum Českého ráje Turnov



26

Návrh brož, 1918-1923, Muzeum Českého ráje Turnov



27

Návrhy, přívěsek, před 1925, Muzeum Českého ráje Turnov



28

Přívěsek, před 1925, zlato, ametyst, tyrkys, č. inv.: 43, SUPŠ Turnov



29

Brož, kolem 1925-1930, tombak, karneol, ametyst, jaspis, č. inv.: T1824, Muzeum Českého ráje Turnov



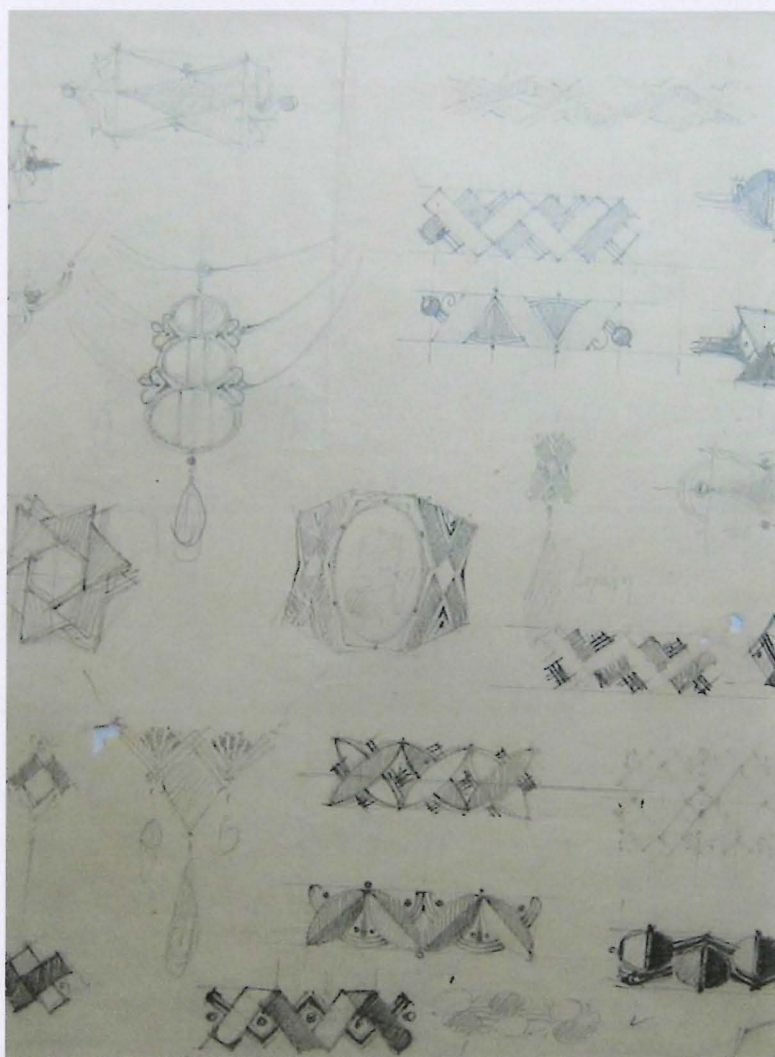
30

Brož, kolem 1925-1930, stříbro, acháty, olivíny, č. inv.: T1822, Muzeum Českého ráje Turnov



