

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění

Jana Sklenářová Teichmanová

**Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její
ateliéry v letech 1890 - 1910**

**School of Applied Arts and its studios in the
years 1890 - 1910**

Disertační práce

Vedoucí práce – Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

2015

Za cenné rady a připomínky děkuji svému vedoucímu práce Prof. PhDr. Romanu Prahlovi CSc. Děkuji také všem kurátorům, kteří mi umožnili přístup do sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Památníku národního písemnictví v Praze, Východočeského muzea v Hradci Králové, Západočeského muzea v Plzni, Národní galerii v Praze, dále badatelně Ústavu pro dějiny umění v Praze a celé řadě oblastních galerií a muzeí celé České republiky. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat svému manželovi Ondřejovi Sklenářovi za neuvěřitelnou podporu a trpělivost.

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

V Praze dne

Klíčová slova:

Uměleckoprůmyslová škola, vzdělávání, umělecké řemeslo, stylový vývoj, naturalismus, secese, emancipace, Vídeň

Key words:

School of Applied Arts, education, arts and crafts, style development, Naturalism, Art Nouveau, emancipation, Vienna

Abstrakt

Disertační práce pojednává o historii ateliérů Uměleckoprůmyslové školy v Praze v letech 1885 až 1910, přičemž hlavní důraz je kladen na stylový vývoj ve zlomovém období přelomu století, kdy došlo ke generační výměně, která zapříčinila proměnu atmosféry školy. Zvláštní přínos práce spočívá v nástinu méně známých odborných škol včetně ženského elementu, což jsou oblasti, které nebyly dosud zpracovány, stejně jako pokus nalézt metodické a vývojové analogie pražské a vídeňské Uměleckoprůmyslové školy. Cílem práce je posoudit výjimečnost postavení školy zvláště v kontextu českého uměleckoprůmyslového školství a zhodnotit v rámci podrobného archivního průzkumu historické souvislosti. Součástí práce je skutečně kompletní seznam studentů všeobecných i odborných škol vytvářející základní podklad pro budoucí badatele jednotlivých uměleckých osobností. Studie o vývoji Uměleckoprůmyslové školy je analytickou syntézou představující roli dekorativního umění a uměleckořemeslného vývoje v období před první světovou válkou.

Abstract

The theme of this thesis is History of School of Applied Arts studios in Prague between 1885 and 1910. The thesis focuses mainly on style development at the crucial point of turning of the century. This period was the turning point when advanced school's art manifested and also time of generation change that transformed overall school atmosphere. A specific contribution of this thesis lies in outlining less known specialized schools, with inclusion of female element, which are factors that were not previously described elsewhere, as well as in attempt to find methodical and development analogies between Prague and Vienna School of Applied Arts. The aim of my thesis was to assess exceptional status of the school, especially in context of Czech educational system of decorative arts, and to evaluate historical context based on detailed archive research. I included in the thesis a comprehensive list of students of general and specialized schools of decorative arts, thus creating a foundation for future researchers on individual artistic personalities. Study of development of School of Applied Arts is an analytical synthesis presenting the specific role of decorative arts and crafts in pre-WWI era.

ÚVOD / 7-10

1. ZNOVUZROZENÍ UMĚLECKÉHO ŘEMESLA / 11-16
2. UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ ŠKOLSTVÍ V EVROPĚ / 17-20
3. KONCEPT ODBORNÉHO ŠKOLSTVÍ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ / 21-27
4. UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ŠKOLA / 28-42
5. ORGANIZACE VŠEOBECNÝCH ŠKOL A PERSONÁLNÍ OBSAZENÍ / 43-59
6. ATELIÉRY ZNÁMÉ I NEZNÁMÉ / 60-62
 - 6.1 Umění, dekorace a řemeslo odborných škol / 63-122
7. EMANCIPAČNÍ PROCES VZDĚLÁNÍ ŽEN / 123-130
8. ŽENA, UMĚLKYNĚ A VÝTVARNÉ INSTITUCE / 131-145
9. DÁMSKÉ ATELIÉRY / 146-148
 - 9.1. Dámská škola pro kreslení a malbu / 148-157
 - 9.2. Odborná škola pro umělé vyšívání / 157-167
 - 9.3. Absolventky dámských a odborných škol / 167-182
10. PRAHA – VÍDEŇ / 183-200

ZÁVĚR / 201-206

PŘÍLOHY

- I. ŠKOLNÍ REGULATIV A SOUPIS STUDENTŮ 1885/1886 – 1910/1911 / 207-284
- II. PŘEHLED PEDAGOGŮ 1885 – 1910 / 285-287
- III. PRAMENY A LITERATURA / 288-308
- IV. SEZNAM ZKRATEK / 309
- V. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA / 310-424

ÚVOD

Uměleckoprůmyslová škola v Praze byla založena za příznivé společenské situace, kdy vzrůstala ze strany Rakouska-Uherska podpora odborného vzdělávání, které mělo ve svém důsledku pozitivně ovlivnit formování uměleckého průmyslu [1]. Pražská škola se výrazně zapsala do historie dějin umění a zasáhla do řady disciplín v dekorativní výtvarné linii architektury, sochařství i malířství. Zvláštní postavení zaujímaly zvláště uměleckořemeslné obory v čele s řezbářstvím, zpracováním kovu a v neposlední řadě měly svůj význam i textilní školy jak ze stránky návrhářství, tak z hlediska praktické tvorby. Zájem o umělecký průmysl podnítily muzejní instituce, které zároveň zapříčinily rozvoj národní identity a sbírkotvorným úsilím posílily kulturní etiku společnosti. Úloha Uměleckoprůmyslové školy v Praze sehrála důležitou roli v konstituování secesního stylu a následně moderny.

