

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tereza Cachová

OLTÁŘ V ČESKÉ SECESI

The altar in the Czech Art Nouveau

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. za rady a věnovaný čas. Dále děkuji kněžím, kteří mi umožnili přístup do jednotlivých kostelů.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27.4.2014

.....

Tereza Cachová

Anotace

Práce se věnuje projevům secese v oltářní tvorbě českého řezbáře Jana Kastnera a začlenění secesního oltáře do kontextu soudobého chrámového interiéru. První kapitola se zabývá osobností J. Kastnera a jeho dílem a návrhy včetně exponátů vystavených na světových výstavách, především však oltářní tvorbou. Kastnerovy oltáře byly vytvořeny v secesním či neogotickém stylu, některé však specifickým způsobem kombinují prvky secese a pozdní gotiky. Druhá kapitola představuje tři ukázky chrámů se třemi hlavními oltáři, vytvořenými v různých variantách secese, a s jednotným secesním vybavením. Jde o kostel Povýšení svatého Kříže v Jablonci nad Nisou od Josefa Záscheho, kostel sv. Cyrila a Metoděje v Kroměříži od Huberta Gessnera a Mohylu míru v Praci u Brna od Josefa Fanta. Poslední se pak snaží najít kritéria, jimiž by bylo možno definovat sakrální umělecké dílo jako secesní. Příloha shrnuje historický vývoj křesťanského oltáře.

Klíčová slova: oltář, secese, Jan Kastner

Abstract

This thesis is dedicated to the manifestations of Art Nouveau in the altar production of the Czech woodcarver Jan Kastner and the integration of an altar in the Art Nouveau style into the context of a contemporary church interior. The first chapter deals with J. Kastner's personality and his work and plans including his exhibits presented in the world exhibitions, mainly as related to his altar production. Kastner's altars are in the Art Nouveau or pseudo-Gothic style, but some combine in a specific way elements of the Art Nouveau with the late pseudo-Gothic style. The second chapter presents three examples of churches with three main altars (created in different variants of the Art Nouveau) and a corresponding interior in the Art Nouveau style. The three churches are: the Elevation of the Holy Cross Church in Jablonec nad Nisou by Josef Zásche, the church of Saint Cyril and Metoděj in Kroměříž by Hubert Gessner and the Monument of Peace in Prace near Brno by Josef Fanta. The last chapter is an attempt to set up criteria for defining a sacral work of art as one in the Art Nouveau style. The supplement summarizes the historical development of the Christian altar.

Keywords: altar, Art Nouveau, Jan Kastner

Obsah

Anotace.....	4
Úvod.....	6
1. Tvorba Jana Kastnera.....	7
1. 1. Jan Kastner a jeho dílo.....	7
1. 2. Kastnerovy exponáty na světové výstavě v Paříži v roce 1900	9
1. 3. Kastnerova výzdoba kostela sv. Jana Nepomuckého v Plzni.....	12
1. 4. Tvorba kombinující prvky pozdní gotiky a secese	14
1. 5. Další Kastnerova díla.....	18
2. Tři příklady secesních chrámových interiérů s dobovými oltáři.....	23
2. 1. Kostel Povýšení sv. Kříže v Jablonci nad Nisou a Josef Zasche.....	23
2. 1. 1. Tvorba Josefa Zascheho.....	23
2. 1. 2. Interiér kostela Povýšení sv. Kříže.....	24
2. 1. 3. Oltář	26
2. 2. Kaple sv. Cyrila a Metoděje v Kroměříži a Hubert Gessner.....	28
2. 2. 1. Zemský léčebný ústav císaře a krále Františka Josefa I.....	28
2. 2. 2. Kaple sv. Cyrila a Metoděje.....	30
2. 2. 3. Interiér kaple	31
2. 2. 4. Oltář	33
2. 3. Mohyla míru u Slavkova a Josef Fanta.....	35
2. 3. 1. Okolnosti stavby Mohyly míru a návrhy.....	35
2. 3. 2. Podoba Mohyly.....	37
2. 3. 3. Interiér.....	38
2. 3. 4. Oltář.....	39
3. Secese v sakrálním umění.....	41
Dodatek: křesťanský oltář.....	47
Závěr.....	49
Bibliografie.....	51
Obrazová příloha.....	55

Úvod

Křesťanský oltář byl jak ve středověku, tak i v renesanci a baroku prostorem pro uplatnění malířství, sochařství i architektury. Nejinak si počínala secese. Tato práce předloží ukázky několika směrů, jimiž se secese v českém náboženském prostředí ubírala.

Prvním z nich je secese prolínající se s historismy, jíž se zabýval řezbář a profesor pražské Uměleckoprůmyslové školy Jan Kastner. Ten uplatňoval secesi ve svých neogotických dílech a také vytvořil secesní mobiliář do neorománského kostela sv. Jana Nepomuckého v Plzni. Druhou ukázkou je secese vegetabilních forem v podání Josefa Zascheho, německého architekta z Jablonce nad Nisou. Jeho organický styl, který pak umělec velmi rychle nahradil geometrickým, zahrnoval mj. typické rostlinné motivy, a to především ve štucích, ale i vitrážích či svítidlech. Dále je v práci představena geometrická secese Huberta Gessnera, žáka jednoho ze zakladatelů vídeňské secese, Otto Wagnera. Gessnerova secese z té Wagnerovy do jisté míry čerpá, avšak oprostuje se od větší části dekoru, nikoli od figurálních motivů. Posledním příkladem je poněkud byzantinizující ukázka secese Josefa Fanty, známého českého architekta, který začínal působit ještě jako autor či spoluautor neorenesančních budov a také se účastnil obnov několika starších kostelů. Secese na vybraném díle ve Fantově podání ukazuje kombinaci organických linií s geometrickým vzorem mensy i výmalby prostoru, dále hojně zlacení a bohaté využití písma.

Předmětem zkoumání budou charakteristické prvky, které určují zařazení díla do secese. První podmínkou je vznik v příslušné době, která se u nás zpravidla vymezuje 90. léty 19. století a první světovou válkou. Dále je potřeba vybrat znaky tohoto nového umění, především po obsahové stránce výběr témat a motivů, po formální stránce utváření sochařské a malířské tvorby včetně způsobů tvarování drapérií, gest, barevnosti, také pojetí dekoru, stylizace a samozřejmě i volbu písma v případných nápisech.

Práce není v žádném případě výčtem secesní oltářní tvorby v českých zemích, ačkoli kromě tří hlavních uvedených příkladů padne letmá zmínka i o několika dalších. Cílem práce je na základě vybraných děl ukázat, jakých podob u nás mohly oltáře, hodnocené jako secesní, v dané době nabývat, a vytvořit tak alespoň částečný obrázek dobového vkusu v církevním prostředí. Ani vybrané ukázky ale nemohou být považovány za zástupce veškerých kategorií, do nichž by se dala ostatní produkce zařadit, neboť zvláště v secesi tvořila většina umělců velmi individuálním způsobem.

1. Tvorba Jana Kastnera

1. 1. Jan Kastner a jeho dílo

Jan Kastner se narodil 16. května 1860 ve Vrchlabí. Jeho hlavní činností byla oltářní architektura, zabýval se však i volnými plastikami a navrhl interiér Uměleckoprůmyslové školy pro Světovou výstavu v Paříži konající se v roce 1900. Věnoval se tedy řezbářství, ale také malbě a v některé literatuře bývá nazýván i stavitelem.¹ Prošel cestou od neogotiky k návrhům v secesním duchu a někdy tyto dva styly i zajímavým způsobem kombinoval. Kromě toho měl od roku 1888 profesorské místo na Uměleckoprůmyslové škole² v oboru ornamentálního a figurálního řezbářství³ (mezi jeho žáky patřili třeba Quido Kocián, Bohumil Kafka, Štěpán Zálešák, Otto Gutfreund či Otakar Švec⁴) a byl také členem Křesťanské akademie.⁵

Kastnerova studia probíhala napřed do roku 1877 v Králíkách na odborné škole pro zpracování dřeva a následně na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni. S výukou začal na odborné škole Villachu (Běláku) a ve Vídni.⁶

Řezbářství se v církevním umění tradičně uplatňovalo ve výrobě oltářních retáblů. V 19. století se v českých zemích výrazně neprosadilo, za oblast charakteristickou řezbářskou výrobou bylo považováno třeba Tyrolsko. Práci se dřevem u nás začal na veřejné umělecké scéně znovu provozovat František Bílek počátkem 90. let.⁷

J. Kastner se řadí ke druhé generaci členů Křesťanské akademie, vzniklé v roce 1875.⁸ Zatímco první generace, tvořená zakladateli Uměleckého odboru, je vnímána jako skupina zástupců historismů či dokonce purismu (k této generaci se řadí např. předseda odboru Josef Hellich, místopředseda Antonín Barvitijs či Josef Mocker), druhá si už získala pověst skupiny pokrokovějších tvůrců, hledajících vedle přetrvávajících pozůstatků neoslohů nová východiska např. v naturalismu, vlastní invenci či přímo v secesi. Tito umělci nastoupili

¹ Jiří HILMERA: Kastner, in: Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 300.

² Daniela KARASOVÁ / Emanuel POCHE: Kastner, in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 342.

³ Petr WITTLICH: Sochařství historismu: kult pomníků, in: Helena LORENZOVÁ / Taťána PETRASOVÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha 2001, 132.

⁴ Martina PACHMANOVÁ / Markéta PRAŽANOVÁ (eds.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885-2005, Praha 2005, 310-311.

⁵ Vladimír TĚŤHAL: Dům Boží a brána nebe, Plzeň 2011, 27.

⁶ KARASOVÁ / POCHE (pozn. 2) 342.

⁷ Aleš FILIP: Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku, Brno 2004, 123.

⁸ Josef CIBULKA: Jubileum Akademie křesťanské v Praze, in: Památky archeologické XXXIV, 1924-1925, 581-583.

na Křesťanskou akademii přibližně v letech 1899-1900 a vedle J. Kastnera je možno k nim zařadit Josefa Fantu, Kamila Hilberta nebo Čenka Vosmíka.⁹

Ve své figurální tvorbě J. Kastner vycházel především z období pozdní gotiky, v ornamentech pak z baroka první poloviny 18. století, jehož prvky kombinoval se secesí.¹⁰

Součástí Kastnerovy návrhářské práce byl nábytek, pro nějž často používal lidové motivy, jako např. řezby postaviček sedláků, a s nímž se také uplatnil v roce 1898 na Výstavě architektury a inženýrství, o dva roky později na Světové výstavě v Paříži a roku 1904 na Světové výstavě v St. Louis.¹¹ Tyto umělecké předměty spolu s díly jiných tvůrců v sobě dokázaly skloubit ducha lidového umění s moderními tendencemi.¹² Díky svému podílu na nábytkářské tvorbě s lidovými motivy bývá Kastner někdy jmenován vedle Dušana Jurkoviče.

Nejzmiňovanější prací Jana Kastnera je tzv. Český oltář [1, 2] v secesních formách, který po dlouhém rozvažování našel uplatnění ve Šternberské kapli katedrály sv. Bartoloměje v Plzni. Autor ale vytvořil některá svá díla přímo pro Plzeň. Na prvním místě je to mobiliář kostela sv. Jana Nepomuckého na Chodském náměstí, dále pak reliéf náhrobku rodiny Treybalovy. V Praze bychom Kastnerova díla našli přímo v katedrále sv. Víta (neogotické sochy Panny Marie a sv. Vojtěcha a reliéfy na bočních oltářích kaplí Panny Marie – neboli kaple Císařské – a Arcibiskupské kaple i sochy na exteriéru jižní věže katedrály¹³), v bazilice sv. Petra a Pavla na Vyšehradě (oltář Českých patronů v boční kapli), podle některé literatury i v chrámu sv. Ludmily na Vinohradech (dva oltáře bočních lodí ve spolupráci se Štěpánem Zálešákem)¹⁴ a dále sochy sv. Vojtěcha a sv. Cyrila a Metoděje s bohatě zdobenými rouchy perlami a polodrahokamy, vytvořené pro oltář prezentovaný na výstavě Obchodní a živnostenské komory v kapli školského pavilonu a nakonec umístěný v Třebíči, přičemž ostatní části výzdoby oltáře jsou dílem Kastnerovy školy.¹⁵ Pro Kutnou Horu navrhl Kastner skupinu Večeře Páně, která je součástí hlavního oltáře chrámu sv. Barbory (ve dřevě ji realizoval opět Š. Zálešák) a vytvořil modely pro kamenný dekor exteriéru tzv. Kamenného domu. Kastnerovým dílem jsou dále oltáře či alespoň návrhy oltářů kostelů v Lanškrouně,

⁹ Inka POSPÍŠILOVÁ: Secesní dekor v pražském církevním prostředí (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009, 46.

¹⁰ KARASOVÁ / POCHE (pozn. 2) 342.

¹¹ Alena ADLEROVÁ: Užité a dekorativní umění secese, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 211.

¹² Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 88.

¹³ Michal ŠRONĚK: Výzdoba a zařízení katedrály, in: MERHAUTOVÁ Anežka (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 259-273.

¹⁴ KARASOVÁ / POCHE (pozn. 2) 342.

¹⁵ Alois KALVODA: Jan Kastner, in: Dílo IX, 1911, 85-86.

Chrudimi, Poděbradech,¹⁶ Kouřimi a v Třebovli, kde navrhl i kazatelnu. Kromě toho realizoval vnější dekor fasády brněnského neogotického dómu sv. Petra a Pavla (mezi nímž kvalitou vyniká Madona s Ježíškem)¹⁷ a nesmíme opomenout ani obnovu interiéru chrámu v Oseku u Rokycan¹⁸ a návrhy liturgických nádob vytvořené spolu s K. Hilbertem pro kostel Panny Marie na Karlštejně.

Jan Kastner zemřel 11. prosince 1912 v Praze¹⁹ v důsledku těžké nemoci.²⁰

Alois Kalvoda popsal Jana Kastnera, tehdy již pána v pokročilém věku, po jejich společném setkání jako velmi skromného a pokorného člověka, trávícího většinu času o samotě ve své vrchlabské dílně prací na dílech pro některou svatyni. Dílnu pak označil za „*předsín k této svatyni*“, v níž se nacházejí krásná a detailně propracovaná díla určená pohledu a citu věřících, kteří se na ně budou dívat právě s takovou hlubokou upřímností, s jakou je tvořil autor. A. Kalvoda dokonce vyjádřil obavu, že vynesou-li se tyto práce ven z intimity místa vzniku, ztratí část svého ducha a stanou se obětí povrchních pohledů publika. Na tomto místě je vhodné připomenout, že v době sepsání jeho článku stál v dílně mj. i Český oltář, pro nějž se teprve hledalo odpovídající umístění. Důležitou Kalvodovou připomínkou je fakt, že J. Kastner byl opravdovým odborníkem přes gotické umění.²¹

1. 2. Kastnerovy exponáty na Světové výstavě v Paříži v roce 1900

Uměleckoprůmyslová škola se prezentovala jak na výstavách pražských, tak i světových, přičemž se expozice skládaly z prací vyučujících i studentů. Vedle Světové výstavy v Paříži v roce 1900 tak o sobě dala vědět již o devět let dříve na Jubilejní výstavě v Praze, dále pak na Výstavě průmyslových škol Rakouska v roce 1902, Světové výstavě v St. Louis v roce 1904 (na niž bylo z děl Kastnerovy školy vybráno poprsí dívky v lidovém kroji [3], navržené Štěpánem Zálešákem, a dvě dekorativní výplně s rostlinnými motivy²² [4, 5]) či na Výstavě Obchodní a živnostenské komory roku 1908.²³

Právě pařížská výstava byla mezi ostatními své doby mimořádně významná. Vstoupila totiž do dějin jako symbol definitivního vítězství nové umělecké epochy, při kterém se setkaly jednotlivé národní varianty, aby ve své odlišnosti složily dohromady moderní umělecký

¹⁶ Petr DOMANICKÝ / Jaroslava JEDLIČKOVÁ: Plzeň v době secese, Plzeň 2005, 112.

¹⁷ KALVODA (pozn. 15) 88.

¹⁸ DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ (pozn. 16) 112.

¹⁹ Tomáš VLČEK: Praha 1900, Praha 1986, 299.

²⁰ Vladimír TEŤHAL (pozn. 5) 28.

²¹ KALVODA (pozn. 15) 85-90.

²² Jan KOTĚRA: Interieur c. k. Uměl.-prům. školy v Praze pro světovou výstavu v St. Louis 1904, in: Volné směry VIII, 1904, 120.

²³ POSPÍŠILOVÁ (pozn. 9) 25.

pohled na svět. Pro rychlé převraty na přelomu století je celkem charakteristické, že právě v tomto roce proběhla VIII. výstava sdružení Secese, na níž už se dostala ke slovu geometrická fáze secese a upozadila tu organickou.²⁴

Soubor prací, které Jan Kastner se svými žáky vystavil na výše zmíněné pařížské Světové výstavě, zahrnoval kromě nejzávažnějšího Českého oltáře, o němž bude řeč později, ještě malý domácí oltář, skříň, truhlu, dva zrcadlové rámy či originálně pojatou židli. Malý triptychový oltář, vymalovaný Felixem Jeneweinem, má jen prostý ornament. Skříň [6, 7] nese např. kovaný nápis *Uměl. prům. škola v Praze*, truhla [8] zase motiv javorových listů. Zrcadlový rám z lipového dřeva se zlacením a červenou a zelenou lazurou se pohybuje na pomezí neobaroka a secese. K neobaroku jej řadí kazulový tvar a dekor z akantů a volut stuhy, k secesi jej zase přibližuje naturalismus slunečnic na vrcholu. Rám vznikl již v roce 1892.²⁵ Židle [9] z dubového dřeva v provedení J. Navrátila²⁶ je řešena jako trojnohá se střední podporou, navíc je rozkládací.²⁷ Její střídmy květinový dekor doplňuje na opěradle perleťová intarzie a stylizovaná indiánská hlava.

J. Kastner spolu s Juliem Ambrušem a Janem Kotěrou navrhl pro výstavu i dekor několika vyšívaných textilií (antependií či záclony při vstupu), přičemž Kotěrovy návrhy vykazují secesní formy pocházející převážně z autorovy fantazie, zatímco Kastnerovy a Ambrušovy se inspirovaly lidovými motivy. Ve srovnání s Ambrušovými jsou Kastnerovy nákreby hodnoceny jako ty, které se od lidových motivů odvažují odchýlit dál k vlastní invenci.²⁸ [10]

Vyřezávaný Český oltář se roku 1900 stal jedním z hlavních exponátů Ohmannova interiéru na pařížské výstavě (spolu s opukovým²⁹ portálem od Celdy Kloučka aj.). Expozice Uměleckoprůmyslové školy jako celek bývá bohužel kritizována pro nejednotu stylu, k níž došlo právě zahrnutím děl z několika předcházejících let.³⁰ Ohmannův interiér, dokončený J. Kotěrou, byl umístěn v rakouském pavilonu vedle interiéru komponovaného pod vedením Josefa Fanty a Jana E. Kouly. Tyto interiéry se měly po výstavě s drobnými úpravami natrvalo přestěhovat do Uměleckoprůmyslového muzea.³¹ Český oltář poutal pozornost ve výklenku proti vchodu na několika stupních, po jejichž stranách stály vázy od C. Kloučka,

²⁴ Miroslav AMBROZ: Vídeňská secese a moderna, in: Miroslav AMBROZ (red.): Vídeňská secese a moderna 1900-1925, Brno 2005, 15.