31

Brož, kolem 1930, stříbro, jaspis, č. inv.: T1794, Muzeum Českého ráje Turnov



32 Studijní návrhy šperků, 1925-1930, Muzeum Českého ráje Turnov



33 Studijní návrhy, kolem 1930, Muzeum Českého ráje Turnov



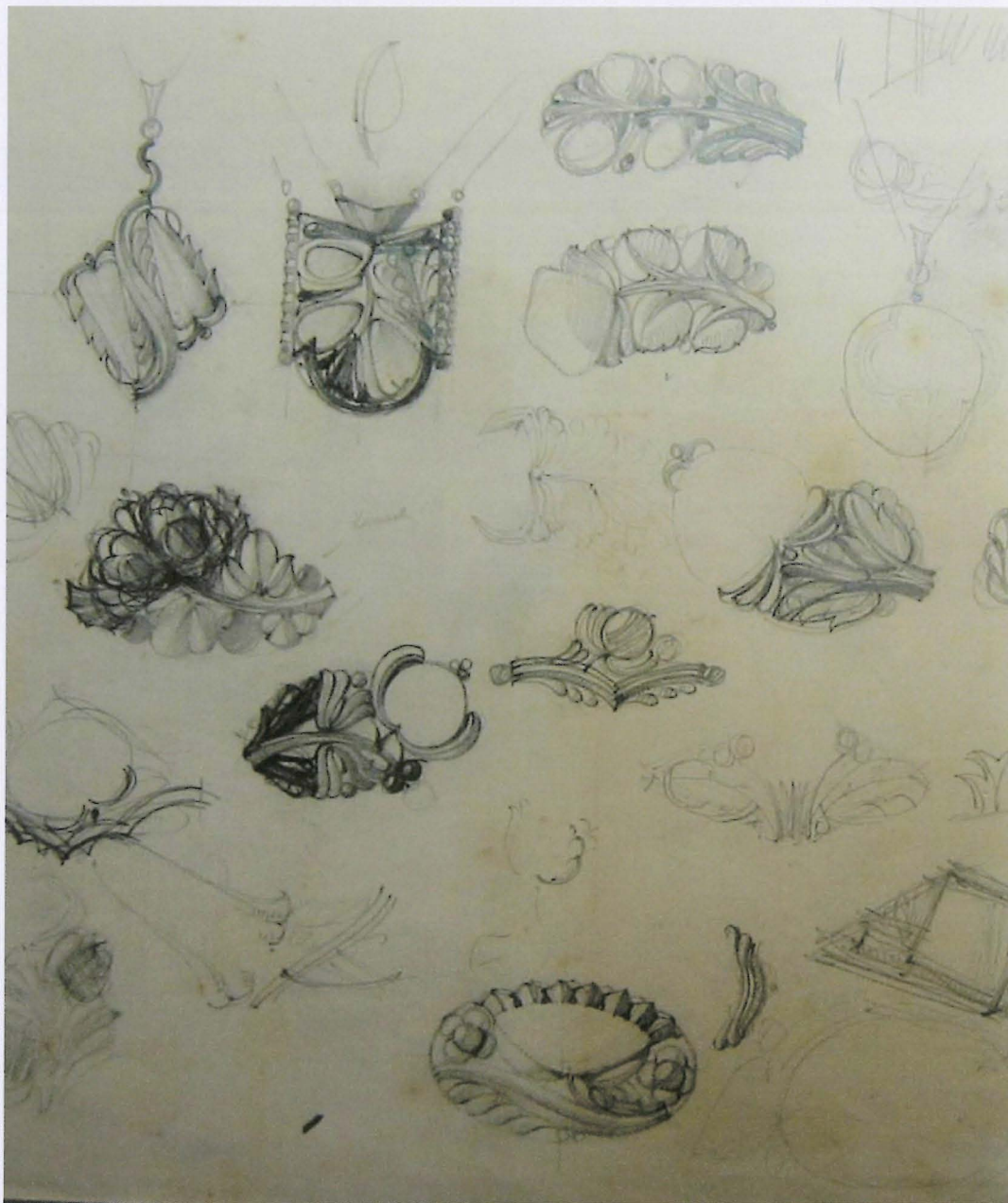
34

Návrh, brož a náušnice, kolem 1925, Muzeum Českého ráje Turnov



35

Souprava, kolem 1925, zlato, onyx, křišťály, č. inv.: 154, SUPŠ Turnov



36

Studijní návrhy, 1925-1930, Muzeum Českého ráje Turnov



37

Brož, kolem 1930, stříbro, achát, č. inv.: T1801, Muzeum Českého ráje Turnov



38

Brož, kolem 1925 -1930, stříbro, achát, karneoly, č. inv.: T1812, Muzeum Českého ráje Turnov