Z hlediska základní literatury věnující se tématu Uměleckoprůmyslové školy v Praze je třeba zmínit tři publikace, které vyšly v souvislosti s významným jubileem školy. První ucelenější studií je kniha k padesátiletému výročí založení školy od Jaromíra Pečírky, Otakara Novotného a Pavla Janáka, která racionálním způsobem zpracovala vybrané archivní údaje a vedle historického nástinu se věnovala zejména architektonické linii školy. Autoři zde demonstrovali směr, kterým se škola ubírala na tvorbě Fridricha Ohmanna, Jana Kotěry a Josipa Plečnika. Dalším počinem byla kniha Zdeňka Kostky s předmluvou Jana Simoty ke stému výročí školy, která kromě filozoficko-teoretického úvodu sledovala obdobné cíle jako předchozí publikace. Tou třetí je nedávná kniha z roku 2005, jejímiž editorkami jsou Martina Pachmanová a Pavla Pečinková. Poslední jmenovaná Pavla Pečinková se věnuje historii Vysoké školy uměleckoprůmyslové, zatímco v závěru je pojednání k teoretickému základu uměleckého řemesla a hnutí Arts and Crafts v ohlasu české dobové literatury od Jindřicha Vybírala. Tyto publikace anticipují možnosti dalšího badatelského průzkumu. Na základě našeho bádání jsme však zjistili drobné nepřesnosti týkající se hlavně pedagogického působení některých profesorů a také uvádíme na pravou míru v literatuře obecně často skloňovanou dezinterpretaci týkající se Jakuba Schikanedera, který měl údajně převzít odbornou školu pro dekorativní kresbu a malbu hlavně figurálního směru od Františka Ženíška v době jeho odchodu na Akademii výtvarných umění v Praze v roce 1896. Faktem je, že škola nebyla po

tomto roce obnovena a k chybnému údaji dochází patrně pod vlivem vědomí, že Jakub Schikaneder vyučoval figurální kresbu i malbu nejen ve svém ateliéru, ale také například na dámských školách.

Vznik této práce podnítilo několik okolností. Tou bezprostřední bylo monografické zpracování osobnosti Celdy Kloučka v rámci mé diplomové práce, která vyvolala řadu dalších otázek. Při bližším zkoumání tématu metodického systému uvnitř ateliéru se objevily zajímavé skutečnosti, které nebyly dosud v literatuře reflektovány. Celda Klouček byl poměrně pečlivý ve školních záznamech, a tak náhled do jeho školy vzbuzoval další zvědavost. Na základě předchozích znalostí sochařských škol a také zájmu o užité umění zvláště přelomu století došlo k vymezení tématu této práce.

Ke koncepci jsme přistoupili s vědomím, že není možné zpracovávat jednotlivé ateliéry monografickým způsobem, neboť rozbor každého by stačil na samostatnou práci. Původně vymezené časové omezení lety 1890 až 1910 jsme po roce bádání přehodnotili a posunuli počáteční hranici do roku založení školy 1885. Z formální stránky však již název nemohl být oficiálně změněn, a proto na přebalu i na vstupní straně figuruje původní rozvrh. Časová definice se tedy ve svém obsahu váže ke vzniku školy a k odchodu Jana Kotěry na Akademii výtvarných umění. Délka tohoto období dostává k vykreslení stylových změn, přístupu výukového schématu a celkové atmosféry školy.

Samotné texty jsou řazeny v určité návaznosti, jejichž témata bylo třeba zasadit z hlediska poznání širších souvislostí do kontextu evropského i českého uměleckoprůmyslového vzdělávání. Tato práce si vzala za úkol zachytit činnost Uměleckoprůmyslové školy na pozadí společensko-kulturní celoevropské situace, jehož teoretické kořeny je třeba hledat v neopominutelné osobnosti Gottfrieda Sempera a v jeho tezí vedoucích k rozšíření odborného vzdělávání. Další úloha spočívala v názkaku Semperových pokračovatelů, nikoliv však epigonů v pravém smyslu slova. Paralelně koexistovaly různé teoreticko-filozofické proudy, které však společně přispěly k rozšíření uměleckého řemesla do běžných domácností. Tato snaha později vygradovala v úsilí obrody tak zvané bytové kultury, o které diskutoval Otakar Novotný, Pavel Janák nebo Josef Hofman v prvním desetiletí 20. století. Kapitoly věnující se Uměleckoprůmyslové škole jsou rozděleny do sekcí zachycující postupně historický náhled, strukturu školy, metodické cíle a profil studia v jednotlivých ateliérech všeobecných, odborných a dámských škol. Důležitou

součástí je nástin jednotlivých pedagogů a jejich přístupu ke studentům. Hlavně Josef Václav Myslbek, František Ženíšek, Jakub Schikaneder, Jan Kotěra a Stanislav Sucharda učili respektu k individualitě a zároveň kladli důraz na samostatnost kompozice. Z tohoto důvodu se práce jejich studentů diferencují více, než například Kloučkových žáků, které jsou svým rukopisem mnohdy nerozeznatelné od realizace profesora.