²⁵ Jarmila BROŽOVÁ: Umělecké řemeslo historismu, in: LORENZOVÁ Helena / PETRASOVÁ Taťána (eds.): Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha 2001, 224.

²⁶ Jiří KOTALÍK (ed.): Česká secese – Umění 1900, Brno 1967, 198.

²⁷ WITTLICH (pozn. 12) 161.

²⁸ Karel Boromejský MÁDL: Výstava c. k. Uměleckoprůmyslové školy pražské na Světové výstavě v Paříži roku 1900, in: Volné směry V, 1901, 84.

²⁹ Ibidem 78.

³⁰ ADLEROVÁ (pozn. 11) 211.

³¹ MÁDL (pozn. 28) 73-76.

a nad ním visel vyšívaný baldachýn se dvěma sochami andělů.³² [11] Dnes se nachází v jižní boční kapli plzeňské katedrály sv. Bartoloměje. V jeho středu sedí na trůnu Madona s Ježíškem, po její pravici stojí sv. Ludmila a po levici klečí sv. Václav, oba se sepnutýma rukama otočeni k Madoně. Všechny tyto sochy jsou polychromované. Nehledě na okolní secesní ornamentální rostlinný dekor také sochy dýchají čímsi, co už značí secesi nezaměnitelnou s historismem, znaky secese by měla být v tomto případě hieratická gesta a jistý naturalismus, přesto v nich nachází své místo i pozdní gotika.³³ Malba v pozadí soch znázorňuje Hradčany. Verše na oltáři pocházejí od básníka a dramatika Jaroslava Kvapila.³⁴ Během výstavy bylo součástí exponátu Českého oltáře ještě vyšívané antependium, které zhotovila Kastnerova kolegyně Ida Krauthová.³⁵ Alois Kalvoda rozpoznal v detailech ornamentu ukázky typické pro slovanské prostředí.³⁶

Text Ladislava Lábka, zakladatele a svého času ředitele Národopisného muzea Plzeňska,³⁷ z roku 1924 podává dobovou zprávu o rozhodnutí ministerstva školství a národní osvěty umístit Český oltář do Šternberské kaple. Kromě toho informuje, že do té doby byl rozebrán a po částech vystaven v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu.³⁸

Kromě Českého oltáře bylo vystaveno ještě další Kastnerovo dílo podobného typu. Byl jím menší domácí oltář [12], jehož součástí byl triptych s tématy Narození, Smrti a Zmrtvýchvstání Krista, malovaný Felixem Jeneweinem. [13] Felix Jenewein byl jednou z hlavních osobností hnutí Katolické moderny.³⁹ Oltář měl klekátko a výklenek pro střední část polyptychu a lucernu se svíčkou, výklenek byl v dolní části prohnut v secesní křivce, již odpovídaly paralelní linie rostlinného dekoru po stranách výklenku. Zdobení intarzií bylo provedeno J. Kubátem⁴⁰ ve vegetabilním stylu (mezi květy můžeme rozpoznat např. tulipán a snad svlačec), příbuzném stylu užitému také na Českém oltáři, a při pozorném pohledu tu nalezneme i drobná srdce, převzatá opět spíše z lidové tvorby. Také tento oltář byl představen s vyšívaným antependiem, jehož rostlinný dekor plně ladil s výzdobou oltáře.

³² MÁDL (pozn. 28) 76-82.

³³ WITTLICH (pozn. 12) 161.

³⁴ MÁDL (pozn. 28) 78.

³⁵ POSPÍŠILOVÁ (pozn. 9) 51.

³⁶ KALVODA (pozn. 15) 88.

³⁷ <http://www.zcm.cz/osobnosti/ladislav-labek>, vyhledáno 16. 4. 2014.

³⁸ Ladislav LÁBEK: Šternberská kaple v Plzni, 1924. Citováno z: DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ (pozn. 16) 112-122.

³⁹ POSPÍŠILOVÁ (pozn. 9) 47.

⁴⁰ MÁDL (pozn. 28) 79.

Mimo pařížskou výstavu je z Kastnerovy historizující polohy možno v oblasti dekorativního umění jmenovat stolní hodiny z dubového dřeva. [14] Hodiny jsou zdobené vyřezávanými akantovými rozvilinami, čabrakami, zlacením a rytým ornamentem v mosazi.

1. 3. Kastnerova výzdoba kostela sv. Jana Nepomuckého v Plzni

Novorománský kostel sv. Jana Nepomuckého [15] vznikl mezi léty 1908 a 1911, jeho výstavbu inicioval řád redemptoristů a autorem původního plánu, později z finančních důvodů zjednodušeného, byl pravděpodobně Rudolf Wolf z firmy Müller a Kapsa. Zajímavostí chrámu je křížové zaklenuí z železobetonu a bysty projektantů a umělců umístěné okolo svorníku mezi žebry a v náběžích žeber. Zatímco novorománské štukové pásy a kompletní štuková výzdoba interiéru i exteriéru včetně hlavního portálu je dílem Vojtěcha Šípa, oltáře, zповědnice a lavice vzešly z plánů J. Kastnera⁴¹ (ten se však úplného dokončení interiéru již nedožil⁴²). Jedná se o hlavní oltář, dva oltáře u obvodových stěn příčné lodi, zasvěcené Panně Marii Ustavičné Pomoci a sv. Josefu, dva oltáře v čelních stěnách bočních lodí, věnované Nejsvětějšímu Srdci Ježíšovu a sv. Třem redemptoristům, a mariánský oltář v kapli mimo samotný kostel.

Podstatným prvkem všech šesti oltářů je téměř půlkruhový oblouk, přesněji řečeno kruhová úseč rámovaná zpravidla nápisem. Výjimku tvoří hlavní oltář [16], kde je úseč stlačena a ukrývá ve svém středu zlaceného hada s jablkem v tlamě, ovinutého kolem stromu umožňujícího typicky secesní rozvinutí rostlinného motivu [17]. Na okraji úseče je doplněn nápis *Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth*. Se stlačeným obloukem se pak pracuje i v horní části hlavního oltáře, věnovaného pražským biskupem Františkem Brusákem,⁴³ kde je oblouk postaven ve třech velikostech na sobě a svým zlaceným dekorem rámuje ústřední sochu sv. Jana Nepomuckého, dar neznámé plzeňské rodiny⁴⁴ (zasvěcení chrámu sv. Janu Nepomuckému bylo zvoleno proto, že se jedná o patrona svaté zповědi a tedy světce blízkého řádu redemptoristů, navíc hlavního svatého západních Čech⁴⁵). Sochu korunuje pro Kastnerovy secesně laděné práce celkem typický baldachýn se zlacenými třásněmi, zdobený křížem v modrém poli, neseném dvojicí andělů. Ještě nad baldachýnem se vznáší Boží oko v trojúhelníku. Motiv vznášejících se andělů ještě uvidíme na dalších z místních oltářů. Zajímavá je ale druhá dvojice větších andělů stojících po stranách ústřední

⁴¹ DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ (pozn. 16) 113-117.

⁴² TEŤHAL (pozn. 5) 28.

⁴³ Ibidem 27.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem 14.

sochy. V jejich rysech můžeme tušit něco ze středověkého utváření, projevujícího se v ostrém zahnutí křídel, částečně v drapériích i velice štíhlých postavách, jejichž lehkost je podtržena ještě přiložením tenkého prstu k ústům v gestu výzvy ke ztišení u levého z andělů. Oltář byl roku 1912 vyřezán pražským akademickým sochařem Janem Kadeřábkem.⁴⁶

Z téhož roku pocházejí i dva boční oltáře. Oba jsou podobně utvářené, v lunetě v podstavci nesou figurální malbu (Klanění Tří králů a Smrt sv. Josefa) a na vrcholu podpírají opět kupolovitý baldachýn s trásněmi, kromě toho po jejich bocích stojí andělé, jejichž nápisové pásy opět vnáší do celku upomínku na gotiku. Zásadní rozdíl spočívá v ústředním motivu: oltář Panny Marie Ustavičné Pomoci [18, 19], darovaný radou Bedřichem Buriánkem a jeho manželkou,⁴⁷ je zdoben rámovaným obrazem s Madonou, přinášeným anděly na modrém pozadí s hvězdami, oltář sv. Josefa [20, 21], dar probošta Vyšehradské kapituly Josefa Buriana,⁴⁸ prezentuje své zasvěcení sochou světce držícího v náručí Ježíška. Oba tyto motivy jsou orámovány mandorlou, u sv. Josefa spíše výjimečnou.

Mandorlu má pochopitelně i oltář Srdce Ježíšova [22, 23], jemuž dominuje socha Krista s příslušnou ikonografií. Po Kristově boku klečí dva andělé. Ani tento oltář nepostrádá baldachýn, avšak jeho kupolovitý tvar nabývá odstupňováním odlišné formy, podobající se snad dokonce báním pravoslavných chrámů. V podstavci nalezneme už tradičně lunetu (či kruhovou úseč), tentokrát modrou s hvězdami nad vlnami a anděly přinášejícími knihu, a s biblickým nápisem *Pojtěž ke mně všickni, kteříž obtíženi jste, a já vás občerstvím*. Oltář byl v kostele instalován v červenci 1912, zatímco předcházející tři oltáře v květnu téhož roku.⁴⁹

Oltář sv. Tří redemptoristů [24, 25], Klementa Marie Hofbauera, Alfonse Marie z Liguori a Gerarda Majelly,⁵⁰ se nachází v čelní stěně pravé lodi a o Velikonocích plní funkci Božího hrobu. Tři sochy na vrcholu oltáře přímo nevykazují příslušnost k secesi, mají spíše strohé tvary a postoje pseudogotického sochařství. Prostřední z nich, sv. Alfons, stojí na vyvýšeném stupínku, oděn v ornátu, a oběma rukama drží přes velum trojúhelníkovou monstranci, druzí dva světci mají kleriku a v ruce drží své atributy – jeden kříž, druhý bílou lilii. Podstavec pro sochy tvoří opět půlkruh na predele, obojí v bílém provedení se zlaceným florálním zdobením a nápisy. Zvláštností oltáře jsou dvířka svatostánku tvořená ruskou ikonou, darem Jana Kastnera. Svatostánek zdobí útvar připomínající sloupový kruhový chrámek

⁴⁶ DOMANICKÝ / JEDLIČKOVÁ (pozn. 16) 115.

⁴⁷ TEŤHAL (pozn. 5) 27.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

s krucifixem, v tomto případě je ale spíše „kupolí“ svatostánku. Na podstavci klečí dva andělé, velmi podobní těm z protějšího oltáře Srdce Ježíšova.

Mimo zraky návštěvníků kostela zůstává oltář v Družinské kapli nad sakristií.⁵¹ [26] Oltář má lunetu posetou hvězdami a opatřenou ústřední mariánskou ikonou podpíranou anděly, nad níž je umístěno Boží oko a znak s křížem. Po stranách stojí sochy dvou světic s korunami a nápis na lunetě hlásá: *Rozpomeň se na družinu svou!*

Jan Kastner byl také autorem návrhů pěti zpovědnic [27], vyrobených truhlářem Kovaříkem, a dubových chrámových lavic [28], vzešlých z rukou Václava Nováka a Josefa Havla.⁵²

1. 4. Tvorba kombinující prvky pozdní gotiky a secese

Důležitým oltářem, o kterém bude řeč, se nachází v chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě. Oltář Českých patronů [29, 30] pochází z roku 1910 a je umístěn v kapli Českých patronů, jinak zvané též Martinická.⁵³ Bořivoj Nechvátal jej označil za „jeden z nejhodnotnějších nových oltářů v secesním stylu“.⁵⁴ Tentýž autor na jiném místě o několik desetiletí dříve dokonce uvedl, že zmíněný oltář „Celkovou úroveň výzdoby kaplí převyšuje (...)“⁵⁵

Stejně suverénně, jako řadí B. Nechvátal oltář k secesi, řadí jej Taťána Petrasová⁵⁶ a Pavel Augusta⁵⁷ k neogotice. Tento fakt ukazuje, že oltář Českých patronů nelze jednoznačně zařadit k jednomu ze slohů, protože kombinuje prvky neogotiky a secese.

Celkem přesvědčivě zní názor Aleše Filipa, který Kastnerův vyšehradský oltář zařadil do *organické novogotiky*.⁵⁸ V této rovině se podle něj dále nachází třeba oltářní nástavce a stříška kazatelny kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Ostravě-Přívozu z roku 1899 od vídeňského architekta Camilla Sitteho. *Organická novogotika* má podle definice A. Filipa základ v pozdní gotice a projevuje se prvky blízcími se organické secesi.⁵⁹

⁵¹ TEŤHAL (pozn. 5) 21.

⁵² Ibidem 27.

⁵³ Pavel AUGUSTA: Vyšehrad, Praha 2004, 82.

⁵⁴ Bořivoj NECHVÁTAL: Kapitulní chrám sv. Petra a Pavla na Vyšehradě (Archeologický výzkum), Praha 2004, 158.

⁵⁵ Bořivoj NECHVÁTAL: Vyšehrad, Praha 1976, 183.

⁵⁶ Taťána PETRASOVÁ / Ivo KOŘÁN / Zuzana VŠETEČKOVÁ / Bořivoj NECHVÁTAL / Dana STEHLÍKOVÁ: Kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, in: Růžena BAŤKOVÁ (red.): Umělecké památky Prahy, Praha 1998, 728.

⁵⁷ AUGUSTA (pozn. 53) 82.

⁵⁸ FILIP (pozn. 7) 228.

⁵⁹ Ibidem 84.

Sama bazilika na Vyšehradě je otevřena kombinací neogotické architektury a mobiliáře se secesní výmalbou Františka Urbana, částečně vytvořenou podle návrhů jeho manželky Marie Urbanové v letech 1904-1911.⁶⁰

Oltář Českých patronů má formu gotické archy a stojí na mense, na níž jsou zobrazeny eucharistické znaky a nástroje Kristova umučení (beránek s praporem jako znak Zmrtvýchvstalého Krista, obilné klasy, vinná réva, trnová koruna, hřeby s kleštěmi a další). Archa je zlacená a ačkoli je umístěna na mense, má ještě svůj podstavec.

Kristova polychromovaná socha je umístěna na poměrně netradičním kříži. Kříž má široká ramena, je hladký s okraji zdobenými na způsob gotických krabů a nijak nepřipomíná dřevo. Od Kristových ran vedou zlaté paprsky. Nápisové pásky okolo hlásají sedm posledních Kristových vět. Po stranách se slétají dva andělé nesoucí nástroje Kristova umučení – sloup a kopí a hůl s houbou namočenou v octě. Gotické tvarosloví nalezneme jednak po stranách oltáře, dále na volné kružbové krajce mezi figurální částí a predelou a především pak na baldachýnu nad krucifixem (a dvou postranních menších baldachýnech), který se sbíhá do pozdně gotického oslího hřbetu završeného kytkou. Dole po stranách predely se nacházejí ještě volná přetínaná žebra, křížící fiály.

Poměrně zajímavá je podkladová deska na pozadí krucifixu. Deska tvoří stlačený oblouk a nahoře se přizpůsobuje tvaru kříže. Důležitý je ale její paprskový dekor, střídající rovné a vlnité zlacené paprsky směřující od kříže. Ty byly totiž tou dobou poměrně častým motivem. Sám Kastner je použil u malého krucifixu na hlavním oltáři v Lanškrouně a kromě toho tvoří i malované pozadí v kapli Božího hrobu pražského kostela sv. Ludmily, v níž je umístěn Kastnerův velký krucifix [31]. Dále se dají najít na Mohyle míru od Josefa Fanty, o níž bude řeč později, a to konkrétně na štítu sochy francouzského štítonoše [84], ale také třeba na neogotickém průčelí klatovského kostela Navštívení Panny Marie z let 1898-1908 v podobě mozaiky navržené taktéž J. Fantou.

Pod křížem jsou seskupeni čeští zemští patroni. Hlavními postavami jsou sv. Cyril a Metoděj odkazující na Krista na Kříži (sochy věrozvěstů nejsou nepodobné těm ze Zálešákova bočního oltáře z kostela sv. Ludmily, což však může být dáno spíše ustálenými ikonografickými typy) a před nimi stále ještě v centru dění klečí sv. Ludmila a sv. Václav. Na straně sv. Ludmily, tedy z pohledu diváka vlevo, bychom našli třeba sv. Jana Nepomuckého, sv. Josefa, sv. Anežku či sv. Vojtěcha. Po boku sv. Václava klečí či

⁶⁰ PETRASOVÁ / KOŘÁN / VŠETEČKOVÁ / NECHVÁTAL / STEHLÍKOVÁ (pozn. 56) 727.

stojí další světci jako sv. Zdislava nebo sv. Zikmund. Živá gestikulace postav evokuje spíše baroko. Na první pohled upoutá výrazná barevnost polychromie a bohatě zdobená roucha.

Predela je součástí, na níž je secese vidět nejzřetelněji, a to v podobě zlaceného stromu ovinutého hadem, motivem nám již dobře známým z podstavce Kastnerova hlavního oltáře v plzeňském kostele sv. Jana Nepomuckého. Naturalistické lístky nás nenechávají na pochybách, že oltář v sobě něco ze secese má, kmen poté pokračuje ke složitě propleteným kořenům v rovině pásu vinných ratolestí – kořeny i ratolesti už by mohly vycházet i z pozdní gotiky. Barevné erby po stranách predely patří Království českému a Vyšehradské kapitule.

Nápisová páska na soklu je opatřena věnováním kapitulního děkana Josefa Buriana (téhož, který věnoval Kastnerův oltář sv. Josefa do plzeňského kostela sv. Jana Nepomuckého), psaným středověkou texturou, avšak jazykem odpovídajícím češtině začátku 20. století.

Část Kastnerova díla nalezneme také v kostele sv. Ludmily na Vinohradech. Kastnerův krucifix je umístěn v kapli pod levou věží, kapli Božího hrobu.⁶¹ Kristovo tělo má životní velikost, socha má polychromii. Pod křížem jsou umístěny dvě dřevěné barokní sochy andělů bílé barvy, pouze se zlacenými křídly (zlacená je také Kristova bederní rouška). Podstavec kříže pochází z 1. poloviny 19. století,⁶² je také dřevěný a zdobený zlacenými mřížkami. Celkový dojem dokreslují zlaté paprsky vedoucí od kříže a ohraničené mandorlou, jakožto i okolní zlaté vegetabilní motivy, to vše je vymalováno na světle modrém podkladě.