39

Brož, kolem 1920, tombak, jaspis, č. inv.: T1854, Muzeum Českého ráje Turnov



40

Brož, kolem 1930, stříbro, jaspis, č. inv.: T1803, Muzeum Českého ráje Turnov



41

Brož, kolem 1920, stříbro, karneoly, č. inv.: T1806, Muzeum Českého ráje Turnov



42

Náramek, 1930-1935, zlato, křišťál, č. inv.: 3, SUPŠ Turnov

## Soupis šperků Antonína Karče

Šperky připisované Antonínu Karčovi z historické sbírky Střední uměleckoprůmyslové školy v Turnově, které nejsou uvedeny v obrazové příloze. Šperky lze vyhledat ve sbírce školy dle uvedených inventárních čísel.

### 1. Závěs

Před 1925.

Zlato, lazurit, email.

SUPŠT, č. inv.: 25

### 2. Závěs

Před 1925.

Zlato, chrysopras.

SUPŠT, č. inv.: 89

### 3. Prsten

1925 -1930.

Zlato – klenotnická technika.

Onyx, leukosafíry.

SUPŠT, č. inv.: 124

### 4. Závěs

Před 1925.

Zlato, lapis lazuli, tyrksy.

SUPŠT, č. inv.: 162

### 5. Brož

Před 1925.

Zlato, lapis lazuli, tyrkys.

SUPŠT, č. inv.: 57

### 6. Jehla

1918-1920.

Zlato, ametyst ?.

SUPŠT, č. inv.: 53

### 7. Jehla

1918-1920.

Zlato, růženín ?.

SUPŠT, č. inv.: 86

Šperky z osobního fondu Antonína Karče v Muzeu Českého ráje v Turnově, které nejsou uvedeny v obrazové příloze.

Materiálové složení a určení drahých kamenů čerpáno z karty předmětu - dokumentace Muzea Českého ráje v Turnově. Zde popsané šperky lze opět ve sbírce vyhledat podle uvedených inventárních čísel.

8. Hřeben

1905-1910

Želvovina, olivíny, ametysty.

MČRT, č. inv.: T 1416/1-2

9. Hřeben

1905-1910

Želvovina, olivíny, ametysty.

MČRT, č. inv.: T 1417

10. Brož

1925-30

Stříbro, jaspis.

MČRT, č. inv.: T 1777

11. Brož

1925-30

Tombak ?, achát.

MČRT, č. inv.: T 1778

12. Brož

1925

Tombak , jaspis.

MČRT, č. inv.: T 1779

13. Brož

Před 1925

Stříbro, jaspis, karneol.

MČRT, č. inv.: T 1780

14. Brož

1920 – 1925

Stříbro, achát, karneoly.

MČRT, č. inv.: T 1781

15. Brož

1920-1925

Stříbro, acháty.

MČRT, č. inv.: T 1782

16. Brož

1920

Stříbrný tombak, achát, karneoly.

MČRT, č. inv.: T 1783

17. Brož  
Kolem 1925  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1785
18. Brož  
1925  
Stříbro, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1786.
19. Brož  
1925  
Stříbro, jaspis, olivín  
MČRT, č. inv.: T 1787.
20. Brož  
1925 - 1930  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1788.
21. Brož  
1925- 1930  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1789.
22. Brož  
1930  
Stříbro, achát, karneoly.  
MČRT, č. inv.: T 1790.
23. Brož  
1925- 1930  
Stříbro, jaspisy.  
MČRT, č. inv.: T 1791.
24. Brož  
1925- 1930  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1792.
25. Brož  
Kolem 1925  
Stříbro, jaspisy, karneoly.  
MČRT, č. inv.: T 1793.
26. Závěs  
Kolem 1925.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1847.