Práce rovněž mapuje dosud nezhodnocené oblasti vzdělávacího systému Uměleckoprůmyslové školy v Praze, a to dámské školy. Při zmínce o tématice ženského elementu na škole jsme si v této studii vytkli za cíl zhotovit alespoň částečnou syntézu obou dámských oddělení na škole v rámci celoevropského kontextu a zároveň odhalit další výtvarné osudy některých výraznějších absolventek. Dámské ateliéry byly dosud zcela okrajovým tématem a definice se dočkalo pouze konstatování jejich existence včetně délky studia a regulativní struktury školy, zcela však chyběl detailnější rozbor studijního schématu, samotné ateliérové praxe a nástin jejich pedagogického vedení. Opomíjena byla zejména odborná škola pro umělé vyšívání, která měla určitý uměleckořemeslný základ, nicméně z hlediska ženské emancipace zaměřené na kvalitní vzdělávání dívek vytvářela novou perspektivu samostatné existence ženy. Genderově orientovaná uměnovědná literatura se zaměřuje na problematiku vnímání ženské tvorby jako určitého fenoménu v percepci kritiky. Recepce děl dámských ateliérů Uměleckoprůmyslové školy se však přinejmenším zpočátku omezovala na splnění kriteria dobrého vkusu, nicméně jak prokázala i tato práce, velmi brzy došlo k narušení ideové a především ilusivní představy o postavení ženy ve výtvarném umění. Zpracování otázky ženského prvku na škole bylo nezbytné i z hlediska dokreslení její celkové charakteristiky, a proto jsme věnovali větší prostor právě tomuto tématu.

Závěrečná kapitola je věnována drobné srovnávací analýze Uměleckoprůmyslových škol v Praze a ve Vídni, a to z důvodu zkreslujícího povědomí nekompromisně negativního hodnocení zejména ze strany vídeňské kritiky. Jedinečný příklad ke komparaci poskytla Světová výstava v Paříži 1900 následovaná přehlídkou rakouských odborných škol v Rakouském muzeu umění a průmyslu ve Vídni v roce 1901. K objektivní analýze obou škol přispívá skutečnost, že první výše zmiňovaná expozice soustředila to nejlepší z obou institucí, nicméně v druhém případě byly předměty z pařížské expozice doplněny o ateliérovou přehlídku běžných školních prací. Vídeňská a pražská škola se v mnohém

přibližovaly i lišily, přičemž nelze vyvozovat úplně jednoduché závěry, vyplývající z poměrně krátkého časového úseku. Každá vznikla za jiných okolností, přičemž vídeňská škola měla nepoměrně více času, finančních prostředků a díky úzkým vztahům s rakouským muzeem i rozdílné podmínky k rozvoji. Dá se však říci, že s touto diferencí se pražská škola vyrovnala velmi sebevědomě a v době rozkvětu na přelomu století vykazovaly obě školy obdobné tendence. Vídeň následně ovládla secese a její geometrická odnož prostředkovaná hlavně Wiener Werkstätte, zatímco u nás převládala národně typizovaná tvorba v secesním duchu.

Hlavním zdrojem k vypracování této syntézy byl fond Vysoké školy uměleckoprůmyslové uložený v Archivu hlavního města Prahy, jehož kompletně prostudované materiály osvětlily mnoho dosud skrytých informací a pomohly k uspořádání celkového přehledu studentů všech všeobecných, odborných a dámských škol. Úřední listiny a korespondence školy s Ministerstvem kultu a vyučování je částečně uchována v Národním archivu v Praze a část se nachází ve Vídni. Konkrétnější souvztažnosti k jednotlivým osobnostem byly dohledávány v Archivu Národní galerie v Praze a dalších institucích. V rámci archivního průzkumu a literární rešerše se objevilo několik fotografií zachycujících dění přímo v ateliérech, z nichž některé byly v roce 1904 otištěny v časopise Český svět [2-9].

Problematika uměleckého průmyslu a užitého umění byla intenzivně sledována v průběhu 19. století v souvislosti s industrializací, hospodářským rozvojem a sociálními aspekty. Odborné školství vneslo do této oblasti nový rozměr, jenž měl dopad na celou společnost ve výchově dostatečného množství kvalifikovaných sil a díky propojenosti jednotlivých vzdělávacích institucí i na vnímání užitého předmětu nejen jako účelového prvku, ale i esteticky hodnotného objektu.

1. ZNOVUZROZENÍ UMĚLECKÉHO ŘEMESLA

Na prahu 19. století v souvislosti s politickými a společenskými změnami byl zahájen proces industrializace, který vnesl do kulturního prostředí nové hybné síly. Pokrokové snahy zahrnující i hospodářský element se následně spojily s uměleckým vývojem a rozšířily se po celé Evropě. Do své klíčové fáze vstoupilo toto úsilí v závěru 19. století, kdy se vedle přežívajícího historismu začal prosazovat směr nazvaný secese.

Dynamický rozvoj industrializace s sebou však přinesl i negativní důsledky. Na rychle se měnící požadavky spotřebitelů, jejichž elitou se stala vyšší střední vrstva, nedokázala tradiční výroba většinou včas zareagovat, dařilo se pouze těm, kteří sledovali aktuální dění, vlivy i ohlasy na evropské úrovni. Kvantitativní mašinerie, často pracující na úkor kvalitního zpracování, se netýkala jen uměleckoprůmyslových závodů, ale i architektonických ateliéru a dekorativních sochařů. Zvýšená konkurence nutila často k příliš rychlé produkci, opakování zažitých vzorů i k zaměstnávání levné, avšak mnohdy neoborné síly. Změnu přinesl až Gottfried Semper a hnutí za obnovu uměleckých řemesel v čele s Johnem Ruskinem a Williamem Morrisem.¹ Ačkoliv každý zastupoval jinou uměleckou generaci, společným jmenovatelem se jim stala snaha reformovat a rehabilitovat uměleckou produkci.