Pro tentýž chrám vyřezal J. Kastner po roce 1900 ještě jeden krucifix, umístěný na pilíři jižní boční lodi, opět polychromovaný a tentokrát v nadživotní velikosti.⁶³ [32]

Ve třetím čísle časopisu *Method* z roku 1894 nalezneme informace o dosud nezhotovených bočních oltářích, z nichž v té době stály v lodích kostela zatím jen mensy. Mensy jsou provedeny z kararského mramoru a na čelních stěnách zdobeny mozaikami skládanými ve dvojicích do tvarů kvadrilobů. Před tyto čelní stěny jsou představeny vždy tři mramorové sloupy s bílými hlavicemi a patkami a červenými dřívky z mramoru z Verony, ty podpírají vrchní desku. Stejným způsobem je tvořena i mensa hlavního oltáře.⁶⁴

Dva boční oltáře tohoto chrámu vzešly z návrhů Kastnerova tehdy již bývalého žáka a rovněž profesora Umělecko-průmyslové školy, Štěpána Zálešáka.⁶⁵ Ladislav Valtr nazval

⁶¹ Ladislav VALTR: Monografické zpracování kostela sv. Ludmily (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1989, 121.

⁶² Ibidem 121.

⁶³ Ibidem 118.

⁶⁴ Antonín TUREK: Votivní chrám Páně sv. Ludmily na Král. Vinohradech, in: *Method* XX, 1894, 29.

⁶⁵ František PAVLÍK (red.): Památník města Královských Vinohradů, Praha 1929, 115.

jejich sloh *secesní gotikou*.⁶⁶ Spadají tedy pravděpodobně do stejné kategorie, pro niž A. Filip používá termín *organická novogotika*. Kastnerově tvorbě se nápadně podobají, což příliš nepřekvapí, neboť Š. Zálešák vyřezával velkou část Kastnerových návrhů.

Daniela Karasová a Emanuel Poche uvádějí J. Kastnera přímo jako Zálešákova spolupracovníka na bočních oltářích chrámu sv. Ludmily.⁶⁷ (Oltáře sice pocházejí z let 1922 a 1927, kdy byl J. Kastner již dlouho po smrti, návrhy oltářů snad ale mohly vzniknout několik let před realizací. Další literatura se v této souvislosti o J. Kastnerovi nezmiňuje.)

Oba oltáře jsou dřevěné se zlacením a polychromovanými sochami. První je oltář Panny Marie z roku 1922⁶⁸ [33] v severní boční lodi. Uprostřed sedí na trůně Madona s Ježíškem a až na to, že se natáčí z pohledu diváka doleva místo doprava, je jemným výrazem, oblečením a řezbářským utvářením vůbec nesmírně podobná Madoně z plzeňského Českého oltáře [35, 36]. Navíc je za ní dekorativní pás se secesním zlaceným vegetabilním ornamentem téhož typu jako v Plzni. Pouze Ježíšek z Plzně stojí na vlastních nohou, přidržován Pannou Marií, zatímco na Vinohradech se zdá být o něco starší a sedí na matčině klíně s gestem žehnání. Po pravici Madony a Ježíška klečí sv. Václav a za ním stojí sv. Cyril a sv. Ivan. Sv. Václav podává Madoně vinný hrozen, eucharistický symbol, jímž zároveň klade pod Mariinu ochranu Královské Vinohrady.⁶⁹ Naproti klečí sv. Ludmila, za níž stojí sv. Prokop a sv. Metoděj. Sv. Ludmila má sepnuté ruce právě tak, jako oba světcí v Plzni, navíc má ona i sv. Václav podobně ostře řezané rysy a hieratické postoje, evokující právě secesi. Svétcí za nimi už stojí poněkud uvolněněji. Zajímavým motivem na podstavci jsou kružby se zlacenými obrysy, zakončené jakýmsi kolečkem. Drobných prvků zařaditelných do pozdní gotiky i do secese bychom tu našli více.

Na protějším oltáři sv. Cyrila a Metoděje z roku 1927⁷⁰ [34] jsou nejvýraznější sochy obou světců na pozadí dvouramenného kříže a s andálkem přidržujícím v pokleku obraz. Střed doplňuje zlacený nápis *Tito jsou otcové naši*. Písmo může být označováno za secesní. Křídla oltářů obsahují „kastnerovské“ reliéfy, tentokrát s náměty Schválení slovanské liturgie a Bořivojův křest. Nad svatostánkem klečí dvojice „kastnerovských andílků“ a po stranách predely jsou zavěšeny erby s českým lvem a moravskou orlicí.

⁶⁶ VALTR (pozn. 61) 70.

⁶⁷ KARASOVÁ / POCHE (pozn. 2) 342.

⁶⁸ VALTR (pozn. 61) 70.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ VALTR (pozn. 61) 71.

Oba oltáře byly podle Zálešákova návrhu vyřezány na Uměleckoprůmyslové škole, truhlářskými pracemi vypomohl František Lukavský. L. Valtr dodal, že styl oltářů laděný goticky i secesně byl ve své době spíše výjimkou.⁷¹

Kostel sv. Ludmily bývá vnímán jako vzorný příklad pražské sakrální novostavby, která může směle demonstrovat nejtypičtější dobovou tvorbu. Autoři její bohaté výzdoby představovali široké spektrum, mezi sochaři bychom našli zástupce dvou generací, mezi malíři hned tři.⁷²

Š. Zálešák se, stejně jako J. Kastner, zabýval především neogotikou,⁷³ v Kastnerových stopách zastával profesorské místo v oboru řezbářství na Uměleckoprůmyslové škole v letech 1912-1934⁷⁴ a byl členem Křesťanské akademie.⁷⁵ Pro chrám sv. Petra a Pavla na Vyšehradě navrhl v roce 1902⁷⁶ kvalitní tympanon hlavního vchodu s námětem Posledního soudu. Dále pro západní průčelí vypracoval i návrh soch Krista, sv. Petra a Pavla a dvou andělů⁷⁷ a je autorem busty probošta Václava Štulce, která byla roku 1910 umístěna v parku u baziliky.⁷⁸ V případě katedrály sv. Víta se Š. Zálešák v roce 1903 podílel (spolu s J. Kastnerem a dalšími) na figurální výzdobě – sochách světců – západního průčelí.⁷⁹ Dále byl jeho dílem návrh středních dubových dveří vstupního portálu s českými světcí, pro něž si jejich donátor, Zemská banka, vyžádala Š. Zálešáka místo Jaroslava Horejce.⁸⁰

1. 5. Další Kastnerova díla

Svatovítská katedrála procházela ve druhé polovině 19. století procesem dostavby, při té příležitosti byl doplňován mobiliář a výzdoba. V první řadě byl nově pořízen hlavní oltář a výzdoba starých prostor. O zakázkách i realizaci návrhů rozhodoval Umělecký výbor Jednoty pro dostavbu katedrály ve spolupráci s donátory vybavení jednotlivých částí.⁸¹

Pro oltář sv. Vojtěcha v Arcibiskupské kapli, navržený jinak Josefem Mockerem, vyřezal Kastner podle vlastního návrhu sochy sv. Vojtěcha a sv. Cyrila a Metoděje.⁸²

⁷¹ VALTR (pozn. 61) 70-71.

⁷² Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol, Praha 2012, 28.

⁷³ FILIP (pozn. 7) 123.

⁷⁴ PACHMANOVÁ / PRAŽANOVÁ (pozn. 4) 307.

⁷⁵ CIBULKA (pozn. 8) 583.

⁷⁶ AUGUSTA (pozn. 53) 80.

⁷⁷ NECHVÁTAL (pozn. 55) 182-183.

⁷⁸ Ibidem 368.

⁷⁹ PRAHL / ŠÁMAL (pozn. 72) 29.

⁸⁰ Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha 2011, 561.

⁸¹ PRAHL / ŠÁMAL (pozn. 72) 29.

⁸² KUTHAN / ROYT (pozn. 80) 532.

Rovněž druhý oltář s Kastnerovými pracemi, stojící v kapli Císařské, vznikl podle návrhu J. Mockera. Z Kastnerových rukou tu pocházejí dva reliéfy, námětem prvního je Navštívení Panny Marie [37] a druhý zobrazuje Svatbu v Káni Galilejské (eucharistický předobraz vhodný pro výzdobu oltářů). Oba byly polychromovány Jakubem Schikanederem.⁸³ A. Kalvoda zmiňuje jako Kastnerovu práci na tomto oltáři ještě sochu Panny Marie.⁸⁴

Exteriérové sochy, které zdobí jižní věž, jsou díly J. Kastnera (za pomoci Vojtěcha Suchardy),⁸⁵ Š. Zálešáka a Emanuela Halmana. Představují sv. Bernarda, sv. Kláru, sv. Kateřinu Sienskou, sv. Benedikta, sv. Františka z Assisi, sv. Norberta a sv. Dominika, tedy většinou zakladatele významných řádů vzniklých ve středověku.⁸⁶

Pro kostel Panny Marie na hradě Karlštejně vyřezal J. Kastner sochy andělů⁸⁷ a spolu s K. Hilbertem se podílel i na návrzích liturgických nádob (kadidelnice, schránka na hostie a svícen).⁸⁸ [38]

Kastnerův hlavní oltář kouřimského kostela sv. Štěpána [39, 41] pochází z roku 1905, jeho návrh ale vznikl o tři roky dříve [40]. Jedná se o archu, již zdobí např. reliéfy s náměty ze života sv. Štěpána.⁸⁹

Dřevěné boční oltáře jsou v kontextu úvah o Kastnerově neogotické a secesní tvorbě jednou z nejzajímavější součástí. Ukazují totiž jak prvky neogotiky, tak secese. Jejich základem jsou stlačené oblouky. V bočních kaplích se jedná o oltáře Panny Marie [42] a sv. Jana Nepomuckého [43]. Jak socha Madony, poměrně tradičně ztvárněná, tak socha barokního světce, jsou obklopeny pro Kastnera tak typickými klečícími anděly ve středověkém stylu. Oltář sv. Jana Nepomuckého v jižní kapli vyřezali v roce 1905 podle Kastnerova návrhu Š. Zálešák (sochy) a V. Mráz⁹⁰ (řezbářská práce).⁹¹ Ze stejného roku pochází i oltář Panny Marie v severní kapli.⁹² Pro Kastnera jsou typické stupně, buď stoupající nebo se svažující směrem ke svatostánku. Kromě Kouřimi je Kastner umístil i na hlavní oltář v Třebíči či na oltář Srdce Ježíšova v plzeňském chrámu sv. Jana Nepomuckého.

⁸³KUTHAN / ROYT (pozn. 80) 534.

⁸⁴KALVODA (pozn. 15) 88.

⁸⁵PRAHL / ŠÁMAL (pozn. 72) 29.

⁸⁶KUTHAN / ROYT (pozn. 80) 536-537.

⁸⁷Jarmila KRČÁLOVÁ / Emanuel POCHE (red.): Umělecké památky Čech II, Praha 1978, 39.

⁸⁸Taťána PETRASOVÁ: Časopis Method (1875-1905) a program křesťanského umění v Čechách a na Moravě, in: Aleš FILIP / Roman MUSIL (eds.): Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914, Praha / Brno / Olomouc 2006, 269.

⁸⁹<http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/kneziste/>, vyhledáno 13. 4. 2014.

⁹⁰<http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/jizni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014.

⁹¹KRČÁLOVÁ / POCHE (pozn. 87) 122.

⁹²<http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/severni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014.

Výzdoba stlačeného oblouku, která u oltáře Panny Marie ještě může evokovat středověké kraby, už u druhého oltáře silně připomíná ornamentální secesní zdobení Českého oltáře v plzeňské katedrále.

Za zmínku stojí ještě třetí oltář se sv. Annou a Pannou Marií jako dítětem, obklopenými barokními sochami sv. Františka z Assisi a sv. Terezie z Avily⁹³, pod nimiž je za sklem umístěna kopie Pražského Jezulátka. [44] Tento oltář, umístěný v hlavní lodi, zhotovil kutnohorský sochař Ondřej Eigler, avšak svým tvarem Kastnerovo dílo dobře doplňuje.⁹⁴ Nepostrádá stlačený oblouk, ačkoli ten už má výzdobu tvořenou překříženými lomenými oblouky a socha sv. Anny je umístěna na sloupu s gotickými slepými kružbami. Za povšimnutí tu stojí podstavce soch zbylých dvou světců, zajímavě vyběhající do stran ze středního sloupu.

Avšak J. Kastner je autorem návrhu ještě jednoho díla v kouřimském kostele, a to vyřezávaného skříňového betléma [45], uloženého mimo období Vánoc v severní kapli. Návrh vznikl počátkem 20. století.⁹⁵

Na vybavení chrámu v Kouřimi spolupracoval J. Kastner s K. Hilbertem.⁹⁶

Na výzdobě chrámu sv. Bartoloměje v Třebovli nedaleko Kouřimi má podíl V. Mráz.⁹⁷ Podle Kastnerova návrhu zde vyřezal roku 1905 hlavní oltář a od J. Kastnera pochází i kazatelna. Š. Zálešák pak vytvořil ještě sochy Madony a sv. Václava, umístěné u vítězného oblouku.⁹⁸

Poděbradský kostel Nanebevzetí Panny Marie byl regotizován v roce 1869, o čtyřicet let později proběhla regotizace i uvnitř. J. Kastner pro tento chrám navrhl v letech 1908-1909 nejen neogotický hlavní oltář a kazatelnu, ale také kazetový strop.⁹⁹

V chrámu sv. Barbory je dílem Kastnerovým, resp. dílem Š. Zálešáka, vyřezaným roku 1903 podle Kastnerova návrhu, reliéf Poslední večeře na hlavním oltáři [46]. Neogotický oltář byl vytvořen podle původního oltáře z počátku 16. století.¹⁰⁰

Pro Kamenný dům v Kutné Hoře, jehož průčelí pochází z konce 15. století, asi J. Kastner ani nemohl zvolit jiné tvarosloví než gotické. Dům byl rekonstruován v letech 1901-1902¹⁰¹

⁹³ <http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/hlavni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014.

⁹⁴ Ibidem, vyhledáno 13. 4. 2014.

⁹⁵ <http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/severni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014.

⁹⁶ KARASOVÁ / POCHE (pozn. 2) 342.

⁹⁷ Jarmila KRČÁLOVÁ / Emanuel POCHE (red.): Umělecké památky Čech IV, Praha 1982, 106.

⁹⁸ <http://cestyapamatky.cz/kolinsko/trebovle/kostel-sv-bartolomeje>, vyhledáno 13. 4. 2014.

⁹⁹ Jarmila KRČÁLOVÁ / Emanuel POCHE (red.): Umělecké památky Čech III, Praha 1980, 111.

¹⁰⁰ KRČÁLOVÁ / POCHE (pozn. 87) 192-193.

¹⁰¹ <http://www.kutna-hora.wz.cz/kamenny-dum.htm>, vyhledáno 13. 4. 2014.

a z Kastnerových rukou tu pochází Madona s Ježíškem a už tradiční dvojici klečících andělů [47].

Kostel Nanebevzetí Panny Marie v Oseku u Rokycan prošel v letech 1908-1909 pod Kastnerovým vedením regotizací. Hlavní oltář byl vytvořen v neobarokním stylu, stejně jako kazatelna, na niž byly umístěny barokní obrazy evangelistů z původní kazatelny.¹⁰²

J. Kastner se podílel i na výzdobě neorománského kostela Navštívení Panny Marie v Gruntě (nedaleko Kutné Hory).¹⁰³

Ke Kastnerově tvorbě dále patří hlavní oltář děkanského kostela sv. Václava v Lanškrouně [48, 49]. Za oltářem visí obraz se sv. Václavem malovaný J. Dallingerem, přivezený koncem 18. století z Vídně.¹⁰⁴ Ač je oltář neogotický, přece je pro naše téma zajímavý. Opakuje totiž některé motivy použité v kostele sv. Jana Nepomuckého v Plzni. Poměrně nízký oltář má ve střední části umístěný krucifix se zlacenými paprsky připomínající monstranci. Ten je nesen dvěma anděly na baldachýnu, stejně jako je na plzeňském bočním oltáři Srdce Ježíšova nesena kniha. Pod krucifixem je svatostánek zdobený obrazem Kristovy tváře s gestem žehnání. Právě tak je na plzeňském bočním oltáři sv. Tří redemptoristů umístěna ruská ikona, kterou J. Kastner chrámu daroval, a také na hlavním oltáři kouřimského kostela je vymalován na svatostánku žehnající Kristus. Dále jsou tu reliéfy, které J. Kastner na oltářích rád používal, zde ale mají stejnou ikonografii, jako malby se zlatým pozadím na plzeňském hlavním oltáři sv. Jana Nepomuckého. Vlevo (z pohledu diváka) je to námět Abraháma obětujícího Izáka ve chvíli, kdy se objevuje anděl, aby Abraháma zastavil. V obou případech anděl přilétá zprava a chytá muže za ruku, zatímco ten se na něj polekaně dívá. Malba pouze ztvárňuje pohyby výrazně uvolněněji a právě tak Izák sedí na otcově klíně v přirozenější pozici. Naproti je pak výjev Melchizedechovy nekrvavé oběti, opět s knězem pozdvihujícím Boží dary – v tomto případě zástup klečí i před Melchizedechem, v plzeňské malbě drží Melchizedech kalich a větší zástup je umístěn za ním. (Mohlo by se též jednat o oběť midjánského kněze Jitra, blíže nespecifikovaná literatura prý uvádí jako možnost i Mojžíšův zápas s Amalečany, tato varianta je však nepravděpodobná.¹⁰⁵) To vše doplňují již tradičně dva andělci s nápisovými páskami (s částmi hymnu *Sanctus, Sanctus, Sanctus / Dominus Deus Sabaoth*) a gotické tvarosloví – baldachýn, krajka, kytky, fiály (byť i tady možná ve zlacených ozdobách použil autor také svoji invenci).

¹⁰² KRČÁLOVÁ / POCHE (pozn. 87) 544.

¹⁰³ CIBULKA (pozn. 8) 583.

¹⁰⁴ Ibidem 206.

¹⁰⁵ <http://farnost.katolik.cz/lanskroun/farnost/pruvodce/vaclav/vaclav3/vaclav3.htm>, vyhledáno 13. 4. 2014.

Hlavní oltář třebíčské baziliky sv. Prokopa [50] z roku 1900¹⁰⁶ je neogotickou archou. Skříni dominuje socha sv. Vojtěcha, sedícího na trůně pod baldachýnem, obklopeného sv. Cyrilem a Metodějem. Vrchol místo štítu zdobí drobná architektura se sochou žehnajícího Krista a dvojicí klečících andělů. Vnitřní křídla jsou zdobena čtveřicí maleb. Na predele je opět malba, po jejích stranách jsou sochařsky ztvárněné světecké polopostavy. Stupeň pod predelou, v němž je také svatostánek, má pouze bílou barvu s jednoduchým zlatým rámováním. Ještě pod ním stojí mensa s Kristovým monogramem, symbolickým zobrazením Kristových pěti ran a eucharistickými motivy.