27. Brož  
Kolem 1918 -1920  
Stříbro, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1820
28. Brož  
Kolem 1918 -1920  
Stříbro, jaspisy, karneoly.  
MČRT, č. inv.: T 1821
29. Brož  
Kolem 1920.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1823
30. Brož  
Kolem 1925.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1797
31. Brož  
Kolem 1930.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1798
32. Brož  
1930 – 1935  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1799
33. Brož  
Kolem 1930.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1800
34. Brož  
Kolem 1925.  
Stříbro, achát, karneoly.  
MČRT, č. inv.: T 1802
35. Brož  
Kolem 1925 - 1930.  
Stříbro, karneol, ametyst, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1804
36. Brož  
Kolem 1930.  
Stříbro, karneoly.  
MČRT, č. inv.: T 1805

37. Brož  
Kolem 1925.  
Stříbro, karneoly.  
MČRT, č. inv.: T 1806

38. Brož  
Kolem 1925.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1807

39. Brož  
Kolem 1920.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv. T 1808.

55. Brož  
Kolem 1925.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1810

40. Brož  
Kolem 1925.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1810

41. Brož  
Kolem 1925 - 1930.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1813

42. Brož  
1925 - 1930.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1814

43. Brož  
1920 - 1925.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1818

44. Brož  
1915 - 1920.  
Stříbro, acháty.  
MČRT, č. inv.: T 1819

45. Brož  
1915 - 1920.  
Tombak, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1816

46. Brož  
1915 - 1920.  
Stříbro, tombak, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1817
47. Brož  
1920 - 1925.  
Stříbro, tombak, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1826
48. Brož  
Kolem 1930.  
Tombak, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1827
49. Brož  
Kolem 1920.  
Stříbro, jaspis, chalcedon.  
MČRT, č. inv.: T 1828
50. Brož  
1915 - 1920.  
Stříbro, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1829
51. Závěs  
Kolem 1925.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1830
52. Závěs  
Kolem 1925.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv. T 1831
53. Závěs  
Kolem 1925.  
Stříbro, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1832
54. Závěs  
Kolem 1920.  
Stříbro, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1833
55. Závěs  
Kolem 1920.  
Montáž ražená obruba  
Zlacené stříbro, heliotrop  
MČRT, č. inv.: T 1834