Gottfried Semper, architekt a kritik, naplno rozvinul své teoretické a akademické záměry až při svém pobytu v Londýně po roce 1850 a sehrál významnou roli v procesu konstituování uměleckoprůmyslových škol. Z hlediska odborného vzdělávání zůstává dodnes vnímán jako průkopník moderní metodiky odborného vzdělávacího systému. Z profesního hlediska znamenalo toto období pro Sempera značné zklamání,² na druhou stranu však právě v této době prohloubil své již dříve

¹ Textům Johna Ruskina v dobové literatuře a jejich kritice se podrobněji věnuje: MÁDL 1900a, 157 – 174; GAMMA (JAROŠ) 1900, 89–96; JOSEK 1901, 884–890; JIŘÍK 1905a, 3–22, 76–79; VYBÍRAL 2005, 252–260. Jindřich Vybíral zde podává podrobný přehled a rozbor článků i komentářů v českém dobovém tisku k textům Johna Ruskina, Williama Morrisa a Waltera Cranea. Na knihy Waltera Cranea bylo v roce 1899 upozornováno ve Volných směrech: Volné směry III, 1899, 111 – 112; Volné směry III, 1899, 169 – 170

² Gottfried Semper (1803 – 1879) žil v Londýně v letech 1850 až 1854, neuskutečnil zde však žádnou významnou architektonickou zakázku. V roce 1851 se podílel na organizaci světové výstavy v Londýně. Zároveň působil jako profesor na londýnské the Government School of Design.

definované teoretické a estetické názory.³ Jako profesor drážďanské akademie promýšlel Semper určité otázky edukativní výchovy a hledal v rámci svého zaměření vztah mezi technickou strukturou stavby a architektonickou formou.⁴ Moderní názor měl i na uměleckoprůmyslovou výrobu, kde zdobnost vycházela především z tvaru, účelu a materiálu, z něhož byl předmět vyráběn. Program výuky na uměleckoprůmyslových školách spočíval podle myšlenek Sempera v sepětí školy s odbornými uměleckými institucemi a praxí. Hlavní ideu viděl ve spojení výroby a umělecké tvorby za účelem vyšší estetické úrovně společnosti. Poprvé byla tato metoda uskutečněna v úzce propojeném systému muzea, knihovny a školy v South-Kensingtonu na okraji Londýna v roce 1852.⁵ Tento ústav, jehož myšlenka se zrodila z odkazu úspěšné Světové výstavy v Londýně roku 1851, vznikl na popud vlády a odborné veřejnosti, a v zápětí se stal modelem nejen na britském území, ale v celé Evropě. Semper se ve svých prvotních spisech věnoval především rozboru architektury na základě vlastních filozofických tezí. Neodděloval striktně formu od duchovní intence architekta a naopak nacházel syntézu ve spojení technických dovedností včetně práce s materiálem v uměleckém provedení. Semper v podstatě rozvíjel diskuse v návaznosti na pokračující industrializaci všech oborů v tom smyslu, že stroje a mechanika nestojí ve svém postavení výše, než tvůrčí proces, který určuje finální formu propojenou s řádem přírody v nekonečné řadě variací.

V českém prostředí se dosud všeobecně hovoří o kritickém postoji vůči Semperovým tezím Aloise Riegla, a reflexi v osobě Otakara Hostinského, jehož činnost jako profesora dějin umění na většině českých uměleckých škol je zcela klíčová. Odlišnosti v jejich smýšlení však neodmítaly dosah Semperových teorií na vznik uměleckoprůmyslového školství, kde byl rozvíjen a pěstován estetický vkus. Ve své podstatě vedle sebe paralelně existují dva výkladové systémy, které se neseťkávají ve své základové rovině, kdy Semper se soustředí zejména na teorii „Kunst-Industrie“, zatímco Riegl rozebírá duchovní rozměr pojmu „Kunstwollen“.

³ Gottfried Semper publikoval v roce 1851 knihu o architektuře *Die vier Elemente der Baukunst* a v roce 1852 *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Tyto knihy se nakonec staly základem pro jeho všeobecně velmi uznávanou publikaci *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, která vyšla ve dvou svazcích v letech 1861 a 1863.

⁴ SIMOTA/KOSTKA 1985, 5

⁵ South Kensington Museum v Londýně bylo založeno v roce 1852 s cílem soustředit nejvýznamnější díla uměleckého řemesla všech dob a národů, jež měla být příkladem pro vytváření nových děl odpovídajících potřebě a vkusu současnosti. K muzeu byla v roce 1857 připojena the Government School of Design, která byla založena již v roce 1837. V literatuře se občas chybně uvádí rok založení 1857, související s několika změnami názvu i přiřčením k Museu v South Kensingtonu.

Semper s Rieglem jsou často stavěni do opozičního postavení, nicméně teorie obou jsou platné, záleží pouze na úhlu pohledu a cíli, který sledujeme.

Zatímco Semper zakládal své úvahy na vývojové teorii, jiné reformátorské osobnosti na anglické půdě zvolili ideově morální soud. Anglický filozof, umělecký kritik a spisovatel John Ruskin, který od poloviny padesátých let 19. století vystupoval proti průmyslové sériové výrobě, produkující nevkus, hájil podle svého přesvědčení přednosti řemesla. Ruskinovy názory byly do českého prostředí přenášeny v soudobé literatuře⁶ poměrně v pravidelném sledu článků, vyjadřující propojenost průmyslu a umění. Hlavním motivem názorových polemik byl návrat k přírodě a instinktivnímu vnímání krásy všedního života.⁷ Ruskin byl přijímán nejen v kruzích liberálních umělců, ale i konzervativně smýšlejícími výtvarníky a architekty. Články v časopisu Lumír nezanechaly ve své generaci příliš silný otisk, o čtyřicet let později však znovuvzkříšení vizí tohoto filozofa přineslo novou vlnu inspirace a zájmů v široké umělecké veřejnosti. Jednota výtvarných umělců vydala roku 1905 v časopise Dílo souhrn Ruskinových teorií, kde František Xaver Jiřík v návaznosti na podobné statě ve Volných směrech podrobněji přibližuje jeho jednotlivé texty a názory.