Do Třebíče byl oltář umístěn až poté, co byl v roce 1930 vystaven na Výstavě světového křesťanského umění v Paříži a o tři roky později také v Římě. Na obou výstavách získal první cenu.¹⁰⁷

J. Kastner se podílel i na vnější výzdobě katedrály sv. Petra a Pavla v Brně [51]. Neogotická přestavba proběhla v letech 1904-1908 pod vedením Augusta Kirsteina s dvojnásobným na východní straně a západním průčelím s představeným portikem. Právě na západním průčelí se nejvíce projevila práce J. Kastnera, který navrhl Malou Kalvárii s latinským nápisem na štítu, drobné sochy sv. Cyrila a Metoděje doplňující lomené okno ve prostředku a důležité sochy sv. Petra a Pavla zdobící sloupy portiku. Sochy byly vytesány z hořického pískovce. Ty na západní straně vznikly rukou Wilhelma Frühaufa, na východní pak J. L. Urbana.¹⁰⁸ Jedenáctimetrový hlavní oltář a biskupský trůn je tentokrát dílem vídeňského řezbáře Josefa Leimera z roku 1891 podle návrhů Augusta Prokopa a Karla Woresche.¹⁰⁹ A. Kalvoda pak uvádí jako Kastnerova díla i krásnou sochu Madony s Ježíškem [52], ukrytou v portiku, a všechny neogotické sochy z průčelí včetně chrličů a masek.¹¹⁰

¹⁰⁶ KARASOVÁ / POCHE (pozn. 2) 342.

¹⁰⁷ <http://www.farnost-bazilika.cz/historie>, vyhledáno 13. 4. 2014.

¹⁰⁸ Bohumil SAMEK (red.): Umělecké památky Moravy a Slezska I, Praha 1994, 161.

¹⁰⁹ Aleš FILIP: Katedrála sv. Petra a Pavla v Brně, Brno 2006, nepag.

¹¹⁰ KALVODA (pozn. 15) 88.

2. Tři příklady secesních chrámových interiérů s dobovými oltáři

2. 1. Kostel Povýšení sv. Kříže v Jablonci nad Nisou a Josef Zasche

2. 1. 1. Tvorba Josefa Zascheho

Prvním dílem, které bude v této práci sledováno vzhledem k celku secesního interiéru, je hlavní oltář starokatolického kostela Povýšení sv. Kříže v Jablonci nad Nisou [53]. Kostel i oltář navrhl¹¹¹ jablonecký rodák, architekt Josef Zasche (1871-1957),¹¹² stavbu provedl Emilian Herbig.¹¹³ Ztracení části plánů a dokumentace postupu komplikuje určování Zascheho podílu na projektu.¹¹⁴ J. Zasche navíc napsal stručnou autobiografii, v níž kostel vůbec neuvědl, avšak na plánech je podepsán.¹¹⁵ Zbývá dodat, že většinu Zascheho neznámých kreseb a návrhů z jeho zničeného archivu dnes zřejmě vlastní soukromé osoby¹¹⁶ a i ty dochované (celkem osm nákresů: půdorysy jednotlivých podlaží, příčný a podélný řez, presbytář či rozvrh průčelí a fasády) jsou dostupné pouze v kopiích.¹¹⁷

Spolu s architektem Robertem Hemmrichem pak Zasche v Jablonci nad Nisou vytvořil v letech 1900-1903 ještě secesní soubor fary a několika rodinných domů.¹¹⁸ Ty bývají zpravidla uváděny jako díla Hemmrichova, avšak pro společné autorství mluví některé zdobné motivy, použité předtím na fasádě Zascheho kostela.¹¹⁹

Chrám Povýšení sv. Kříže byl Zascheho ranou prací a secese tvořila v jeho díle poměrně krátkou epizodu. Na architekta se tak vzpomíná především jako na autora modernistických pražských staveb (z nich nejznámější je strohá hlavní fasáda paláce Vídeňské bankovní jednoty v ulici Na příkopech,¹²⁰ díky níž Zasche získal cenu za nejlepší stavbu desetiletí v Rakousku-Uhersku,¹²¹ ale již také v našem prostředí spolu s pracemi J. Kotěry odstartoval geometrickou secesi,¹²² a dále Wilfertova vila¹²³). Z jeho plánů vzešla ale ještě jedna stavba

¹¹¹ Jan KOBER: Kapitoly ze stavebního vývoje Jablonce nad Nisou, Jablonec nad Nisou 2004, 23.

¹¹² Zdeněk LUKEŠ: Zasche, in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 947.

¹¹³ Pavel VLČEK: Zasche, in: Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 724.

¹¹⁴ KOBER: (pozn. 111) 116-117.

¹¹⁵ Kateřina CHRUDIMSKÁ: Secesní kostel Povýšení sv. Kříže v Jablonci nad Nisou a jeho architekt Josef Zasche (bakalářská práce na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích), České Budějovice 2013, 53.

¹¹⁶ CHRUDIMSKÁ (pozn. 115) 14.

¹¹⁷ Ibidem 28-36.

¹¹⁸ Zdeněk LUKEŠ: Mluvili německy, Češi je zavrhli, in: Lidové noviny, 1. 10. 2011, 31.

¹¹⁹ Zdeněk LUKEŠ / Jan SVOBODA: Josef Zasche, in: Umění XXXVIII, 1990, 536.

¹²⁰ Jindřich VYBÍRAL: Německá architektura v Praze v letech 1900-1918. Tvůrci a záměry, in: Umění LI, 2003, 317.

¹²¹ KOBER (pozn. 111) 62.

¹²² AMBROZ (pozn. 24) 20.

sakrálního určení, opět v Jablonci nad Nisou, a to katolický kostel Nejsvětějšího Srdce Ježíšova [54], realizovaný po mnoha změnách plánů v letech 1930-1931 podle návrhu z 20. let.¹²⁴ První skici z roku 1898¹²⁵ přitom přinesly stavbu se secesními detaily [55] a ještě i projekt z roku 1908 [56] může evokovat pozdní, geometrickou secesi. Také do tohoto chrámu navrhl vybavení a výzdobu s výjimkou vitráží J. Zasche a i zde musel své původní plány z finančních důvodů radikálně omezit.¹²⁶ Chrám byl navíc i tématem soutěže rakouských architektů v roce 1903, jíž se Zasche také účastnil.¹²⁷

Jak již bylo řečeno, Zasche se od organické secese brzy odklonil. V době, kdy stavěl svůj první kostel, to však byl právě on, kdo musel o použití secesního slohu těžce přesvědčovat objednavatele.¹²⁸ Ve svých pozdějších, modernistických pracích se nechal ovlivnit Wagnerem i Hoffmannem, ve Vídni ale studoval u Karla von Hasenauera, jehož oblíbenými slohy byly ještě neorenesance a neobaroko,¹²⁹ a který na svém profesorském postu předcházal právě Otto Wagnerovi.¹³⁰ Zdeněk Lukeš vyjádřil názor, že díky studiu ve Vídni se Zascheho stavby liší od hmotnějších děl jiných německých architektů žijících v Čechách, kteří získali své vzdělání v Mnichově či Drážďanech,¹³¹ a nazval Zascheho tvorbu *secesním klasicismem*.¹³²

2. 1. 2. Interiér kostela Povýšení sv. Kříže

Projekt kostela ve stylu organické secese vznikl v roce 1900, dokončení realizace se chrám dočkal o dva roky později.¹³³ Předností celku kostela, jak zvenčí, tak i uvnitř [57], je uměřenost výzdoby, tvořené štukem převážně v rostlinné podobě [58]. Už dobová kritika nepřehlížela, jak moc je pro Zascheho důležitá účelnost.¹³⁴ Zdeněk Lukeš pak poukázal na uměleckořemeslnou hodnotu jednotlivých detailů.¹³⁵

Zvláštností chrámu je, že nebyl inspirován Vídeňskou secesí, ale spíše vlivy z Francie či Belgie, a tedy je jeho styl v českém prostředí poměrně vzácný.¹³⁶

¹²³ LUKEŠ / SVOBODA (pozn. 119) 542.

¹²⁴ Ibidem 541.

¹²⁵ KOBER (pozn. 111) 13.

¹²⁶ Ibidem 59-60.

¹²⁷ LUKEŠ / SVOBODA (pozn. 119) 540.

¹²⁸ Ibidem 536.

¹²⁹ KOBER (pozn. 111) 12.

¹³⁰ Rostislav ŠVÁCHA: *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, 88.

¹³¹ Zdeněk LUKEŠ: *Architektura secese v Čechách 1896-1914*, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění IV/1*, Praha 1998, 141.

¹³² Zdeněk LUKEŠ: *Architektura 20. století*, Praha 2001, 15.

¹³³ Martin RÖSSLER: *Josef Zasche*, in: *Bulletin ČKA XXVII*, 2010, 25.

¹³⁴ VYBÍRAL (pozn. 120) 316.

¹³⁵ LUKEŠ (pozn. 118) 31.

¹³⁶ CHRUDIMSKÁ (pozn. 115) 40-41.

Hlavní oltář se skládá z podstavce, k němuž je přistavena mensa, a krucifixu. Socha Krista na krucifixu je dřevěná, právě tak mensa a polovestavěný svatostánek [59]. Vše ostatní, tedy zděný podstavec i kříž s výzdobou, je bílé. Dekor podstavce je velmi prostý: podstavec je rozdělen na tři bloky, z nichž prostřední mírně vystupuje dopředu i nahoru; zbylé dva bloky jsou po stranách zaoblené a zdobí je jen úzký vlys s motivem kruhů. Hlavní ozdobou tohoto podstavce jsou dvě sochy zpívajících andělů po stranách, které jsou obráceny šikmo směrem od kříže k lidu a objevují se i v exteriéru nad vchodem [60]. Kříž, jehož ramena se konkávně prohýbají, je právě mezi rameny bohatě dekorován typicky secesním štukovým rostlinným motivem, v tomto případě dubovým listím se žaludy. Větve s lístky, které mívaly zpočátku zlacení,¹³⁷ vybíhají z kmene, ten probíhá paralelně s křížem, jako by byl za ním, a dole je ukončen ornamentálně zkroucenými kořeny. To vše nese jasnou symboliku: Strom života.¹³⁸

Také svatostánek ve tvaru edikuly s trojúhelníkovým štítem je pojat secesně, na což poukazuje především vyřezávaný ornament okolo christogramu IHS v kruhu (mimoходом i forma písmen IHS, psaných přes sebe, by se dala nazvat secesní, linie písmen se rozšiřují a zužují podobně jako kříž na oltáři). Na sloupcích tohoto výklenku nalezneme kromě šachovnicového ornamentu i drobná srdéčka.

Dřevěná mensa je na čelní stěně pouze rozčleněna do tří polí, jimiž probíhá v horní i dolní části drobné rýhování.

Zastropení lodi bylo vyřešeno pomocí zavěšené skořepinové klenby.¹³⁹

Celkový charakter interiéru je dán především neobvyklým tvarem oblouku, který se směrem dolů zužuje, a jednoduchostí štukové výzdoby. Zužující se oblouk je přitom vytvářen na vstupní stěně a v lodi jej naznačují už jen linie přízvedních pilířů. Právě osm pilířů jsou místa pro velice jemný štukový dekor, a to jen v horních partiích, zatímco v dolní části jsou na pilířích uchyceny kované svítlny, opět nesmírně jemně tvarované do poměrně složitého secesního organického ornamentu.

Součástí chrámu je ještě menší křestní kaple, nacházející se uvnitř u vchodu po pravé straně.

V presbytáři jsou v současné době odhalovány původní malby [61], několik desetiletí skryté pod přemalbou. Spočívají především ve spoustě tenoučkových linií rostlinného secesního ornamentu, mezi nimiž můžeme najít např. kříž, kotvu a srdce, znamení víry, naděje a lásky. Tyto symboly i Strom života se opakují také na vnější fasádě.

¹³⁷ KOBER (pozn. 111) 23.

¹³⁸ Ibidem 23.

¹³⁹ Ibidem 20.

Dřevěná kazatelna [62] na samé hraně presbytáře a triumfálního oblouku je, podobně jako zábradlí, oproštěna od všech složitých ornamentů, a pokud bychom v nich hledali secesi, pak jediné tu geometrickou. Naproti tomu boční stěny lavic nebyly připraveny o organické linie a v horní části mají i volutu, i tady jsou však rýhy mělké a rozhodně jich není přespříliš.

Okna, po stranách lodi oblouková [63] a v presbytáři v plastických obloucích vsazená kruhová a pod nimi pravoúhlá trojitá sdružená [64] (jedno za oltářem a dvě po stranách), mají vitráže z bezbarvého a zeleného skla, opět florální ornamentiky, tentokrát ze stylizovaných tulipánů – stejně jako štuk v lodi. O tulipánu v křesťanské ikonografii mnoho nenajdeme, objevuje se spíše v zátiších a obecně symbolizuje rozmařilý způsob života.¹⁴⁰ V souvislosti s ikonografií květin je ještě třeba se zmínit o růžích vytesaných na vstupním ostění (růže je jednak symbolem mariánským, jednak může symbolizovat Krista, jeho krev a rány či Boží lásku¹⁴¹).

Zdá se, že J. Zasche vsadil v tomto díle na omezené množství dekorovaných ploch a výzdobou v interiéru šetřil. Ve skutečnosti podle nalezených plánů zamýšlel autor pokrýt reliéfy stěny a strop presbytáře a navrhl i výrazně odlišnou podobu vitráží. Od těchto záměrů upustil při realizaci.¹⁴²

2. 1. 3. Oltář

Pomineme-li zdobení, všimneme si, že oltář má poměrně jednoduchý tvar. Skládá se z podstavce s přistavenou mensou a krucifixu [65]. Na tomto místě je vhodné připomenout, že pro kostel Povýšení svatého Kříže je krucifix na hlavním oltáři zvláště důležitý, neboť sám značí zasvěcení kostela (zatímco kostely jednotlivých světců mají obvykle krucifix a ještě obraz s příslušným světce). Pro srovnání se můžeme podívat na chrám s tímto zasvěcením, kostel sv. Kříže v pražské ulici Na příkopě [66]. Kostel byl postaven v době klasicismu, pro nějž bylo charakteristické zjednodušení a oproštění od přebytečného dekoru. Oltáře těchto dvou kostelů mají mnoho společného – pražský je taktéž tvořen podstavcem s mensou a krucifixem adorovaným anděly, kteří se tentokrát otáčejí směrem ke kříži. Navíc i svatostánek má formu edikuly. Podobnost mezi těmito dvěma oltáři není zcela náhodná, neboť schéma krucifixu adorovaného anděly bylo známo i v dřívějších dobách. Např. mnohé barokní oltáře obsahují toto schéma, byť mají komplikovanější tvary a je na nich třeba

¹⁴⁰ Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Tulipán, in: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Mladá fronta, Praha 1998, 93.

¹⁴¹ Hynek RULÍŠEK: Růže, in: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie, Hluboká nad Vltavou 2005, nepag.

¹⁴² KOBER (pozn. 111) 17.

i umístěno více soch. Pokračovaly v něm také Kastnerovy historizující oltáře (Lanškroun). A ani secese tuto tradici nezapomněla, jak vidíme třeba v Mohyle míru, malované oltární výzdobě Jano Koehlera v kostele Nejsvětějšího Srdce Páně v Oslavicích (kde se může úcta andělů vztahovat ke Kristově Srdci na vitráži, ale i ke kříži stojícímu ve výklenku) a koneckonců i na vitráži vstupního portálu chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Kroměříži, o němž bude ještě řeč.

Dále je na řadě problematika Stromu života, představovaného v tomto případě dubem. V křesťanské ikonografii má dub svoji symboliku. Kromě slov proroka Izaiáše, v nichž jsou k silnému dubu přirovnávání Hospodinovi nepřátelé, kteří jsou přesto slabší než Hospodin, se o dubu hovoří také jako o symbolu utrpení. Proto na dub narazíme nejen na vyobrazeních mučedníků, např. sv. Šebestiána přivázaného k dubu v obraze Anthonyho van Dycka, ale nalezneme ho rovnou jako dřevo, z něhož byl zhotoven kříž, např. v Rubensově obraze Vztyčení kříže.¹⁴³ Kromě toho dub značí Boží přítomnost nebo přímo Krista, vytrvalost ve víře, pravdu, odvahu a sílu. V dutých dubech žili také někteří poustevníci.¹⁴⁴

Andělé mohou působit dojmem, jako by klečeli, ve skutečnosti jsou jejich sochy polopostavami. V jejich formě se nezapře secese a nemají daleko k pohřební výzdobě.¹⁴⁵ Pravděpodobně častější jsou postavy andělů obrácené čelem ke kříži ve středu, avšak ani natočení do stran není nijak výjimečné – můžeme jej vidět např. na hlavním oltáři plzeňského secesního kostela Panny Marie Růžencové [67], na němž andělé troubí na trubky (tento chrám má dále kazatelnu se sochami a volutami [68] a také boční secesní oltáře [69], zdobené andílčími hlavami, vázami s květinami a hlavicemi sloupů příbuznými s íonskými, čerpající tedy částečně z baroka. Hlavní oltář je zase završen baldachýnem s andělskými hlavami, jako má oltář Wagnerova kostela ve Steinhofu.). Andělé jsou jednoznačně pojati stylizovaně. Z jejich tváří číší strnulost, typicky secesní jsou linie silných pramenů jejich vlasů i držení křídel. Ve velice drobných ručkách, z nichž lze vidět jen dlaně, drží list ke zpěvu, a i ten je samozřejmě zdobně zvlněn a po okrajích svinut. Šikmé natočení soch je velmi zajímavé. Z čelní strany totiž vidí divák v podstatě jen polovinu sochy, stejně jako tomu bylo u antických akroterií. Zatímco akroterie mívala v rozích hranu, andělé jsou vyřešení velmi

¹⁴³ Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Dub, in: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Mladá fronta, Praha 1998, 98.

¹⁴⁴ Hynek RULÍŠEK: Rostliny – Dub, in: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie, Hluboká nad Vltavou 2005, nepag.

¹⁴⁵ KOBER (pozn. 111) 23.

elegantně: přímo nad zaobleným rohem podstavce mají rozevřený svrchní plášť, jehož lemy tvoří pomyslné hrany a sochy tak nemusí být násilně seseknuty.