56. Závěs  
Kolem 1920.  
Montáž – ražená (lisovaná) obruba  
Stříbro, jaspis.  
MČRT, č. inv.: T 1835

57. Závěs  
Kolem 1920.  
Montáž – ražená obruba  
Zlacené stříbro, heliotrop  
MČRT, č. inv.: T 1836

58. Jehla  
1915 -1918.  
Zlato, amazonit  
MČRT, č. inv. T 1838

59. Jehla  
1915 -1918.  
Tombak, heliotrop.  
MČRT, č. inv.: T 1839

60. Jehla  
1915 -1918.  
Stříbro, achát.  
MČRT, č. inv.: T 1840

61. Jehla 1915 -1918.  
Tombak, jaspis  
MČRT, č. inv.: T 1841

62. Jehla (Špendlík)  
1915 -1918.  
Tombak, achát  
MČRT, č. inv.: T 1842

63. Jehla (Špendlík)  
Kolem 1918.  
Žluté a bílé zlato, leukosafír  
MČRT, č. inv.: T 1845

64. Jehla (Špendlík)  
Kolem 1918.  
Filigrán  
Zlato, syntetický, rubán.  
MČRT, č. inv.: T 1846

65. Závěs  
Kolem 1925.  
Tombak, jaspis  
MČRT, č. inv.: T 1848

66. Závěs  
1915-1920.  
Stříbro, jaspis  
MČRT, č. inv.: T 1849

67. Závěs  
Kolem 1920.  
Montáž – lisovaná (ražená) obruba  
Zlacené stříbro, heliotrop  
MČRT, č. inv.: T 1851

68. Brož  
1925 -1930  
Tombak, achát  
MČRT, č. inv.: T 1852

69. Brož  
1925 -1930  
Tombak, jaspis  
MČRT, č. inv.: T 1853

70. Brož  
1915-1920  
Tombak, jaspis  
MČRT, č. inv.: T 1855

71. Brož  
Kolem 1920  
Stříbro, tombak, jaspis  
MČRT, č. inv.: T 1856

72. Brož  
1915-1920  
Dekor ražený  
Stříbro, tombak, achát  
MČRT, č. inv.: T 1857

73. Závěs  
1915-1920  
Dekor ražený  
Stříbro, achát  
MČRT, č. inv.: T 1859

74. Závěs  
1915 -1920  
Tombak, achát  
MČRT, č. inv.: T 1858

## Literatura a prameny

### Použitá literatura

Tučně zobrazené číslice odkazují na vyobrazení.

- Adlerová Alena, České užité umění 1918 -1938, Praha 1983.
- Bouška Vladimír, Kouřimský Jiří, Atlas drahých kamenů, Praha 1979.
- Cogan Miroslav, Antonín Karč, cizelér a šperkař, *Antigue* XI, 2004, č.1, s. 38-40.
- Cogan Miroslav, Antonín Karč, Umělec tvaru a barvy, in: *Z Českého ráje a Podkrkonoší*, vlastivědný sborník 17, Semily 2004, s.231-238.
- České art deco 19018-1938, (kat. výst.), Milan 1993.
- České art deco 1918 – 1938, Umění a řemesla XXXIX, 1998, č.2., s. 18- 32.
- Drobné umění V, 1924, s. 27.
- Granát, pyrop, Sborník ze semináře OMČR, Turnov 1997.
- Holešovský Karel, Secese a meziválečné užité umění, Katalog stálé expozice Moravské galerie v Brně, Brno 1986.
- Horneková Jana (ed.), České Art deco 1918 – 1938, Praha 1998.
- Horová Anděla (ed.), Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995.
- Karč Antonín, Vývoj Domácího průmyslu na Turnovsku a Státní odborná škola šperkařská a Kamenářství, *Drobné umění V*, 1924, s. 25-29 a s. 30-36.
- Karel a Lea Holešovští, Franta Anýž, Umění a řemesla LI, 1976, č. 3, s. 21-26.
- Klenotnické listy I., 1907.
- Klenotnické listy II., 1908.
- Klenotnické listy III., 1909.
- Kostka Zdeněk, Historie školy, in: UMPRUM/VŠUP. Sto let práce. Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 1985.
- Kouřimský Jiří, Drahý kámen a šperk: Z pokladů Národního muzea, Národní muzeum Praha 1988.
- Křížová Alena, Český granát ve špercích ze sbírek Moravské galerie v Brně, Moravská galerie Brno 1996.
- Křížová Alena, Franta Anýž 1876-1934, (kat. výst.), Obecní dům v Praze 2005.
- Lahoda Vojtěch (ed.), Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 ( 4/1), Praha 1998.
- Lidové noviny 8. června 1937.
- Marek Jaroslav, Česká moderní kultura, Praha 1998.
- Mohr Jan, Systém uměleckoprůmyslových škol a muzeí v c.k. mocnářství. Umění řemesla XXXVI, 1994, č. 2, s. 45 -50.
- Mrazek Wilhelm, Die Wiener Werkstätte, Wien 1965.
- Schadt Hermann, Goldsmiths' art : 5000 years of jewelry and hollowware Stuttgart, 1996.
- Stehlíková Dana, Carbunkulus granatus, zrnakoč, katalog výstavy, Národní muzeum, Praha 2002.
- Stehlíková Dana, Český granát a jiné drahokamy ve světle dvou výstav, *Umění a řemesla IV*, 1999.
- Stehlíková Dana, Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví. Praha 2003.
- Steven Adams, Hnutí uměleckých řemesel, Praha 1997.
- Šperk, kámen kov, katalog Střední uměleckoprůmyslová škola v Turnově 1884 – 2002, Obecní dům v Praze 2002.
- Täubel Karel, Vývoj českého puncovníctví, Praha 1919.
- Täubel Karel, Zlatnictví, Praha 1975.
- Uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou 1880 – 2000, (kol. autorů), Střední uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou 2002.

Uměleckoprůmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory v Praze. Zpráva kuratoria za rok 1904, s. 9.

Uměleckoprůmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory v Praze. Zpráva kuratoria za rok 1906, s. 12.

Uměleckoprůmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory v Praze. Zpráva kuratoria za rok 1908, s. 10.

Uměleckoprůmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory v Praze. Zpráva kuratoria za rok 1914, s. 10.

Vídeňská secese a moderna 1900-1925, (kolektiv autorů), Moravská galerie Brno 2005.

Vitásek Jindřich Erazim, Granát turnovský, Praha 1867.

Vokáčová Věra, Antigue II, 1994, č.6, s.13.

Vokáčová Věra, Český granát ve sbírkách UPM (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1984.

Vokáčová Věra, Šperky 1780 – 1860 ze sbírek UPM, katalog UPM 1991.

Volné směry VI, 1902, s. 232, 233.

Wittlich Petr, Umění a život – Doba secese, Praha 1987.

#### **Použité prameny:**

Státní okresní archiv Semily:

Fond SUPŠ Turnov

Severočeské muzeum v Liberci:

Sbírka fotografií a dokumentace pořízené ke katalogu 100 let SUPŠ Turnov, Turnov : SUPŠ, 1984.

Muzeum Českého ráje v Turnově:

Fond Antonín Karč, č. inv. A-OF-AK (přírůstkové číslo 1287/2002).

Sbírka novin – Pojizerské listy

Střední uměleckoprůmyslová škola Turnov:

Kronika školy a školní dokumenty

Sbírky a jejich fotodokumentace:

Sbírka šperků Antonína Karče v Muzeu Českého ráje v Turnově.

Sbírka školních prací SUPŠ Turnov.

Antonín Karč – Chaser and Jeweller 1879 - 1952

Around the turn from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century, arts-and-crafts – including jewellery-making – appeared in the forefront of artists' interest. Many of them promoted a revival of arts-and-crafts that were threatened by cheap factory production. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, several artists such as Rudolf Stockar, Marie Křivánková, František Kysela and Jaroslav Horejc were engaged in the jewellery field; they only created designs of jewels that were then produced in selected workshops. And besides that jewellery-making concentrated in specialized secondary art schools that had been established throughout the whole Austro-Hungarian Monarchy since 1880's. In Bohemia, in addition to Prague, jewellery-making also developed in the towns of Jablonec nad Nisou and Turnov where their local Secondary Art School for Grinding, Precious Stones Engraving and Goldsmithry was established in 1884. The jeweller Antonín Karč (1879-1952) was one of the teachers in that school. He belonged to that artistic generation that experienced the rapid changing of various historical styles at the end of the 19<sup>th</sup> century as well as the final victory of the new Art Nouveau forms. The artistic generation Antonín Karč belonged to typically followed the Art Nouveau style at the beginning and later on – in 1920's and 1930's – switched to Art Deco.