Vliv tohoto reformátora přišel do českého prostředí se zpožděním, nicméně se stále aktuální intenzitou duchovního účinku jeho myšlenek. Jedni jej nazývali prorokem, jiní vizionářem nebo utopistou. Odezvou na publikované texty byla snaha o individuální uchopení umělecké formy na základě smyslového přijímání přírody a přirozeného vkusu. V uměleckém pojetí řemesla viděl Ruskin cestu, jak tento vkus pěstovat a zároveň tak posilovat vlastní vztah k přírodě.

Ruskinovy myšlenky záhy realizoval William Morris, který usiloval o spolupráci umělců a řemeslníků. Anglie se tak stala skutečnou kolébkou znovuzrození uměleckého designu. Vzniku uměleckých dílen Arts and Crafts předcházela výstava Medieval Court, která byla součástí Světové výstavy v Londýně v roce 1851 a představila středověké užité umění. Další světová výstava se zde konala v roce 1862 a účastnil se jí také spoluautor Arts and Crafts William Morris, který k tomuto účelu založil se svými společníky firmu Morris, Marshall and Faulkner & Co. Morrisova účast na této výstavě však nebyla brána s respektem, což velmi podceňovalo jeho umělecké i společenské záměry. Postupem doby došlo

⁶ Lumír XII, 1862, 785–787, 1097–1099; Lumír XVI, 1866, 270

⁷ GAMMA (JAROŠ) 1900, 89

k posunu společnosti vůči novátorským názorům na řemeslně provedený každodenní předmět. Moderní teze tohoto umělce záhy vedly k všeobecnému přesvědčení, že umělecké řemeslo má mnoho co říci k otázce nového stylu. Estetické hledisko předmětu a jeho vnímání se stalo stejně důležitým jako užitná hodnota. Ruskin i Morris začali být chápáni jako tvůrci nových morálních hodnot, založených na sociálním základu. Odmítali průmyslovou revoluci, kritizovali masovou tovární výrobu orientující se především na finanční zisk a produkující nekvalitně navržené zboží bez ohledu na estetickou přitažlivost pro zákazníka. Ideálem pro ně byla středověká společnost se svým cechovním zřízením, kde řemeslná výroba nedosahovala strojové přesnosti, ale podržela si lidské měřítko. Ve své knize „The Stones of Venice“ z roku 1853 Ruskin napsal: „Z tvora lze udělat buď nástroj, nebo člověka. Obojí není možné. Lidé nebyli stvořeni k tomu, aby pracovali s přesností strojů, aby ve všem, co dělají, byli bezchybní a dokonalí. K tomu, abyste je takové přesnosti přiměli a donutili jejich prsty měřit úhly jako ozubená kola a jejich paže vytyčovat křivky jako kružidla, museli byste je odlidštit.“⁸ Předmět každodenní potřeby měl být v řemeslné kvalitě součástí běžné domácnosti s minimálními náklady. Časem však bylo evidentní, že tento cíl je založen na zcela utopické představě. Produkce dílen Arts and Crafts⁹ měla od počátku své existence vysoké náklady korespondující s finální cenou pro dobře situované zákazníky.

Podrobný přehled o vlivu anglického idealistického myšlení Ruskina a Morrise v českém prostředí na základě zkoumání dobové literatury podává Jindřich Vybíral¹⁰, jehož studie osvětluje významné momenty dobového přejímání filozofických i estetických hodnot. Zatímco Semper zcela racionálně specifikoval pojem uměleckého řemesla, Ruskin s Morrisem mu dodali duchovní rozměr. Semperovi se poměrně intenzivně věnují i rakouští badatelé, kteří revidují pohled na jeho teze a uvádějí je do nových kontextů, které u nás nebyly dosud reflektovány. Jednou z posledních rozsáhlých studií je publikace Rainalda Franze a Andree Nierhause „Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf Wissenschaft, Industrie und Kunst“ z roku 2007, která rekonstruuje Semperův vztah k rakouské architektuře, ale také v novém úhlu pohledu rehabilituje vnímání jeho

⁸ ADAMS 1997, 10

⁹ V rámci hnutí Arts and Crafts Movement byl roku 1884 založen Art Workers Guild a roku 1888 Arts and Crafts Exhibition Society, jejímž prvním předsedou se stal designer Walter Crane.

¹⁰ VYBÍRAL 2005, 252–260

osoby jako čistého materialisty a trochu v jiné perspektivě představuje jeho teoretické teze, jež měly takový dosah na umělecký průmysl druhé poloviny 19. století.

V anglické umělecké společnosti však kromě Sempera, Ruskina a Morrise existovaly, stejně jako později v Německu¹¹, i jiné přístupy s odlišnými cíly. Christopher Dresser se k levné produkci stavěl rozdílným způsobem. Společným tématem umělců byly sociální i kulturní podmínky ovlivňující komerční formu užitého umění, avšak Dresser vnímal tento problém zcela realisticky a s komerčními firmami úzce spolupracoval. Jeho nadčasový design, určený pro masovou produkci, přesto působí naprosto neotřele a vyvrací všeobecně propagovaný názor mluvčích Arts and Crafts, že hromadná výroba nemůže vytvářet estetický vkus. V sedmdesátých letech publikoval Dresser „Studie o designu“, jež se staly zdrojem inspirace secesních návrhářů i dekorátérů.¹² Dresserovy ornamentální vegetativní abstrakce vyjadřovaly nejen lineárně základní tvar rostliny, ale zaznamenávaly také reflexi pohybu. Jako předloh je využívali i profesori na Uměleckoprůmyslové škole, neboť jednotlivé studie byly uloženy ve školní knihovně a zejména v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Všeobecně platný názor na obnovu uměleckoprůmyslové produkce sdíleli však ve Velké Británii i další umělci, kteří paralelně s hnutím Arts and Crafts zakládali vlastní spolky. Roku 1882 založil v Glasgow Arthur Heygate Mackmurdo Century Guild, dílnu pro zařízení interiérů. Na tyto osobnosti navázala nejen ve Velké Británii, ale v celé Evropě, řada dalších uskupení vesměs již se stylovým cítěním secese a potřeby „Gesamtkunstwerku“.