V dřevěné soše Krista na kříži je navíc spatřována symbolistní výtvarná poloha.¹⁴⁶ Snad se tento názor odvíjí od výrazu v Kristově tváři, dalším důvodem by mohla být i jednoduchá trnová koruna, zlehka posazená na jeho hlavě. Dřevo není polychromované, pouze mořené.¹⁴⁷

Do dnešní doby se bohužel nedochoval plán hlavního oltáře. Dále není znám autor soch, jeho určení se pohybuje v mezích hypotéz, uvažujících o sochaři z Prahy, snad přímo o Karlu Wilfertovi ml., majiteli slavné Wilfertovy vily právě od Josefa Záscheho.¹⁴⁸

2. 2. Kaple sv. Cyrila a Metoděje v Kroměříži a Hubert Gessner

2. 2. 1. Zemský léčebný ústav císaře a krále Františka Josefa I.

Kaple sv. Cyrila a Metoděje [70] je součástí areálu kroměřížské psychiatrické léčebny, původně Zemského léčebného ústavu císaře a krále Františka Josefa I.,¹⁴⁹ největšího komplexu vystavěného ve své době na Moravě i v Čechách o třiceti osmi budovách.¹⁵⁰ Jejím architektem byl Hubert Gessner (ve spolupráci s Moravským zemským stavebním ředitelstvím¹⁵¹), rodák z Valašských Klobouk¹⁵² a žák O. Wagnera z let 1894-1898,¹⁵³ vlivy tedy můžeme hledat ve Vídni, a to přímo ve Wagnerově kapli Ústavu duševně chorých – vídeňském Steinhofu [71], jehož stavbu vedl architekt Franz Berger. V roce 1903, kdy byl vídeňský plán schválen, se na tom kroměřížském teprve začínalo pracovat.¹⁵⁴ (Dalšími variantami měst pro psychiatrickou léčebnu byla Bystřice pod Hostýnem nebo Frenštát pod Radhoštěm.)¹⁵⁵ Kaple, umístěná mezi společenskou budovou a kuchyní,¹⁵⁶ byla dokončena a vysvěcena olomouckým arcibiskupem Františkem Bauerem roku 1909.¹⁵⁷

¹⁴⁶ KOBER (pozn. 111) 23.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Karel KUČA: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III, Praha 1998, 212.

¹⁵⁰ Jindřich VYBÍRAL: Architekti vídeňské moderny v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, in: Miroslav AMBROZ (red.): Vídeňská secese a moderna, Brno 2005, 46.

¹⁵¹ FILIP(pozn. 7) 155.

¹⁵² Pavel VLČEK: Gessner, in: Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 196.

¹⁵³ Jindřich VYBÍRAL: Mladí mistři, Praha 2002, 107.

¹⁵⁴ Josef KŠÍR: Málo známá stavba „moderního slohu“ v Kroměříži, in: Umění XXVII, 1979, 173.

¹⁵⁵ VYBÍRAL (pozn. 153) 99.

¹⁵⁶ Vincenc NÁVRAT: Vývoj choromyslnictví na Moravě a nový Zemský léčebný ústav císaře Františka Josefa I. v Kroměříži, Praha 1908, 28.

¹⁵⁷ VYBÍRAL (pozn. 153) 102.

Na Gessnerovo autorství poprvé písemně upozornil Josef Kšíř, znalec moravských památek.¹⁵⁸ Ten se o Gessnerovi jakožto autorovi kaple doslechl od Gessnerova spolužáka z Vídně, Ladislava Skřivánka, při Skřivánkově návštěvě Kroměříže v roce 1923.¹⁵⁹ Písemné prameny jméno autora neuvádějí.¹⁶⁰ Podle J. Kšíra na nějakou dobu vešel do obecného povědomí jako autor kaple přímo O. Wagner, tomu však odporují dva fakty: zaprvé plány všech ostatních budov léčebny vznikly v Brně, zadruhé by O. Wagner nedopustil podivné zasazení kaple mimo dominantní bod v soustavě pavilonů.¹⁶¹ Je třeba dodat, že nejsou známy další Gessnerovy práce na poli sakrálního umění (s výjimkou márnice v léčebně, která ve vstupu obsahuje výkropní kapli¹⁶² [72]), tento architekt se věnoval především projektům továren a sídlišť pro chudší část obyvatelstva, v nichž si však dával rovněž záležet na výtvarné stránce, a jeho zadavateli byly např. různé proletářské spolky.¹⁶³

Podobně není zcela zřejmé, v jaké míře se H. Gessner podílel na projektu celé léčebny (podle výpovědi jeho dcery ale jistě na projektu pracoval), vzhledem k tomu, že podle účtů dostal poměrně málo peněz, a že se v souvislosti s ním nezmiňoval o léčebně dobový odborný tisk, ačkoli bychom v něm našli zprávy o Gessnerových méně výrazných realizacích. Dnes však historici umění o Gessnerově hlavním slově při plánování pavilonů nepochybují a v prvcích jednotlivých budov vidí přímé architektonické stopy.¹⁶⁴ Fasády pavilonů jsou charakteristické prostotou, občasným střídáním omítky, režných cihel a kamenů, případně použitím modrých keramických nebo skleněných kachlů a umírněným štukem.¹⁶⁵ Rozhodně však nejsou co do výzdoby a tvaru zcela jednotné, a to záměrně. Objekty správy či ubytování lékařů se liší od užitných staveb s minimálním dekorem a častějším výskytem režných cihel.¹⁶⁶ Některé budovy, např. infekční pavilon¹⁶⁷ či márnice, se blíží anglikanizující moderně ve stylu Charlese Rennieho Mackintoshe, další čerpají z renesance, jiné, poněkud barevnější, jsou zase lehce inspirované regionálním stavitelstvím; v centru měl být původně vztyčen dokonce obelisk.¹⁶⁸

¹⁵⁸ KŠÍŘ (pozn. 154) 175.

¹⁵⁹ Ibidem 175.

¹⁶⁰ Ibidem 174.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² FILIP (pozn. 7) 158.

¹⁶³ VYBÍRAL (pozn. 153) 109.

¹⁶⁴ Ibidem 109.

¹⁶⁵ Ibidem 112-113.

¹⁶⁶ Ibidem 113.

¹⁶⁷ Pavel ZATLOUKAL: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 162.

¹⁶⁸ Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století, Olomouc 2002, 530.

2. 2. 2. Kaple sv. Cyrila a Metoděje

Z Wagnerovy kaple přejal H. Gessner čtvercový půdorys, kupoli na principu dvojité betonové skořepiny¹⁶⁹ a dvě polygonální věže v průčelí a po všech čtyřech stranách vložil rizality. Ve věžích jsou umístěny zvony. (Sakrální stavby s kupolí a dvojvěžím v průčelí bychom ne začátku 20. století našli v Kroměříži ještě dvě: piaristický centrální kostel sv. Jana Křtitele z let 1737-1768, ovlivněný českým a rakouským barokem, a dále synagogu, částečně secesní i novorománskou, vyprojektovanou vídeňským architektem Gartnerem a postavenou v letech 1909-1910, kterou zničili nacisté v roce 1942.¹⁷⁰) Kromě hlavního vchodu má chrám ještě dva postranní. Střecha byla původně pokryta žlutými glazovanými dlaždicemi, ty jsou dnes nahrazeny mědí.¹⁷¹ Zlaté kříže na lucerně kupole a na dvou věžích jsou kombinovány s kruhem, čímž, jak i literatura upozorňuje, připomínají monstrance.¹⁷² Okrové stěny kostela si ponechávají velké plochy holé, avšak místy je rytmičují pruhy poseté oválnými barevnými (žlutými a oranžovými) skličky, typickými pro geometrickou secesi. Výplně po stranách kostela tvoří plochy s rytými vlnkami či keramická šachovnice.

J. Kšíř kapli označil za „stavbu v postsecesním moderním slohu“ (do stejné kategorie mimochodem zařadil i Kotěřův Národní dům v Prostějově).¹⁷³ Navíc poznamenal, že na průčelí Vídeňské kaple je ještě částečně secesní dekor, který na té kroměřížské již nenajdeme, a proto je tato druhá „modernější, pokročilejší“. Vzápětí citoval monografii Václava Richtera a kolektivu: „v letech 1905 až 1909 postavený léčebný ústav s kaplí je stavěn ve slohu secesním (...)“¹⁷⁴ Z této citace můžeme stěží usuzovat, zda Richter zahrnoval mezi secesní budovy i kapli. Vincenc Návrat, první ředitel léčebny, napsal přímo o kapli, že je postavena *ve slohu mírné secesse*.¹⁷⁵ Karel Kuča označuje celkově komplex jako secesní a kapli řadí do wagnerovské vídeňské moderny.¹⁷⁶

Pavel Zatloukal zmínil důležitý aspekt kaple: vliv Byzance, jehož zdroj můžeme hledat přímo ve Vídni, a jenž je postřehnutelný i ve Wagnerově variantě kostela pro léčebný ústav. Neobjevil se v ní náhodou, byl příznačný pro vyjadřování rakouských snah uplatnit svůj politický vliv na Balkáně.¹⁷⁷ Jindřich Vybíral zase zdůraznil, že zasvěcení kaple patronům

¹⁶⁹ ZATLOUKAL (pozn. 168) 531.

¹⁷⁰ KUČA (pozn. 149) 214-216.

¹⁷¹ FILIP (pozn. 7) 158-160.

¹⁷² Ibidem 158.

¹⁷³ KŠÍŘ (pozn. 154) 173.

¹⁷⁴ Ibidem 174.

¹⁷⁵ FILIP (pozn. 7) 158.

¹⁷⁶ KUČA (pozn. 149) 212.

¹⁷⁷ ZATLOUKAL (pozn. 168) 531.

Moravy, sv. Cyrilu a Metoději, ukazuje důležitost celého komplexu léčebny mezi ostatními soudobými stavbami.¹⁷⁸

Tentýž historik umění přesně charakterizoval myšlenku komplexu jako příjemného prostředí pro nemocné: postavit proti šílenství klid a racionalitu.¹⁷⁹

2. 2. 3. Interiér kaple

Kaple je centrální, tak jako tehdy většina církevních staveb, i Wagnerův vídeňský kostel.¹⁸⁰ Interiér byl vypracován tímtež architektem jako celý chrám.¹⁸¹ Loď kostela je široká 22 m a dlouhá 18 m, presbytář má hloubku 4,65 m.¹⁸²

Oltář z šedobílého mramoru s trojúhelníkovým štítem [73] je hladký a velmi jednoduchý, nad svatostánkem má pouze obloukový výklenek s inkrustovaným křížem. Výklenek má zlacené ostění vykládané sklíčky. Plochu oltáře člení na štít a další pole zlaté linie, na vrcholu pak probíhá tenká černá linka. Zlacená dvířka svatostánku jsou zdobena jen drobnými terčiky a nad dvířky ve výklenku pro zlacený stojící kříž se nachází čtvercový výzdobný motiv. Zlacení jistě není v katolických chrámech ničím výjimečným, v tomto případě však může odkazovat k vídeňské secesi. Na vrcholu oltáře stojí velký zdobený zlacený kříž, za jehož rameny opět probíhá kruh.

Podobně bílá mramorová mensa je zdobena pouze obrysovou zlacenou linií a v řadě vyrovnanými kabošony.

Stejně jako na kazatelně, nejsou ani na oltáři malby ani sochy – jde v podstatě o architektonické provedení.¹⁸³

Výraznou součástí presbytáře je půlkruhová freska Jano Koehlera se sv. Cyrilem a Metodějem, sloužícími mši svatou na Moravě. Freska vznikla v roce 1909.¹⁸⁴ Oba světci se zlatými svatozářemi stojí u oltáře obklopeni lidmi v krojích, vlevo dole je opřen znak s moravskou orlicí.

Chrám sálového typu na půdoryse řeckého kříže má v interiéru zkosené rohy. Prostor pod emporami tvoří v podstatě boční loď, lavice v nich už ale umístěny nejsou. Do presbytáře se stoupá po dvou schodech – v této rovině je umístěna současná jednoduchá mensa, a dále pokračují ještě tři schody k oltářní mense. Zábradlí kůru i obou empor

¹⁷⁸ VYBÍRAL (pozn. 153) 103.

¹⁷⁹ Ibidem 118.

¹⁸⁰ ZATLOUKAL (pozn. 168) 531.

¹⁸¹ FILIP(pozn. 7) 159.

¹⁸² NÁVRAT (pozn. 156) 28.

¹⁸³ FILIP (pozn. 7) 159.

¹⁸⁴ Ibidem.

na dvojicích sloupů je postaveno z šedobílého mramoru a zdobeno pouze dvojicemi pestrébarevných elipsových mozaiek andělů [74] (ti se nacházejí jako polopostavy také na fasádě zvenčí [75]). Šedobílý mramor je i materiálem kropek, podlaha je vyrobena z šedobílých šamotových dlaždic. Presbytáři hned po oltáři vévodí freska se sv. Cyrilem a Metodějem. Pod freskou je ponechán pás bílé stěny, který tvoří vhodné pozadí nesmírně jemně vyřezanému zábradlí ze dřeva a kovových prutů. Za oltářem je postavena dřevěná stěna se dvěma vchody, do sakristie a do deponiáře. Mezi presbytářem a lodí stojí nízká dřevěná mřížka s balustrý. Výraznou součástí mobiliáře je polygonální kazatelna [76] z růžového mramoru, její noha je vyrobena z mramoru šedobílého. Jednotlivé stěny kazatelny, oddělené tenkými kovovými pásky podobnými perlovci, zdobí kabošony ze serpentitu,¹⁸⁵ spodní stranu stříšky intarzovaná holubice a dřevěné dveře kříž se zlaceným obrysem. Také dveře jsou rámovány ostěním z růžového mramoru. Po stranách kazatelny jsou umístěna dvě zlacená svítidla. Naproti kazatelně, tedy na epištolní straně kostela, stojí ve výklenku dřevěná socha Panny Marie Lurdské. Výklenek je vyložen šedomodrým mramorem, koncha pak šedobílým. V chrámu se nalézají svítidla dvojího typu, oba typy ale mají podobný styl. První, již zmíněný v souvislosti s kazatelnou, má užší – elipsovité tvar a více „svící“. Jeho spodní část je tvořena přibližně válcovitými útvary ve čtyřech řadách, směrem dolů útvarů postupně ubývá. Útvar by mohl i připomínat art deco. Totéž řešení je použito na druhém typu svítidel, avšak jejich horní část je kruhová, zdobená rovnoramenným křížem [77]. Dobové jsou svícny¹⁸⁶ na oltáři, které se tentokrát pyramidovitě stupňují směrem nahoru. Sloupy jsou zdobeny velmi jednoduše – zlatým ohraničujícím proužkem a zlatou barvou naznačeným kabošonem ve čtverci (podobně jako je na oltáři vymalován motiv zlaceného obdélníku). Vybavení pochází z roku 1909.¹⁸⁷

Nad tribunami je chrám osvětlen řadou vysokých obdélných oken s vitrážemi andělských hlav a po každé straně oválným oknem s řeckým křížem. V presbytáři se nacházejí dvě trojice menších obdélných oken.

Malby na pendantivech v barvách bílé a žluté zobrazují klasy a vinnou révu, tedy eucharistické motivy. Jejich tvary však nepřipomínají vyloženě secesi – geometrickou ani organickou – spíše se podobají arabeskám, případně maureskám. Malby na klenbě presbytáře opět v jemných barvách jsou naproti tomu abstraktnější a geometričtější, řazené v pásech prokládaných motivem rovnoramenného kříže. Tatáž výzdoba se nalézá i na klenbách

¹⁸⁵ FILIP (pozn. 7) 159-160.

¹⁸⁶ Ibidem 160.

¹⁸⁷ Ibidem 155.

nad tribunami a kruchtou. Jinak je v presbytáři využit kruhový ornament. Trochu odlišná je malba na vnitřní straně jinak bílého triumfálního oblouku – a opět také na obloucích empory a krucht. Má červený, tedy výraznější podklad a kromě geometrických motivů jsou na ní stylizované květy a opět obilné klasy. Kupole je vyzdobena složitě [78]. Její střed tvoří holubice Ducha Svatého v kruzích jakéhosi slunce, od něhož se paprskovitě rozbíhají pásy tvořené čtverci s okosenými rohy. To vše se nese v barvách bílé, žluté, červené a modré. Pod paprsky probíhá už na tamburu druhý pás malovaných obdélníků (dekorovaných elipsami s kříži) střídaných obdélnými okny. Třetí pás střídá dva tvary křížů. Pro celou malířskou výzdobu je typické, že je tvořena geometrickými tvary, které však v sobě mají motivy vegetabilní. Mimo ornamenty převládá jemná žlutá barva. Původní výmalbu, vytvořenou al fresco na sádrové omítce,¹⁸⁸ navrhl Jano Koehler, současná výmalba z 30. let je jí velmi podobná.¹⁸⁹

Dřevěné lavice jsou zdobeny jednoduše – rozděleny na pole vyplněné svislými pásy. Veškeré dveře kromě hlavního vchodu mají na sobě vyřezaný kříž s rozetou na křížení. Vstupní dveře dekorují elipsy s kříži a kovové ornamentální úchyty jsou bohatě zdobené oválnými terčíky. V předsíni po stranách jsou zajímavá elipsovitá okna z různých typů skel a elipsa se nachází i na dřevěném stropě předsíně, v elipse je umístěn kříž a směřují od ní paprsky [79]. Hlavní vchod do předsíně nese motiv soustředných kruhů a v jeho oblouku je k vidění vitráž se dvěma anděly adorujícími rovnoramenný kříž.

Prvkem, se kterým se zde nejvíce ve výzdobě pracuje, je rovnoramenný kříž (v půdoryse, nástěnných malbách, vitráži nad vchodem), hojně využívaná je také elipsa (v mozaikách andělů, oknech nad emporami, svítidlech, ve sklech i na stropě předsíně) a často se opakuje i kruh (kupole, svítidla, výmalba presbytáře, kružnice okolo křížů na kupolích i uvnitř na oltáři).

Zajímavostí chrámu je sluncová monstrance s umělými drahokamy [80], o níž se předpokládá, že vznikla z návrhu H. Gessnera, právě tak jako oltářní svícny.¹⁹⁰

2. 2. 4. Oltář

Hlavní oltář představuje nejprostší variantu mezi oltáři zmíněnými v této práci. Dá se říci, že jeho základem je pouze několik hladkých mramorových desek s bohatším zdůrazněním středu se svatostánkem a výklenkem a s vrcholovým křížem, který má možná bohatší

¹⁸⁸ NÁVRAT (pozn. 156) 28.

¹⁸⁹ FILIP (pozn. 7) 159.