The intention of my thesis paper was to map and evaluate the works of the chaser and jeweller Antonín Karč and – based on the data collected – to determine his impact on design and creation of jewels within the Secondary Art School in Turnov. He started teaching there in 1908, he was appointed a school principal in 1922, and he stayed with the school until 1939. Current sources only mention Karč's jewellery works in connection with jewellery development within the Secondary Art School in Turnov until the 1920's. The following two decades of his work within the scope of the Art School have not yet been explored at all. It can be stated that the works of this jeweller, who started his artistic career in Emanuel Novák's studio of the Secondary Art School in Prague, continued in Franta Anýž's Prague workshop in 1902 and finally connected his career with the Secondary Art School for Grinding, Precious Stones Engraving and Goldsmithry in Turnov, has not yet been satisfactorily studied.

Access to archive documents of the Museum of the Bohemian Paradise in Turnov represented a necessary precondition for elaborating this topic. The said museum owns a jewel collection, design drawings, and a number of documents and writings concerning Antonín Karč. In 2002 the Museum of the Bohemian Paradise in Turnov purchased his inheritance from a private owner. These documents bring new information on Karč's artistic works, and for me they represented one of the stimuli why I decided to further explore his artistic activities. Another necessary precondition for a quality outcome was the opportunity to get acquainted with the jewels belonging to the historical collection of the Secondary Art School in Turnov. Besides that I also visited the State District Archives in Semily where further archive documents related to the school are available.

### **Content of the Paper**

The introduction summarizes all existing sources dealing with Antonín Karč, and it is followed by the first chapter (Epoch and Education) explaining historical background and styles that influenced Antonín Karč's works from the period 1900-1940.

As Antonín Karč's jewellery works from the period after 1908 are closely connected with the Secondary Art School in Turnov, the second chapter (Turnov and the Secondary Art School for Grinding, Precious Stones Engraving and Goldsmithry) describes the establishing of the school and its history until 1940. The school was established in order to support the grinding industry in Turnov. Soon after, goldsmithry was added to processing and engraving of gems. Bohemian garnet belonged to traditional raw materials of the region around Turnov, and development of Bohemian garnet jewellery is closely related to the Art School in Turnov; Antonín Karč also designed jewels with Bohemian garnets. In 1911 his design drafts were

incorporated into the pattern templates collection of the Secondary Art School in Turnov. After 1930 he participated in development of contemporary garnet grindings and jewels containing Bohemian garnets distinctive through a combination of a plain strip ornament and a gold area. Therefore, one of this chapter's sections summarizes the aims of the school after 1910 to develop contemporary garnet jewellery.

The last two chapters (Antonín Karč's Life 1879-1952 and Works) are fully dedicated to Antonín Karč's personage. The description of his life focuses on events that could have influenced his artistic activities. The first period of his life is mainly connected with Prague. His training at the Secondary Art School in Prague was of major importance for his further artistic work; in Emanuel Novák's studio for artistic metal processing he got acquainted with Art Nouveau. Also his employment in Franta Anýž's workshop, where he worked from 1902 to 1908, was stimulating for him. The following section of my paper maps his activities at the Secondary Art School in Turnov, where he came in 1908 and where he became a principal in 1922. One of important sources for exploring his activities at the school – besides the documents from his inheritance kept by the Museum of the Bohemian Paradise in Turnov – was the chronicle of the said art school in Turnov from the respective years.

The chapter concerning Antonín Karč's artistic works is divided into three periods. The aim was to show Karč's artistic development as a whole. It was a challenge to search for the designer of the jewels created by the Turnov Secondary Art School students in the school's workshops as the school only marked its products with a "TS"-sign. Only upon a thorough investigation of archive documentation, I was able to identify jewels within the historical collection of the Turnov school that were created on the basis of Karč's designs. Thanks to those findings, we can conclude that Karč's artistic activities definitely did not end with his appointment to the principal of the Secondary Art School in Turnov - as we can read in currently available sources; on the contrary, his design activities continued until 1938. Some of his Art Deco designs implemented in the school's workshops after 1925 can be considered excellent. Antonín Karč closely co-operated with František Valeš who led the goldsmith's workshop at the Art School in Turnov from 1924; they both can be considered outstanding graphic artists having an impact on the school's orientation until 1937.