Rozšíření reformátorských myšlenek zajišťovaly světové výstavy a školy, ale v masovém měřítku se nejdůležitější platformou staly zejména časopisy. Prostřednictvím tištěného média se obroda dekorativního a uměleckořemeslného umění stala součástí základu secesního stylu a procesu znovunabytí estetických hodnot. Přibližně od roku 1900 se v českých zemích začaly aspekty romantického

¹¹Německý svaz díla (Der deutsche Werkbund), založený 1907 v Mnichově, spojoval umělce, průmyslníky, publicisty i mecenáše. Německá skupina měla pro další vývoj uměleckého průmyslu v této oblasti zásadní význam. I zde však existovaly rozdílné názory. Hlavními mluvčími se stali Hermann Muthesius a Henry van de Velde. Oba prosazovali umělecký základ užitého umění, nicméně realizovaný rozdílnými cestami. Zatímco van de Velde prosazoval ruční výrobu, pro Muthesia byla prioritou dostupnost, a potažmo tak výrobní cena. Vedle sebe tak stálo umělecké řemeslo a průmyslové návrhářství.

¹²DRESSER 1874, 876; Dresserovými geometrickými návrhy užitých předmětů se inspirovala hlavně vídeňská secese.

zájmu o středověk a kruh Williama Morrisa vytrácet, mladší umělci překonávali ranný vývojový stupeň hnutí Arts and Crafts a nahrazovali jej zájmem především o japonské umění a později zejména o vídeňskou secesi.

Je však třeba připomenout, že reformátorské myšlenky Johna Ruskina a Williama Morrisa, šířící se z Anglie do evropských zemí, umožnily zakládání uměleckoprůmyslových škol a připomínaly aktuálnost této problematické otázky ve společnosti. Jejich aktivita se dnes jeví jako jeden z mnoha cílů rozsáhlého hnutí za obrodu uměleckého průmyslu. Literární morálně teoretické teze byly v Evropě rozšířeny rychleji, než praktická interpretace ideálního způsobu práce. V Anglii celá řada firem reagovala na požadavky uměleckého vzhledu předmětu denní potřeby integrací ruční výroby do své činnosti a šířila tak ideu dekorativního umění. Kvalita malovýroby rostla a pozdější vedení v čele s Walterem Cranem nebylo již tak striktně proti strojové výrobě, nakonec sami návrháři ji využívali v realizaci svých ornamentálních i dekorativních plánů, které definovaly jejich umělecký postoj. Walter Crane, Mackay Hugh Baillie-Scott, Henry Townsend, Charles F. A. Voysey a Charles R. Macintosh poměrně často přednášeli, navštěvovali školy a účastnili se výstav po celé Evropě. Tato generace zásadním způsobem ovlivnila vývoj moderního uměleckého designu a dala základ modernímu umění v prostoru bytové kultury.

2. UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ ŠKOLSTVÍ V EVROPĚ

Založení Uměleckoprůmyslové školy v Praze patří do sledu událostí, odrážející kulturní a společenský rozvoj v průběhu 18. a 19. století. Úsilí za obrodu řemesel vyústilo v mnoha zemích do specifických podob vzdělávacích ústavů. Nástin historického kontextu evropského uměleckoprůmyslového vzdělávání nás zavádí až do druhé poloviny 18. století. Mezi vůbec nejstarší instituce, zabývající se výukou dekorativního umění a řemesel, patří francouzská škola École royale gratuite de dessin, založená v roce 1766 Jean-Jaquesem Bachelierem. Po několika změnách jména školy se v roce 1877 název ustálil na podobě École nationale des arts decoratifs, známý též jako Petit école.¹³ Škola se odlišovala od klasických Akademií svým dekorativním zaměřením, ačkoliv i zde se praktikovalo kreslení, malba a modelování. Instituce stavěla především na rigorózních požadavcích kreslení podle předloh, zároveň kombinovala výuku řemesla ve spojení s potřebami společnosti. Statut školy předurčoval studenty zabývat se uměleckým řemeslem a užitým uměním, přesto odtud vzešlo několik osobností, jejichž pozdější samostatná tvorba vytvářela základ moderního umění.¹⁴ Mocensky klíčové postavení si však i během 19. století zachovávaly Akademie, které působily jako svrchované estetické autority, ovlivňující mínění veřejnosti prostřednictvím výstavních porot i zásadních uměleckých zakázek.¹⁵

Řemeslníci byli až do druhé poloviny 18. století organizováni především ve sdruženích, která hájila práva i zájmy svých členů, plnila však i funkce reprezentativní, náboženské a sociální. Ve druhé polovině 18. a zejména v 19. století začaly být tyto cechy rušeny, neboť v rozmáhající se průmyslové společnosti existovala domněnka, že brání vytváření konkurenčního prostředí a technologickému rozvoji. Z počátku se však tato skutečnost projevila úpadkem většiny živností i solidnosti práce. Mistři již nevěnovali tolik pozornosti odbornosti svých učňů, spíše je mnohdy využívali jen jako pomocnou sílu.