¹⁹⁰ Bohumil SAMEK: Umělecké památky Moravy a Slezska II, Praha 1999, 237.

a tvarově organičtější tvar zdobení, než bychom u tohoto oltáře čekali. H. Gessner si obecně dával záležet na správných proporcích a výběru kvalitních materiálů.¹⁹¹

Ve srovnání s oltářem Wagnerova kostela [81, 82] se v Kroměříži opravdu jedná o pokročilejší fázi secese, naproti tomu třeba kazatelny jsou v podstatě srovnatelné. Wagnerův oltář se liší především figurální výzdobou (tradičními anděly adorujícími svatostánek a kříž), výrazně větším množstvím dekoru a především vrcholovou „korunou“ – mřížovým kupolovitým útvarem s andílčími hlavami, převzatými z baroka. Je potřeba připomenout, že oltář v Kroměříži se sice figurální výzdobě vyhnul, avšak na emporách bychom andělské postavy našli také. Naopak společný mají Wagnerův a Gessnerův oltář materiál a barevnost – bílý mramor se zlacením, a dále geometrické pojetí s celkem mírně zdobeným svatostánkem, hranatý výklenek se zlatým obdélníkem na umístění kříže nad svatostánkem a nahoře ještě půlkruhový, bohatěji zdobený výklenek. (Také vídeňské geometrické svícny byly zřejmě vyrobeny přímo pro oltář.) Zejména čtverec, ale i trojúhelník či kruh byly v geometrické secesi oblíbené, a dále šachovnice,¹⁹² na kroměřížském chrámu v exteriéru taktéž použítá. Geometrická fáze secese bývá někdy nazývána *mřížkovým* či *liniovým stylem*.¹⁹³ Významným zdrojem inspirace byla pro architekty geometrické secese antika ve své jednoduchosti, proporcích a v kladení důrazu na systém horizontálních a vertikálních článků.¹⁹⁴

Právě Otto Wagner (se svým významným textem *Moderní architektura* z roku 1895) a jemu blízcí umělci stáli u zrodu vídeňské secese.¹⁹⁵ Díky tomu, že jejich cílem bylo mj. proniknutí nového cítění do všech uměleckých oborů a řemesel, můžeme dnes najít kompletně jednotně vybavené secesní chrámy jako je ten kroměřížský.¹⁹⁶ Wagnerova specifická tvorba bývá nazývána *secesním klasicismem*.¹⁹⁷ Ačkoli, jak již bylo řečeno, byl u nás vliv vídeňské secese akceptován spíše s nevolí, pro členy české Katolické moderny byl přijatelný právě styl školy O. Wagnera, jak ukázal článek v časopise *Nový život* z roku 1907, zabývající se přímo Wagnerovým kostelem ve Steinhofu.¹⁹⁸ Kostel ve Steinhofu byl naopak v mnoha ohledech kritizován Josipem Plečnikem, který v něm neviděl katolický chrám, ale spíše protestantský kostel či modlitebnu.¹⁹⁹

¹⁹¹ VYBÍRAL (pozn. 150) 46.

¹⁹² AMBROZ (pozn. 24) 14-16.

¹⁹³ Emil UTITZ: *Der Neue Stil*. *Deutsche Kunst und Dekoration* XXIII, 1908-1909, 71. Citováno z: AMBROZ (pozn. 24) 16.

¹⁹⁴ VYBÍRAL (pozn. 150) 47.

¹⁹⁵ AMBROZ (pozn. 24) 14.

¹⁹⁶ *Ibidem* 15.

¹⁹⁷ LUKEŠ (pozn. 131) 130.

¹⁹⁸ Aleš FILIP: *Vídeňská secese a země koruny české: umělecká výměna*, in: Miroslav AMBROZ (red.): *Vídeňská secese a moderna 1900-1925*, Brno 2005, 28.

¹⁹⁹ Josip PLEČNIK: *zprávy a poznámky: soukromý dopis*, in: *Styl* I, 1909, 115-116.

2. 3. Mohyla míru u Slavkova a Josef Fanta

2. 3. 1. Okolnosti stavby Mohyly míru a návrhy

Celá desetiletí lidé nacházeli na bývalém bitevním poli ostatky padlých vojáků, pro něž chtěli najít vhodné společné místo k pohřbení. Pro tento úkol byl téměř sto let po slavkovské bitvě, roku 1899, v Sokolnicích u Brna ustanoven komitét, tvořený šedesáti muži, a ve stejné době se objevila také ve Slavkově skupina dobrovolníků.²⁰⁰

Komitét se dohodl o zbudování Mohyly [83] jakožto kaple, v níž se budou konat bohoslužby za zemřelé v bitvě. Ti pak budou pohřbeni ve zděné hrobce umístěné uprostřed pod kaplí. Dalším přáním komitétu bylo vytvoření muzea, v němž by mohly být uchovávané a prezentovány hmotné nálezy z bitvy či plány.²⁰¹ Finanční prostředky zajistily vlády a příslušné organizace Rakouska-Uherska, Francie a Ruska a dále sbírky a prodej pohlednic s návrhem Mohyly.²⁰² Z Ruska byl navíc zaslán další návrh na vzhled Mohyly.²⁰³

Hlavním iniciátorem stavby Mohyly míru byl P. Alois Slovák, brněnský profesor na české reálce.²⁰⁴ Ve svých spisech o bitvě u Slavkova podal zprávu, že ji připomínají jen dva prosté kříže, opatřené nápisy, a to u Žarošic a u Zbejšova. Cítil povinnost pohřbít mrtvé a také pomníkem vytvořit trvalou památku na oběti bojů, tím spíše, že se blížil rok 1905 a s ním staleté výročí tragické události. Sám prostudoval okolnosti bitvy a chodil po kraji, v němž se odehrály.²⁰⁵ (Po letech, v roce 1917, se dožil chvíle, kdy musel zachránit měděnou výzdobu Mohyly před svozem k válečným účelům.)²⁰⁶

Než došlo ke stanovení podoby Mohyly i jejího názvu, musely plány projít mnohými peripetemi. Na začátku stála žádost o první skici, kterou od komitétu obdrželi Josef Fanta, August Kirstein (autor plánu regotizace brněnského dómu sv. Petra a Pavla)²⁰⁷ a Otto Wagner. O. Wagner sám účast odmítl, ale navrhl, aby soutěž proběhla mezi jeho vídeňskými žáky, přičemž by on jako profesor zasedl v porotě. Sám zastával názor, že slohem Mohyly by měl být „sloh císařský“.²⁰⁸ J. Fanta přišel s několika nápady, mezi nimi byl třeba menší pomník, ale také velkolepý plán obsahující i vybudování parku.²⁰⁹ Jeden z nich, J. Fantou

²⁰⁰ Alois SLOVÁK: Na bojišti slavkovském, Brno 1922, 72.

²⁰¹ Pomník na bojišti u Slavkova, in: Architektonický obzor VI, 1907, 43.

²⁰² Jaromír HANÁK, Mohyla míru a bitva u Slavkova, Brno 2000, 15.

²⁰³ Vladimír USTOHAL: Napoleonská návrší, Brno 1995, 47.

²⁰⁴ Jiří PERNES / Ivo HOLÁN: Slavkov u Brna, Praha 1987, 133.

²⁰⁵ Alois SLOVÁK: Bitva u Slavkova, Brno 1898, 4-5.

²⁰⁶ PERNES / HOLÁN (pozn. 204) 135.

²⁰⁷ USTOHAL (pozn. 203) 46.

²⁰⁸ Pomník na bojišti u Slavkova (pozn. 201) 43.

²⁰⁹ USTOHAL (pozn. 203) 45.

preferovaný,²¹⁰ např. vyústil do návrhu *Mohyly Smrti* [85]. Smrt vnímal autor v tomto případě jako hlavního vítěze bitvy²¹¹ a její sochu chtěl umístit na vrchol.²¹² Tato Mohyla by se v podstatě skládala ze dvou částí, první by byl věžovitý vstup na půdorysu tvaru trojúhelníku s konkávními stranami, v jehož výklencích by byly uloženy musejní exponáty, druhou pak kaple na křížovém půdorysu pro uložení ostatků. Jiný Fantův návrh nesl složitější název: *Na kopci kaple, pod ní kosti hnijí*. Opět se skládá z kaple, tentokrát patrové, půdorysu trojúhelníku (klenuté přízemí by uchovávalo ostatky, patro by bylo samotným sakrálním prostorem kaple), a muzea, představeného před ní. Ještě další návrh, nazvaný *Odpočínutí lehké dej jim o Pane* [86, 87], ukazuje kostel, který by zahrnoval muzeum v patře. Důležitý je i fakt, že všechny tři zmíněné návrhy zahrnují vyhlídku na někdejší bitevní pole, první v podobě terasy, druhý jako rozhlednu a ve třetím by se shlíželo z balkonu v patře.²¹³ Některé návrhy byly historizující – neorománské, přičemž návrh muzea měl podsebití.²¹⁴ Přesto komitét zvolil ze šesti variant²¹⁵ návrh Mohyly míru, jehož konečná podoba pochází z roku 1910.²¹⁶

Motiv míru byl zde vnímán ve dvou rovinách – slovy A. Slováka: „*mír zahubených vojnů časný i věčný*.“²¹⁷ Mír, který má být udržován nyní mezi národy a všemi lidmi, na něž v tomto ohledu památník apeluje, a zároveň mír jako Boží pokoj, v němž už nyní mrtví spočívají – mír duší v Bohu a usmíření, které nyní panuje i mezi nimi navzájem. A. Slovák také do své knihy *Bitva u Slavkova* zařadil píseň s textem v překladu Vladimíra Šťastného, v níž se mj. zpívá: „*Zde v míru dlí, kdož sebe povraždili, jak přátelé, již za vlast padali, kdys věrné zmužilosti vzorem byli, teď bratrskou si ruku podali*.“²¹⁸

K umístění byla vybrána hora Pratec. Stavební práce byly zahájeny roku 1910 firmou architekta Václava Nekvasila.²¹⁹

Roku 1912 byla stavba hotova a stala se prvním středoevropským mírovým památníkem,²²⁰ vysvěcení kostela však bylo odloženo až na rok 1914, kdy začalo Rakousko opět válčit

²¹⁰ HANÁK (pozn. 202) 16.

²¹¹ Pomník na bojišti u Slavkova (pozn. 201) 43.

²¹² FILIP (pozn. 7) 182.

²¹³ Pomník na bojišti u Slavkova (pozn. 201) 44.

²¹⁴ FILIP (pozn. 7) 182.

²¹⁵ USTOHAL (pozn. 203) 45.

²¹⁶ FILIP (pozn. 7) 182.

²¹⁷ SLOVÁK (pozn. 200) 75.

²¹⁸ SLOVÁK (pozn. 205) 151.

²¹⁹ SLOVÁK (pozn. 200) 75-76.

²²⁰ PERNES / HOLÁN (pozn. 204) 133.

s Ruskem a Francií.²²¹ Předání Mohyly veřejnosti nakonec proběhlo 25. března 1923.²²² Teprve poté bylo budováno muzeum.²²³

Mohyla byla po celé 20. století využívána k různým vzpomínkovým akcím. V minulosti se v Mohyle míru např. odehrávaly pietní akty z iniciativy „Vlastivědného kroužku“, který se zrodil v nedalekých Jiřkovicích. V roce 1990 se zde slavilo 185. výročí bitvy a proběhla tu po dlouhé době první katolická a pravoslavná mše, obětovaná za mrtvé vojáky.²²⁴ Mohyla míru je dobře známa i v zahraničí.²²⁵

2. 3. 2. Podoba Mohyly

Mohyla má slohově nejbliže k pozdní secesi.²²⁶ Stojí na téměř čtvercové základně, má výšku 26,3 m a její stěny se směrem dolů prohnutě rozšiřují – v literatuře bývá tvar nazýván *sférickou pyramidou*.²²⁷ Právě jejich rozšiřování spolu s rampami vybíhajícími po stranách může symbolizovat, že živí touto Mohylou vzdávají úctu nejen mrtvým, které bylo možno pohřbit do hrobky (v okolí se stále nalézá okolo dvaceti hromadných hrobů²²⁸), ale všem padlým u Slavkova.²²⁹

Na vrcholu Mohyly ční výrazný kovový kříž [88] (vsazený do jakési zploštělé zeměkoule), znamená pokoje tradičně umístované na křesťanských hrobech. Jako starokřesťanský byl navržen dílnou Franty Anýže.²³⁰ Zajímavostí je, že kříž se dvěma rameny nebyl dobře přijat rakouskou stranou – byl podle jejího názoru jednoznačně ruský.²³¹ (Anýž navrhl pro Mohylu ještě čtyři měděné desky se starokřesťanským textem v latině pro horní část stavby, během druhé světové války však byly poničeny. Na jejich místě nyní visí nové desky z měděného plechu a jejich texty byly změněny.²³²) Z výzdoby stojí za zmínku ještě dvě kamenné sochy po stranách vchodu, matka a manželka, držící vavřínový věnec a větev lípy, které jsou jednoduchými připomínkami blízkých všech padlých vojáků a zároveň i alegoriemi bolu a žalu,²³³ a dále nad vchodem text proroka Izaiáše v latině, znamenající: „*Moji zabítí zase vstanou!*“ O vzkříšení vypovídají i čtyři měděné desky a Mohyla míru jako celek. Štitonoši

²²¹ USTOHAL (pozn. 203) 49.

²²² PERNES / HOLÁN (pozn. 204) 135.

²²³ HANÁK (pozn. 202) 16.

²²⁴ František KOPECKÝ: *Bitva u Slavkova a Morava v letech 1805-1806*, Brno 2001, 166-170.

²²⁵ USTOHAL (pozn. 203) 49.

²²⁶ *Ibidem* 49.

²²⁷ HANÁK (pozn. 202) 16.

²²⁸ *Ibidem* 23.

²²⁹ SLOVÁK (pozn. 200) 76-77.

²³⁰ *Ibidem* 78-82.

²³¹ USTOHAL (pozn. 203) 47.

²³² *Ibidem* 51.

²³³ HANÁK (pozn. 202) 21.

v rozích, na jejichž místech měli být původně umístěni orli,²³⁴ už značí samotné hrdiny se zlacenými znaky Ruska, Francie, Rakouska a Moravy. Jejich návrhy, stejně jako návrhy dvou soch u vchodu, jsou dílem Čeňka Vosmíka.²³⁵

Josef Fanta se nezabýval pouze architektonickými návrhy. Kromě návrhu oltáře načrtl své představy kříže na vrchol Mohyly a ostatních soch, v jednom z návrhů byly např. u vchodu figury vojáků [89], a věnoval se také dekoru interiéru.²³⁶ Nápis vybral A. Slovák.²³⁷

2. 3. 3. Interiér

Cihlová klenba jinak kamenné Mohyly má tvar paraboly. Stříkaná omítka je střídána sgrafitem, hlavním motivem je na vrcholu kříž se zlatým pelikánem (křesťanským symbolem objevujícím se i na zadní straně kříže na vrcholu Mohyly), dále zde nalezneme vymalované symboly čtyř evangelistů a rajských řek [90]. To vše uvádí část textu žalmu 113 (112): „*Vyvýšen nade všechny národy Hospodin a nad nebesa sláva jeho. Nuzného ze země vyzdvihuje a chudého z bláta povyšuje, aby posadil ho s knížaty.*“ Současná podoba je výsledkem nedávného restaurování podle podoby původní. Před tímto restaurováním panovalo přesvědčení, že Fanta navrhl pro klenbu malbu nebe posetého hvězdami.²³⁸

Vnitřní prostor původně osvětlovala jen svítidla se svícemi. Na stěnách jsou vyhrazena místa pro věnce.²³⁹ Po stranách oltáře visely do druhé světové války²⁴⁰ věnovací oválné desky ze syenitu,²⁴¹ ty byly později obnoveny. V kapli je celkem šest výklenků, dva se mohou využít při bohoslužbách, v jednom je bronzová busta A. Slováka od Josefa Axmana, jež byla dříve vystavena venku, a v jednom rakev s ostatky padlých.²⁴²

Oltářní mensa [91] byla vytvořena z cihel, avšak je pokryta obkladem z kararského mramoru. Kararský mramor je i materiálem oltářních stupňů. Oltář je zasazen do výklenku. Pozadí tohoto výklenku a jeho strop pokrývá mramor, zlacení a broušené kameny, na pozadí se navíc nalézá vlašská mozaika představující dva anděly klanící se kříži stojícímu na mense. Mensu zdobí také zlacení a leptání, mj. v podobě nápisu v horní části „*Z hlubokosti volám: Roznitiž v nás, Hospodine, plamen lásky své a věčného milování.*“ Na ostění výklenku z uherského mramoru i uvnitř výklenku bylo psáno: „*Bože, Ty, obrátě se, obživíš nás a lid*

²³⁴ HANÁK (pozn. 202) 16.

²³⁵ SLOVÁK (pozn. 200) 78-82.

²³⁶ USTOHAL (pozn. 203) 46-52.

²³⁷ HANÁK (pozn. 202) 16.

²³⁸ Ibidem 21.

²³⁹ SLOVÁK (pozn. 200) 76-81.

²⁴⁰ USTOHAL (pozn. 203) 54.

²⁴¹ HANÁK (pozn. 202) 22.

²⁴² USTOHAL (pozn. 203) 55-56.

Tvůj veseliti se bude v Tobě.“ Ve výklenku zůstala nahoře a částečně po stranách tmavě modrá mozaika se zlatými hvězdami a ani tu již nemůžeme vidět celou v její původní podobě.²⁴³ Bílý obklad výklenku doplňují drobné zlacené christogramy, mariagramy a konsekrační kříže a dominuje mu nápis rozdělený na dvě části: vlevo *Svatý svatý – vpravo Pán zástupů*. Od oltáře dál se okolo kaple odvíjí slova „*Odpočinutí věčné, dej jim, Hospodine, a světlo věčné ať jim svítí, necht’ odpočívají v pokoji. Na den sv. Bibiany, 2. prosince léta Páně 1805.*“²⁴⁴

Kamenná deska zakrývající hrob je v latině popsána stručně a jasně: „*Pokoj, Čest*“. Dlaždice podlahy dodaly rakovnické šamotárny.²⁴⁵

Právě interiér byl nejvíce zasažen změnami, nepodařilo se jej totiž obnovit po škodách způsobených během druhé světové války, konkrétně ostřelováním v německo-ruské bitvě v dubnu roku 1945. Mohyla tehdy přišla o cenná nástěnná svítidla a především lampu na věčné světlo, jejichž autorem byla opět firma F. Anýže. (Kromě toho vzaly za své i některé předměty vystavené v muzeu). Exteriér Mohyly se od prvotního stavu příliš neliší.²⁴⁶

2. 3. 4. Oltář

Oltářní výzdoba, vytvořená v olomoucké dílně J. Urbana,²⁴⁷ se v tomto případě skládá z cihlové mensy a dekoru výklenku, v němž je mensa umístěna, přičemž mramorová deska přiléhající na stěnu může být vnímána jako oltářní nástavec. Obklad mensy tvoří kararský mramor. V jejím středu je beránek, symbolizující Krista a jeho oběť, beránek je obklopen jakýmsi mřížkovým pletencem na zlaceném podkladě. Na mramorovém „oltářním nástavci“ je vyobrazen kříž mezi zlacenými dekorativními liniemi a broušenými kameny. Dva andělé, klanějící se kříži, souvisí s nápisem *Svatý svatý Pán zástupů* z eucharistické modlitby církve, jíž také andělé a svatí v nebi chválí Boha. Andělé jsou ztvárněni v pestré mozaice [92], vytvořené brněnským výtvarníkem E. Škardou.²⁴⁸

Nápis na mense byl již zmiňován, zbývá pouze dodat, že se jedná o ukázkou pěkného secesního písma v majuskulích. Druhý typ, tentokrát i s minuskulemi, pak nalezneme v nápisu na rámování výklenku pro oltář, a dále na obvodu stěn a na vrcholu klenby.