Po Světové výstavě v Londýně roku 1851 si mnozí uvědomili tento problém a objevila se snaha jej řešit zakládáním uměleckoprůmyslových škol, které by podle

¹³ V roce 1854, v době vstupu Augusta Rodina, nesla škola název École impériale spéciale de dessin et mathématiques.

¹⁴ August Rodin, Fernand Léger, Francis Picabia.

¹⁵ PRAHL 1998, 10

zásad Gottfrieda Sempera čerpaly ze spolupráce s odbornými institucemi i praxí. Zakládány byly po celé 19. století a samozřejmě i později, a to s různými cíly. V rámci státní ochrany domácí produkce před zahraničním zbožím se stále častěji objevovaly faktické důvody k rozšíření uměleckoprůmyslového školství, které by dávalo podněty průmyslové výrobě a tříbilo vkus veřejnosti.

Z nejstarších uměleckoprůmyslových škol v Evropě se nejvíce proslavila the Government School of Design, která vznikla v roce 1837 a působila v Somerset House v Londýně. Po otevření Uměleckoprůmyslového muzea roku 1852 v Malborough House v Londýně a brzkém přesunu sbírek do čtvrti v Kensingtonu se instituce přejmenovala na the South Kensington Museum. V roce 1857 došlo k přičlenění výše jmenované školy, jenž se mezitím v roce 1853 změnila na the National Art Training School, a která v roce 1842 zavedla v oddělené budově třídy pro ženy – the Female School of Art. Ačkoliv v roce 1896 škola obdržela nový oficiální název the Royal College of Art, vešla během 19. století do širokého povědomí spíše jako the South Kensington Schools. Četné změny názvu školy bohužel zapříčiňují často mylné či mlhavé informace v odborné literatuře, týkající se historie školy připojené k ústavu muzea. Londýnská škola se od počátku lišila od podobných institucí. O prosperitě rozhodla souhra náhod ve spojení podpory ze strany vlády, obchodních společností a impulsu moderních výukových myšlenek Gottfrieda Sempera. Charakter studia spočíval na principu propojení vlivu muzejních sbírek, teoretických přednášek a metodického uměleckořemeslného vzdělávání s možnostmi spolupráce s průmyslovým obchodem.

Světové výstavy v Londýně roku 1851 a v Paříži roku 1855 se staly nejen hlavní ukázkou světové produkce a nových technologií, ale mnohé státy pochopily svoji nedostatečnou schopnost konkurovat Anglii a Francii, které představovaly centra kulturního a uměleckoprůmyslového dění. Německo i Rakousko–Uhersko zareagovalo na tuto situaci celou řadou opatření včetně zakládání uměleckoprůmyslových škol po vzoru ústavu v South Kensingtonu. Sociokulturní pozadí tak vycházelo v obou zemích z podobných zásad.

V Rakousko–Uherské monarchii byla první Uměleckoprůmyslová škola zřízena roku 1867 ve Vídni a stala se v duchu modernizačního procesu součástí Rakouského muzea pro umění a řemesla, které vzniklo o čtyři roky dříve z podnětu Rudolfa von Eitelbergera. Škola, spadající pod přímý dohled Ministerstva kultu a vyučování, měla výsadní postavení jako tak zvaný centrální ústav, kterým vrcholilo

uměleckoprůmyslové vzdělání v oborech dekorativní architektury, sochařství a malby. Uměleckoprůmyslová škola v Praze, založená roku 1885 jako druhá tohoto typu v Rakousku, měla podobně výjimečné postavení jako škola vídeňská. Ačkoliv se o obou institucích hovoří jako o příbuzných organizacích, bližší pohled nám podkřývá celou řadu odlišností, nicméně základ a ideje byly totožné.

Ve stejném roce jako škola ve Vídni bylo založeno Uměleckoprůmyslové muzeum s vyučovacím ústavem v Berlíně. V rámci podpory domácích produktů se brzy po berlínském příkladu otevřely Uměleckoprůmyslové školy v Kasselu (1867), Mnichově (1868), ve Stuttgartu (1869), v Karlsruhe (1878), Drážďanech (1879), Breslau a Düsseldorfu (1883).¹⁶ Německo vytvořilo postupně celou síť průmyslových škol a jejich vzájemná konkurence přispívala k vnitřnímu uměleckému růstu.

Podobně jako rok 1850 se dalším rozhodným momentem v dějinách uměleckoprůmyslových škol stal přelom 19. a 20. století. Jejich postavení se mezitím upevnilo stejně jako jejich role na významných mezinárodních expozicích či zakázkách. V Anglii i v ostatní Evropě pokračoval spektakulární rozvoj uměleckoprůmyslového vzdělávání,¹⁷ o jehož možnostech a ateliérové praxi je toho v české literatuře dosud velmi málo známo. Školy podléhaly vesměs státnímu dohledu a jejich statut „vyšší střední“ školy jim nedovoloval dostat se na rovnocennou společenskou úroveň, jako měly Akademie, ačkoliv ty mnohdy procházely stagnací či dokonce stály před hrozbou zániku. Transformace uměleckoprůmyslových škol do vysokého školství byla akceptována ve své většině až ve třetím desetiletí 20. století. Vývoj jednotlivých škol však probíhal velmi odlišně a tuto problematickou otázku rozhodně nelze generalizovat. Všeobecně však platí, že profesori vybíraní do vedení jednotlivých ateliérů často aktuálně reagovali na nové stylové variace dekorativního umění, které udávalo tón současnému uměleckému dění.