Typově podobné je malířské doplnění oltáře v již zmiňovaném chrámu Nejsvětějšího Srdce Páně v Oslavicích z roku 1915 (tedy pozdější než v Mohyle). Dva adorující andělé jsou také

²⁴³ USTOHAL (pozn. 203) 53.

²⁴⁴ SLOVÁK (pozn. 200) 81.

²⁴⁵ Ibidem 82.

²⁴⁶ USTOHAL (pozn. 203) 56.

²⁴⁷ HANÁK (pozn. 202) 22.

²⁴⁸ Ibidem.

tam vymalování v iluzivním výklenku segmentového tvaru oblouku a pro pozadí byla vybrána taktéž modrá barva. I v Oslavicích je jinak presbytář vymalován geometricky ve světlých barvách. Zbývá připomenout, že výmalba výklenku v Mohyle míru bývala bohatší, a že na starých fotografiích můžeme pod anděly vidět nikoli jednobarevnou plochu, ale svislé pásy rostlinných linií a výše zmíněný nápis [93, 94]. Podle plánů chtěl J. Fanta na stěnu nad oltářem umístit malbu Boha Otce na trůnu s Duchem svatým.²⁴⁹

Oltář v Mohyle míru je možné hodnotit jako jednoduchý a přitom efektní a výrazný. Výrazným zlacením i tvary poměrně silně připomíná vídeňskou secesi, celkově ale výzdoba oltářního výklenku čerpá z byzantských vzorů.²⁵⁰

²⁴⁹ FILIP (pozn. 7) 186.

²⁵⁰ HANÁK (pozn. 202) 22.

3. Secese v sakrálním umění

Umění secese bývá často spojováno s dekadencí a mnozí si tak spíše než figury světců vybaví motiv Salome (např. v podání Aubreye Beardslyho a mnohých dalších). Konec 19. století bývá vnímán jako období určitého odklonu od křesťanství, rozchodu s tradicí, řečeno formulací autorů knihy Královské Vinohrady: „(...) „*fin de siècle*“ byl naplněn odporem ke všemu, co se zdálo být jen trochu věčné (...)“.²⁵¹ Náboženská témata zůstávala i nadále poměrně oblíbená, často ale v neobvyklých pojetích umělců, věnujících se spiritismu, zednářství, esoterickým vědám, a neprojevujiících zájem přesně se v námětech podřizovat církevnímu učení²⁵² a srozumitelnosti pro věřící, což odrazovalo církevní představitele v jejich umisťování do chrámů (příkladem je Veraikon od Gabriela Maxe, v němž je zřetelná inspirace dobovým zájmem o hypnotismus, a o němž se kriticky vyjádřil P. Antonín Podlaha).²⁵³ Přesto secese našla své uplatnění i v dílech výtvarníků čerpajících z tradičně pojatého křesťanství, jejichž díla pak zdobila nejen poměrně vzácné secesní chrámy, ale často také kostely vystavěné v pseudoslozích, případně i starší (v případě Kastnerova Českého oltáře plzeňský gotický chrám sv. Bartoloměje, secesní vitráže vyplňovaly okna téhož chrámu, ale i Svatovítské katedrály, Karel Vítězslav Mašek zase vytvářel secesní interiéry ve starších kostelích – nejen výmalbu, ale i vyřezávané lavice či oltáře – šlo třeba o restaurovaný kostel Všech svatých ze 14. století ve Zdětíně u Benátek nad Jizerou nebo o Maškovi připisovanou malbu čtyř evangelistů na klenbě barokního kostela sv. Kříže v Újezdu u Rokycan²⁵⁴).

Obecně secese v sakrální tvorbě není zdaleka tak výjimečná, jak by se mohla zdát, avšak přímo oltáře vytvořené čistě v tomto slohu už nejsou úplně běžným jevem. Secese je jasně patrná ve vitrážích plzeňské katedrály sv. Bartoloměje, navržených Maxmiliánem Pirnerem, Josefem Mandlem, Františkem Urbanem a J. Honzíkem (M. Pirner pak návrh vitráže se sv. Václavem z roku 1898-1899 ještě upravil pro kostel Narození Panny Marie v Písku).²⁵⁵ František a Marie Urbanovi vytvořili část výmalby (figury světců) v chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě (1904). F. Urban navrhoval také vitráže chrámů sv. Barbory a Panny Marie na Náměti v Kutné Hoře a dále se vitrážemi zabýval i Alfons Mucha ve Svatovítské katedrále

²⁵¹ Josef V. CABALKA / Zdeněk KONÍČEK / Zdeněk RYS / Rudolf SUCHÝ (red.): Královské Vinohrady, Praha 1940, 55.

²⁵² Petr WITTLICH: Umění a život – doba secese, Praha 1987, 130.

²⁵³ Aleš FILIP / Roman MUSIL: Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění, in: Aleš FILIP / Roman MUSIL (eds.): Neklidem k Bohu, Praha / Brno / Olomouc 2006, 106.

²⁵⁴ Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002, 151.

²⁵⁵ FILIP / MUSIL (pozn. 253) 111.

(1931). Karel Vítězslav Mašek namaloval Zvěstování Panně Marii (1912) s lidovými motivy nejen na architektuře v pozadí, ale i na samotném Mariině oděvu. Pantaleon Jaroslav Major navrhl zdobná dvířka svatostánku s dvojicí andělů na oltáři kostela Panny Marie Růžencové v Plzni (1913). Vilém Amort vytvořil desku s názvem *Anděl navštěvuje Mistra Jana Husa ve vězení před popravou* (1900). Josef Fanta navrhoval paramenta, např. kasuli pro Svatovítskou katedrálu (1908-1910).

Pokud bychom hledali další secesní oltáře (kromě výše zmíněných), přece jen bychom jich pár našli. Jako příklady poslouží hlavní oltář v kostele Korunování Panny Marie v Ostravě-Mariánských Horách z let 1908-1910 (Antonín Blažek, Karel Novák, Joža a Franta Uprkové) a boční oltář Nejsvětějšího Srdce Ježíšova v totměž kostele (A. Blažek, K. Novák, František Parolek a Alois Zapletal), boční oltář Panny Marie Immaculaty z kostela sv. Achácie v Dolním Údolí z roku 1908 (Josef Obeth) [95] či malba okolo svatostánku s dvojicí andělů v chrámu Nejsvětějšího Srdce Páně v Oslavicích z roku 1915 (Jano Koehler). Za zvláštní skupinu je pak v umění přelomu 19. a 20. století považována tvorba Františka Bílka, přesto se při vyřčení sousloví *secesní oltář* mnohdy vybaví mezi prvními jeho oltář s ukřižovaným Kristem ve Svatovítské katedrále [96, 97].

Tím spíše stojí za to se podívat, jak je na tom se secesním sakrálním uměním Praha. Za zmínku stojí ještě jeden postřeh autorů knihy *Královské Vinohrady*. Ti doslova píší: „(...) zároveň je secesse něco tak typického pro naše město – (právě proto, že v této době nejvíce rostlo) – (...)“.²⁵⁶ Pravděpodobně je zde řeč konkrétně o Vinohradech, myšlenka má ale ve skutečnosti svůj význam i pro Prahu jako celek. Byť se na přelomu 19. a 20. století, ve srovnání s etapami, které následovaly, Praha ještě tolik nerozrůstala a její budoucí městské části se zatím rozvíjely samostatně, některá její důležitá místa v centru získala dnešní zástavbu právě v této době (Pařížská ulice po uskutečnění asanace, jednotlivá nábřeží Vltavy, vybrané parcely na Václavském náměstí či dnešní Vrchlického sady jako prostor pro Nádraží císaře Františka Josefa). Tehdy se však secese prolínala ještě s historismy, a to nejen na spolu sousedících domech, ale i na fasádách jedné budovy. Podobně nebyla secese zanedbatelnou fází ani v jiných českých městech. Je skoro s podivem, že se příliš výrazně neprojevila v pražské sakrální architektuře – příklady najdeme ve čtvrtích, které tou dobou ještě k Praze nepatřily (kostel sv. Vojtěcha s dřevěnou konstrukcí v Libni od Matěje Blechy z let 1904-1905, kostel sv. Anny na Žižkově od Eduarda Sochora z let 1910-1912 a kostel sv. Václava v Bohnicích od Václava Roštlapila z let 1914-1916).

²⁵⁶ CABALKA / KONÍČEK / RYS / SUCHÝ (pozn. 251) 56.

Secese zprvu nebyla snadno přijímána jako sloh pro sakrální stavby. Neměla za sebou tradici gotiky, která se zdála být pro tyto účely vhodnější, a mohla vytvářet dojem přemrštěného dekorativního slohu přicházející z evropských metropolí, z rukou velmi individualistických tvůrců. Navíc tu působil i fakt, že se k nám z velké části šířila z neoblíbené Vídně, jejíž vlivy u nás nebyly vítány v jakékoli podobě,²⁵⁷ a i po přijetí secese jako takové se její protagonisté snažili najít vlastní, českou variantu.²⁵⁸

Pro budovy chrámů se nejčastěji volilo gotické či románské tvarosloví, zatímco pro budovy světského rázu byly vybírány spíše prvky renesanční, případně později barokní. Pokud se však stavěl dům neorenesanční či neobarokní, nebylo cílem kopírovat renesanční a barokní paláce, nýbrž se spíše inspirovat jejich fasádami. Proto také mohli architekti historismů pokládat svá díla za moderní. Soudobé domy měly jednak obvykle mnohem menší rozměry, jednak nové potřeby²⁵⁹ (činžovní domy se skládaly obvykle z bytů v podobě trojtraktů a některé měly i výtah,²⁶⁰ vlastní požadavky měly školy, divadla, muzea, pojišťovny). Stejně tak tedy, když neogotika pronikla na fasády činžovních domů, usídlila se tu v podobách středověké kamenické výzdoby (přejaté klidně i z pevnostní architektury), nemohla už se ale vtělit do kopií tehdejších budov. Bernhard Grueber napsal: „*Hlavní důvod, že gotika byla tak úplně zneuznána, spočívá v rozdělení a povaze středověkého domu, který se stavěl do ulice úzkou stranou, obsahoval stísněné temné schody a zatuchlé místnosti, a nadto musel být zavržen kvůli svým vysoce hořlavým sedlovým střechám.*“²⁶¹ Záhy vzniklo jakési rozdělení staveb, které mají být vydány neogotice či neorenesanci, především podle svého účelu. Vzorem se přitom stala sídla nejdůležitějších institucí na vídeňské Ringstrasse. Od té chvíle se neogotika vedle chrámů doporučovala také pro výstavbu radnic (podle Karla Boromejského Mádlá proto, že právě ve středověku měli měšťané velmi významné postavení), neorenesance pro budování vládních budov a univerzit (protože vzdělanost dosáhla svého rozkvětu právě v renesanci).²⁶² Už když Josef Niklas a František Šanda ve své knize *Slohy stavitelské od nejstarších dob až na dobu nejnovější* (vydáno v Praze roku 1865) vyhlíželi nový stavební sloh, doufali, že by se mohl zrodit v budovách s dosud bezprecedentním účelem: nádražích, továrnách či výstavních síních.²⁶³ V Evropě se sice zrodily i nápady hlásající, že by se mělo stavět pouze v neogotickém slohu, propagátorem neogotických profánních staveb byl třeba

²⁵⁷ AMBROZ (pozn. 24) 18.

²⁵⁸ FILIP (pozn. 198) 43.

²⁵⁹ Jindřich VYBÍRAL: Česká architektura na prahu moderní doby, Praha 2002, 74-75.

²⁶⁰ LUKEŠ (pozn. 131) 129.

²⁶¹ VYBÍRAL (pozn. 259) 73.

²⁶² Ibidem 77-78.

²⁶³ Ibidem 79.

Němec August Reichensperger, takové návrhy ale nezaznamenaly větší úspěch. Mezi jejich odpůrce patřil i B. Grueber.²⁶⁴

V souvislosti s oltářem Českých patronů od J. Kastnera na Vyšehradě byl uveden pojem *organická novogotika*. Snad by se tento pojem dal použít i pro fasády profánních budov, kombinující tvary pozdně gotické a secesní, např. pro dům čp. 234 K. Hiberta na Masarykově nábřeží z let 1904-1905²⁶⁵ nebo dům č. 16 U dvou Malorusek v Pařížské ulici od M. Blechy z roku 1906.²⁶⁶

Na samý závěr je vhodné shrnout, čím bylo secesní sakrální umění charakteristické.

Důležitým, ba možná základním prvkem secese je naturalismus. Je třeba připomenout, že jde o napodobování přírody v její čisté podobě, která přitom původně byla vzorem pro stylizované ozdoby předchozích slohů, opakujících se znovu v historismech.²⁶⁷ Např. podle Emila Zoly měl být takový naturalismus nejen pouhým napodobováním reality, nýbrž něčím hlubším – spíše jejím vědeckým rozbořením.²⁶⁸ A ovšem také secese přinesla své formy stylizace.

Jak naturalismus, tak i stylizace se na přelomu 19. a 20. století uplatnila v květinovém dekoru. V architektuře se snítky obsypané detailně propracovanými lístky uplatnily ve štukové výzdobě. Velmi často se jednalo o vlastenecký motiv lipového listí, ale uplatnily se třeba i listy jinanu. Mezi výše zmíněnými chrámy nalezneme ztvárnění květinového dekoru typické pro organickou fázi secese v jabloneckém kostele Povýšení sv. Kříže (dubové listí okolo kříže a tulipány na přízedních pilířích).

Pro architekturu období, které je pro nás podstatné, jsou dále charakteristické maskarony. V církevním umění bychom je hledali velmi těžko. Maskarony na fasádách domů často neměly konkrétní význam, nýbrž hrály roli nástupců neorenesančních typů, ztvárněných pohledem nové, naturalistické estetiky.²⁶⁹ Sakrální umění však silněji vyžadovalo jasnou, srozumitelnou řeč i symboliku.

Světcí v secesní době nemají tolik vzorů, a proto je také obtížnější klasifikovat jejich zobrazení jako secesní. Pomoci nám v tom může jejich ztvárnění (v případě maleb a vitráží klasické kategorie, jako je lineárnost, plošnost, jemné barvy), dále podoba oblečení, případně

²⁶⁴ Bernhard GRUEBER: Charakteristik der Bauformen, in: Mitteilungen des Architekten- und Ingenieur-Vereines im Königreiche Böhmen, 1871, 8. Citováno z: VYBÍRAL (pozn. 259), 54.

²⁶⁵ Emanuel POCHÉ: Prahou krok za krokem, 1985², 255.

²⁶⁶ Ibidem 136.

²⁶⁷ CABÁLKA / KONÍČEK / RYS / SUCHÝ (pozn. 251) 55.

²⁶⁸ WITTLICH (pozn. 252) 18.

²⁶⁹ Ibidem 126.

šperků (např. způsob uchycení roušky na hlavě Panny Marie, rouška navíc může být třeba sepnuta ozdobnou secesní sponou, čelenkou...), gesta, propracování křídel andělů i výběr světců – často jde o české zemské patrony, tak jako secese mimo sakrální umění ráda ztvárňovala české dějiny.

Stejně jako celé nové umění 19. století mělo za úkol hovořit k lidem jiným způsobem, než byli dosud zvyklí, nikoli však zlikvidovat celou dosavadní výtvarnou tradici,²⁷⁰ tak i umění církevní mělo oslovit věřící nově, ale nepopírat kvality předchozích slohů.

Změny materiálů a technik se církevním stavbám nevyhnuly. Železobetonové konstrukce s prosklenými výplněmi se sice uplatnily spíše u mostů či reprezentačních budov, avšak stoupla obliba vitráží, která už se v církevním prostředí projevila, a objevily se i nové typy skel. Práce s kovem zase ovlivnila podobu různých svítidel, které se staly uměleckou součástí interiérů. Častěji se začaly objevovat mozaiky, velmi aktuální v raně křesťanském a středověké umění (a samozřejmě i v antice). Intarzie se uplatnila taktéž již v minulých epochách od starověku a její obliba přetrvala i později, byť v církevním prostředí možná nepříliš nápadně. V kroměřížském chrámu sv. Cyrila a Metoděje nalezneme spíše vykládání perletí. Nástěnné malby používala secese ráda a jejich příklad se našel i v jabloneckém chrámu Povýšení sv. Kříže, jehož interiér se před objevem zdál být založen mj. na jednoduchosti čistě vybíleného prostoru. Jako díla s náboženskými motivy (třeba i určenými mimo chrámové prostředí) stoupla obliba reliéfu – kovových i dřevěných plaket.

Co se týče secesního písma, setkáme se v něm především s různými variacemi tradičních typů a jejich kombinacemi. (Obecně se na přelomu 19. a 20. století nejvíce kombinoval *grotesk* a *antikva*, výsledkům těchto kombinací se říká *groteskantikva*). Proto také třeba pojem *grotesk secesní* neznačí jedno písmo, ale řadu více či méně zdařilých variant. Zmíněná *groteskantikva* obsahovala na přelomu století dva základní typy – pseudorenesanční a secesní. Příklady secesního typu jsou třeba písmo Herold (1901) či Wodan (1906).²⁷¹

Lepší varianty kombinací vznikaly především na plakátech grafiků, kteří dokázali dosáhnout kvality díky harmonii písma s kresbou, tyto plakáty byly obvykle tištěny technikou litografie. Písma z plakátů známých tvůrců (např. Henriho de Toulouse-Lautreca, z českých umělců třeba Alfonse Muchy, Jana Preislera, Vladimíra Županského či Arnošta Hofbauera) pak kombinovaly nejrůznější typy a jejich variace dohromady.²⁷² Kromě kombinací jistě vznikla i některá originální ozdobná písma. Vlastní secesní abecedy si vytvářel již zmíněný

²⁷⁰ WITTLICH (pozn. 252) 24.

²⁷¹ František MUZIKA: Krásné písmo II, Praha / Litomyšl 2005², 387-390.

²⁷² Ibidem 387.

A. Mucha²⁷³, existovala ale i písma, jejich autoři spojili secesi se staršími typy – např. písmo na obálce Wiesnerova pohádkové alba od Hanuše Schwaigera, který předjímal secesi již v 80. letech, v sobě nese nádech secese i středověku, kterým se H. Schwaiger tak rád zabýval. Mezi umělci zmíněnými v této práci jsme se s používáním secesních písem na oltářích setkali u J. Kastnera a také u J. Fanty v Mohyle míru.

²⁷³ MUZIKA (pozn. 271) 393.

Dodatek: křesťanský oltář

Stručný nástin osvětlí vývoj křesťanských oltářů. Ve starozákonní době panoval zásadní rozdíl v pojetí oltáře mezi Izraelity a mezi pohanskými národy. Zatímco pro pohany byl smysl oltářní oběti v získávání přízně bohů nebo i v darování obživy bohům (nezřídka byl dokonce sám oltář v podobě kamene či skály považován za boha), Izraelitům zjevil Hospodin, že si je vyvolil mezi národy, jejich oběti tak byly projevem vděčnosti za Boží pomoc a také věnováním něčeho, čeho se oni sami museli vzdát, a to z lásky k Bohu – ne z nutnosti. Oltář navíc znamenal Boží přítomnost, nebyl ale bohem – modlou – jako u pohanů.

Oběť šelamím – tedy oběť k potvrzení smlouvy – měla zvláštní formu, její součástí totiž byla hostina okolo oltáře. Ta symbolizovala společenství Hospodina s lidem. Část vybraného zvířete byla obětována spálením, zbytek jedli společně účastníci hostiny.²⁷⁴

Židovská Pascha, tradiční oslava vyvedení Izraelitů z Egypta, se slavila jako večeře, jejíž součástí byl beránek, obětovaný předtím v chrámě. Byla přímým předobrazem poslední večeře spojené s ustanovením Eucharistie a především Kristovy oběti na kříži pro trvalé usmíření lidí s Hospodinem a potvrzení věčné smlouvy. Slavení Eucharistie při každé mši svaté tak znamená společenství s Kristem a přítomnost Krista v Eucharistii ve svatostánku upomíná na Boží přítomnost (stejně jako mezi izraelským lidem při oběti v době Starého Zákona). Kvůli této přítomnosti je při vysvěcení oltář mazán olejem, platí zde symbolika Pomazaný (hebr. mašiach) – Kristus.²⁷⁵

Oltář má ale křesťanům připomínat také nebeský oltář, o němž se píše v knize Zjevení sv. Jana. „*Naše kamenné oltáře jsou jen předobrazem tohoto nebeského oltáře (...)*“.²⁷⁶ Oltáře v kostelích mají dvě roviny: jednak jsou oltářem pro oběť, jednak jsou přímo stolem Páně.²⁷⁷

Pro některé východní církve symbolizuje oltář také Kristův hrob.²⁷⁸

Tvar dala oltářům slova evangelií o Kristu jakožto nárožním kameni a dále stůl (použitý také při poslední večeři). Chránové prostory, jak je známe dnes, se objevovaly až od vyhlášení Ediktu milánského – od roku 313, avšak už na začátku 3. století měla církev vlastní domy, které sloužily pouze pro bohoslužby – např. v Dura Europos.²⁷⁹ Nepohyblivý

²⁷⁴ Tomáš ČERNOUŠEK: Liturgický prostor, Olomouc 1995, 32-34.

²⁷⁵ Ibidem 34-35.

²⁷⁶ Xavier Léon-DUFOUR: Slovník biblické teologie, Řím 1991, 284. Citováno z: ČERNOUŠEK (pozn. 274) 34.

²⁷⁷ ČERNOUŠEK (pozn. 274) 34-35.

²⁷⁸ Ibidem 40.

²⁷⁹ Ibidem 22.

oltář se začal používat v 5. století (koncem 4. století byl ještě oltář přinášěn jáhnem) a tím se vytvořil zvyk stavět oltáře kamenné.²⁸⁰

Stavění oltářních nástavců s malovanou či sochařskou výzdobou na mensu se vyvinulo postupem času (zpočátku se zpravidla oltář stavěl doprostřed baziliky či na patu apsidy – teprve následně se dostal ke stěně apsidy). Tehdy však ještě svatostánek nebyl zabudován v oltáři, nýbrž umístěn v chrámu zvlášť. K přesunutí došlo až v 15. století v prostředí Itálie a Španělska (a je spojeno se sv. Karlem Boromejským), výjimkou s uchováváním Nejsvětější Svátosti zvlášť, v kapli s eucharistickým oltářem, zůstaly kostely, v nichž probíhala chórová modlitba breviáře, či velká poutní místa.²⁸¹

II. vatikánský koncil pak přinesl nová pravidla. Presbytář od lodě oddělil vyvýšením či výraznější výzdobou. V sakrálním prostoru umožnil slavení Kristovy oběti buď na pevném oltáři či na přenosném, mimo sakrální prostor (venku, ve vhodných místnostech obytných domů) také na stole zakrytém ubrusem a korporálem. Chrámový oltář by měl být pevný, nejlépe s kamennou vrchní deskou a podstavcem či sloupy z libovolného pevného materiálu, a neměl by stát těsně u stěny, aby za ním mohli stát kněží čelem k věřícím. Pod oltář by se podle starého zvyku měly ukládat ostatky svatých. Na oltáři bývá rozvinuto minimálně jedno plátno, stojí na něm alespoň dvě svíce a kříž, který jinak může stát i poblíž oltáře. Kromě hlavního oltáře smí být v kostele i několik dalších oltářů, stojících v bočních kaplích.²⁸² Nejsvětější Svátost je nyní doporučeno ukládat nejlépe do zvláštní kaple pro soukromou adoraci, jinak na jeden z oltářů či do nepřenosného svatostánku na důležitém místě mimo oltář. V chrámu by měl být pouze jeden svatostánek.²⁸³

²⁸⁰ ČERNOUŠEK (pozn. 274) 35.

²⁸¹ Ibidem 36-52.

²⁸² Ibidem 38-40.

²⁸³ Ibidem 51-52.

Závěr

Oltáře z období české secese nemohou být charakterizovány jako jeden proud sakrálních děl podobného typu. Jestliže se ve všech předcházejících historických obdobích dají najít určité skupiny křesťanských oltářů, avšak řešení jednotlivých děl se od sebe liší, pak o secesi to platí dvojnásobně, neboť se jednak secese sama o sobě skládá z mnoha proudů a vlivů, jednak se nezřídka inspiruje či přímo mísí s prvky starších slohů. Křesťanské oltáře se v průběhu času vyvinuly v několik typů (např. oltáře skříňové, edikulové, ciboriové...), od nichž se secese neodvrátila, ale naopak je velmi často převzala a přetvořila jejich podobu podle vlastního vkusu.

Na příkladu Jana Kastnera bylo v této práci ukázáno, jak mohl umělec využívat secesi dohromady s neogotickým slohem, aniž by vznikala rozporuplná díla. Ze srovnávání jeho oltářů vyplynulo, že autor suverénně používal stejné výzdobné motivy v čistě neogotické a čistě secesní tvorbě a vytvořil (spolu se svým žákem Štěpánem Zálešákem) specifický styl, který je velmi snadno rozpoznatelný, téměř nezaměnitelný. Podal důkaz, že secese, která podle trochu zjednodušeného výkladu ukončila slepou uličku historismů, s nimi také dokázala docela dobře vycházet.

Na společném užívání prvků pozdní gotiky a secese se ukázalo, že tyto dva slohy mají mnoho společného. Ani jeden z nich se nebrání asymetrii, oba sázejí na naturalismus, objevující se v pozdní gotice třeba u různých propletených kořenů. Jan Koula si všiml, že naturalismus je charakteristický pro každé období, které ukončuje jednu uměleckou epochu a ústí do druhé, a že se vždy střídaly etapy dekorativně naturalistické a konstruktivní.²⁸⁴

Pro tři podrobněji zmíněné kostely platí, že jsou vždy dílem jednoho autora, jenž navrhl také vybavení. Dalo by se říci, že tento fenomén je přínosem secese, před ní bývaly chrámy spíše kolektivním dílem. Výsledkem je harmonická jednota celého prostoru, přičemž dekorativní motivy z interiéru se ve všech třech případech objevily i zvenčí. Dá se mluvit o jistém individualismu své doby, avšak takováto samostatnost architektů nebyla vždy pravidlem a bylo by chybné ze tří příkladů usuzovat, že umělci přelomu 19. a 20. století nedokázali vytvořit společné dílo, gesamtkunstwerk, ba právě naopak (vždyť jen na hlavním oltáři kostela Korunování Panny Marie v Ostravě-Mariánských Horách se sochami, štuky, malbou aj. podíleli nejméně čtyři umělci). Plzeňský chrám sv. Jana Nepomuckého nám pak dal

²⁸⁴ Jan Emil KOULA: Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století, Praha 1940, 9-11.

příklad souhry neorománského kostela a secesního mobiliáře, když J. Kastner zvolil pro své oltáře a zповědnice půlkruhové oblouky, v chrámu jinak hojně využitě.

V jednotně vybavených chrámech tak hlavní oltář snadno nalézá své začlenění a jeho výzdobné prvky mohou být, třeba ve zjednodušené formě, použity na ostatních částech mobiliáře (např. kabošony na kazatelně kroměřížského chrámu).

Pokud bychom hledali souvislosti vybraných děl s Vídní, našli bychom je nejspíš v Gessnerově chrámu, ovlivněném přímo vídeňským vzorem. Ve Vídni studoval i J. Zasche, ale již v letech 1889-1892 u K. von Hasenauera věnujícího se historismům, a také J. Kastner, jenž se tam učil a působil dlouho před plným vypuknutím vlny Vídeňské secese v roce 1897.

Uvedená tři díla jsou příklady spíše menších sakrálních prostorů, a proto v nich také nenajdeme boční oltáře. Podle poměrně řídkého výskytu secesních chrámů se na první pohled může zdát, že církevní umění secesi příliš nepřálo, avšak při podrobnějším zkoumání vychází najevo, že v Čechách, na Moravě a ve Slezsku přece nebylo tak málo zadavatelů, kteří počáteční nedůvěru k novému slohu překonali a umožnili realizaci originálních a krásných děl.

Bibliografie

Použitá literatura

- ADLEROVÁ Alena: Užité a dekorativní umění secese, in: BYDŽOVSKÁ Lenka / LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 209-229
- AMBROZ Miroslav: Vídeňská secese a moderna, in: AMBROZ Miroslav (red.): Vídeňská secese a moderna 1900-1925, Brno 2005, 12-23
- AUGUSTA Pavel: Vyšehrad, Praha 2004
- BROŽOVÁ Jarmila: Umělecké řemeslo historismu, in: LORENZOVÁ Helena / PETRASOVÁ Taťána (eds.): Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha 2001, 205-231
- CABALKA Josef V. / KONÍČEK Zdeněk / RYS Zdeněk / SUCHÝ Rudolf (red.): Královské Vinohrady, Praha 1940
- ČERNOUŠEK Tomáš: Liturgický prostor, Olomouc 1995
- DOMANICKÝ Petr / Jaroslava JEDLIČKOVÁ: Plzeň v době secese, Plzeň 2005
- FABELOVÁ Karolína: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002
- FILIP Aleš: Katedrála sv. Petra a Pavla v Brně, Brno 2006
- FILIP Aleš / MUSIL Roman: Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění, in: FILIP Aleš / MUSIL Roman (eds.): Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914, Praha / Brno / Olomouc 2006, 89-133
- FILIP Aleš: Secesní chrámy na Moravě a ve Slezsku, Brno 2004
- FILIP Aleš: Vídeňská secese a země koruny české: umělecká výměna, in: AMBROZ Miroslav (red.): Vídeňská secese a moderna 1900-1925, Brno 2005, 24-29
- HANÁK Jaromír, Mohyla míru a bitva u Slavkova, Brno 2000
- HILMERA Jiří: Kastner, in: VLČEK Pavel (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 300
- CHRUDIMSKÁ Kateřina: Secesní kostel Povýšení sv. Kříže v Jablonci nad Nisou a jeho architekt Josef Zasche (bakalářská práce na Filozofické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích), České Budějovice 2013
- KARASOVÁ Daniela / POCHE Emanuel: Kastner, in: HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 342
- KOBER Jan: Kapitoly ze stavebního vývoje Jablonce nad Nisou, Jablonec nad Nisou 2004
- KOPECKÝ František: Bitva u Slavkova a Morava v letech 1805-1806, Brno 2001

- KOTALÍK Jiří (ed.): Česká secese – umění 1900, Brno 1967
- KOULA Jan Emil: Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století, Praha 1940
- KUČA Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III, Praha 1998
- KUTHAN Jiří / ROYT Jan: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha 2011
- KRČÁLOVÁ Jarmila / POCHE Emanuel (red.): Umělecké památky Čech II, Praha 1978
- KRČÁLOVÁ Jarmila / POCHE Emanuel (red.): Umělecké památky Čech III, Praha 1980
- KRČÁLOVÁ Jarmila / POCHE Emanuel (red.): Umělecké památky Čech IV, Praha 1982
- LUKEŠ Zdeněk: Architektura 20. století, Praha 2001
- LUKEŠ Zdeněk: Architektura secese v Čechách 1896-1914, in: BYDŽOVSKÁ Lenka / LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 127-154
- LUKEŠ Zdeněk: Zásche, in: HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 947
- MUZIKA František: Krásné písmo II, Praha / Litomyšl 2005²
- NÁVRAT Vincenc: Vývoj choromyslnictví na Moravě a nový Zemský léčebný ústav císaře Františka Josefa I. v Kroměříži, Praha 1908
- NECHVÁTAL Bořivoj: Kapitulní chrám sv. Petra a Pavla na Vyšehradě (Archeologický výzkum), Praha 2004
- NECHVÁTAL Bořivoj: Vyšehrad, Praha 1976
- PACHMANOVÁ Martina / PRAŽANOVÁ Markéta (eds.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885-2005, Praha 2005
- PAVLÍK František (red.): Památník města Královských Vinohradů, Praha 1929
- PETRASOVÁ Taťána: Časopis Method (1875-1905) a program křesťanského umění v Čechách a na Moravě, in: FILIP Aleš / MUSIL Roman (eds.): Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914, Praha / Brno / Olomouc 2006, 257-274
- PETRASOVÁ Taťána / KOŘÁN Ivo / VŠETEČKOVÁ Zuzana / NECHVÁTAL Bořivoj / STEHLÍKOVÁ Dana: Kapitulní kostel sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, in: BAŤKOVÁ Růžena (red.): Umělecké památky Prahy, Praha 1998, 724-729
- PERNES Jiří / HOLÁN Ivo: Slavkov u Brna, Praha 1987
- POCHE Emanuel: Prahou krok za krokem, Praha 1985²
- POSPÍŠILOVÁ Inka: Secesní dekor v pražském církevním prostředí (bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 2009
- PRAHL Roman / ŠÁMAL Petr: Umění jako dekorace a symbol, Praha 2012

- ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998
- RULÍŠEK Hynek: Postavy, atributy, symboly. Slovník křesťanské ikonografie, Hluboká nad Vltavou 2005
- SAMEK Bohumil (red.): Umělecké památky Moravy a Slezska I, Praha 1994
- SAMEK Bohumil (ed.): Umělecké památky Moravy a Slezska II, Praha 1999
- SLOVÁK Alois: Bitva u Slavkova, Brno 1898
- SLOVÁK Alois: Na bojišti slavkovském, Brno 1922
- ŠRONĚK Michal: Výzdoba a zařízení katedrály, in: MERHAUTOVÁ Anežka (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, 259-277
- ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995
- TEŤHAL Vladimír: Dům Boží a brána nebe, Plzeň 2011
- USTOHAL Vladimír: Napoleonská návrší, Brno 1995
- VALTR Ladislav: Monografické zpracování kostela sv. Ludmily (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1989
- VLČEK Pavel: Gessner, in: Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 196
- VLČEK Pavel: Zasche, in: VLČEK Pavel (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, 724
- VLČEK Tomáš: Praha 1900, Praha 1986
- VYBÍRAL Jindřich: Architekti vídeňské moderny v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, in: AMBROZ Miroslav (red.): Vídeňská secese a moderna, Brno 2005, 38-53
- VYBÍRAL Jindřich: Česká architektura na prahu moderní doby, Praha 2002
- VYBÍRAL Jindřich: Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku, Praha 2002
- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
- WITTLICH Petr: Sochařství historismu: kult pomníků, in: LORENZOVÁ Helena / PETRASOVÁ Taťána (eds.): Dějiny českého výtvarného umění III/2, Praha 2001, 114-132
- WITTLICH Petr: Umění a život – doba secese, Praha 1987
- ZATLOUKAL Pavel: Architektura secese na Moravě a ve Slezsku, in: BYDŽOVSKÁ Lenka / LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998, 155-180
- ZATLOUKAL Pavel: Příběhy z dlouhého století, Olomouc 2002

Použitá periodika

- CIBULKA Josef: Jubileum Akademie křesťanské v Praze, in: Památky archeologické XXXIV, 1924-1925, 581-584
- KALVODA Alois: J. Kastner, in: Dílo IX, 1911, 85-90
- KOTĚRA Jan: Interieur c. k. Uměl.-prům. školy v Praze pro světovou výstavu v St. Louis 1904, in: Volné směry VIII, 1904, 119-142
- KŠÍR Josef: Neznámá stavba „moderního slohu“ v Kroměříži, in: Umění XXVII, 1979, 173-175
- LUKEŠ Zdeněk: Mluvili německy, Češi je zavrhli, in: Lidové noviny, 1. 10. 2011, 31
- LUKEŠ Zdeněk / SVOBODA Jan: Josef Zasche, in: Umění XXXVIII, 1990, 534-543
- MÁDL Karel Boromejský: Výstava c. k. Uměleckoprůmyslové školy pražské na Světové výstavě v Paříži roku 1900, in: Volné směry V, 1901, 71-94
- Pomník na bojišti u Slavkova, in: Architektonický obzor VI, 1907, 43-44, Tab. č. 51-53
- PLEČNIK Josip: Zprávy a poznámky: soukromý dopis, in: Styl I, 1909, 115-116
- RÖSSLER Martin: Architekt Josef Zasche, in: Bulletin České komory architektů XVII, 2010, 25-27
- TUREK Antonín: Votivní chrám Páně sv. Ludmily na Král. Vinohradech, in: Method XX, 1894, 25-29
- VYBÍRAL Jindřich: Německá architektura v Praze v letech 1900-1918. Tvůrci a záměry, Umění LI, 2003, 306-324

Internetové zdroje

- <http://cestyapamatky.cz/kolinsko/trebovle/kostel-sv-bartolomeje>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://farnost.katolik.cz/lanskroun/farnost/pruvodce/vaclav/vaclav3/vaclav3.htm>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.farnost-bazilika.cz/historie>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/hlavni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/jizni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/kneziste/>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.kostelkourim.cz/obsah-kategorie/prohlidka/severni-lod/>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.kutna-hora.wz.cz/kamenny-dum.htm>, vyhledáno 13. 4. 2014
- <http://www.zcm.cz/osobnosti/ladislav-labek>, vyhledáno 16. 4. 2014

Obrazová příloha