Jak významná byla progrese uměleckoprůmyslového vzdělávání, ukazuje příklad Henry van de Veldeho, který byl roku 1901 z iniciativy hraběte Kesslera

¹⁶ SIMOTA/KOSTKA 1985, 6

¹⁷ V roce 1896 byla londýnskou County Council založena the Central School of Arts and Crafts v Londýně, aby zajišťovala výuku uměleckoprůmyslového zaměření. Škola spolupracovala s hnutím Arts and Crafts a byla sponzorována jejími hlavními představiteli Williamem Morrisem a Johnem Ruskinem. Roku 1908 byla do školy začleněna the Royal Female School of Art, založená roku 1842. Klíčovou osobností školy se stal její první ředitel William Lethaby, architekt, spoluzakladatel Cechu uměleckých dílen (Art Workers Guild) v roce 1884.

povolán z Berlína výmarským velkovévodou jako umělecký poradce. Van de Velde zde založil Uměleckoprůmyslový seminář, školu, ze které se po roce 1918 stal pod vedením Waltera Gropia Bauhaus.¹⁸ Je tedy zcela evidentní, že tento prudký rozvoj souvisí i s generační výměnou vůdčích umělců, kteří poměrně v hojném počtu přijímali profesorské pozice na uměleckoprůmyslových školách. Příkladem mohou být i Josef Hoffmann a Koloman Moser povoláni v roce 1899 Felicianem von Myrbach na Uměleckoprůmyslovou školu ve Vídni.

Přínosy zřízení a provozování uměleckoprůmyslového školství plně vynikají až v historickém kontextu dějin umění. Secesní styl přinesl radikální změnu ve vnímání designu, k přístupu jeho tvorby a zrovnoprávnění jeho postavení v plném smyslu slova vedle architektury, sochařství a malířství. Ačkoliv následující generace hleděly na secesi svrchu, je třeba připomenout, že nebýt tohoto hnutí kolem roku 1900, nebyl by pravděpodobně nový význam i možnosti řemesla zcela pochopeny. Z architektů a malířů se stali profesionální návrháři tapet, gobelínů, keramiky, skla i nábytku, ve snaze vytvořit jednotné souborné dílo, v němž by se tvůrčím způsobem stíraly hranice mezi jednotlivými druhy umění.¹⁹

¹⁸ SPIELMANN 1980, 12

¹⁹ MRÁZ 2003, 71

3. KONCEPT ODBORNÉHO ŠKOLSTVÍ V ČECHÁCH A NA MORAVĚ

Tendence a cíle odborného školství směřovaly především k přípravě studentů obstat v konkurenci a realitě průmyslové výroby. V Čechách a na Moravě se situace ve smyslu školního systému v tomto duchu změnila radikálně po roce 1851 a 1873. Mezníky tvořily již výše zmiňované Světové výstavy v Londýně a ve Vídni. Každá z těchto světových akcí rozšířila oheň v odborných kruzích a ambice vyrovnat se významným evropským centřům.

Dosud čeští badatelé nevěnovali příliš pozornosti systematickému výzkumu odborného školství v 19. století z uměleckého, nikoliv pouze z historického hlediska. Z podrobné rešerše tak vyplývá jednoznačný závěr. Literatura věnující se této tématice splňuje ve své většině předpoklady formálních analýz, vydaných k výročí založení školy. Výjimku však přece jen několik publikací tvoří. Jednou z nich je rozsáhlá syntéza Aloise Jilemnického Odborná škola kamenicko-sochařská v Hořicích. Neobyčejně obsáhlý přehled demonstřuje propojení školy, založené v roce 1884, s oblastí praxe, kontakty s majiteli lomů, kamenických a sochařských dílen, s umělci i architekty. Zároveň autor sleduje umělecký přínos na příkladu několika výrazných sochařských osobností. Škola měla ve své době neuvěřitelný potenciál spočívající v nadání studentů a jejich řemeslném rozvoji. Zručný základ mohl být využit a nadále rozvinut v dalším stupni vzdělání, přičemž kroky studentů směřovaly nejčastěji na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Mnozí následně vystudovali speciálku Josefa Václava Myslbeka, posléze Stanislava Suchardy, nebo Celdy Kloučka. Po založení sochařského ateliéru na Akademii výtvarných umění v roce 1896 přecházela řada sochařských talentů při úspěšném složení přijímacích požadavků přímo na tuto instituci. Seznamy absolventů jednotlivých škol vytváří poměrně jasný obraz vykreslující přednosti i pozadí přicházející silné sochařské generace uplatňující se po roce 1900. Prapočátek schopností práce s přírodními materiály a vývoje estetického vnímání je třeba zasadit právě do hořické školy. Její význam je tu zmíněn z důvodu vědomí propojeného systému vzdělávání od prvotních zkušeností studenta, jejichž výsledkem je v konečném důsledku svébytný umělecký názor, přesahující v několika případech i české hranice.

Podobně úspěšná jako škola hořická byla C. k. odborná škola pro sklářství a kovoprůmysl v Kamenickém Šenově,²⁰ založená roku 1852 jako jedna z prvních odborných škol v Čechách i v celé střední Evropě, aby uspokojila rostoucí potřeby místních sklářských podniků. Ta inspirovala o téměř dvacet let později založení podobné instituce v Novém Boru. V sedmdesátých a osmdesátých letech vzrostla podnikatelská aktivita v tomto regionu spojená s rozkvětem sklářského průmyslu.

V historii českého a moravského odborného školství sehrává více, než rok 1851, zásadní roli Světová výstava ve Vídni v roce 1873. Výstava nebyla dobovou kritikou hodnocena tak pozitivně jako předcházející expozice, nicméně v myslích českých návštěvníků zanechala nerasmazatelnou stopu. Následkem této zkušenosti byla založena škola v Liberci, Krásné Lípě, Šluknově (1873), Valašském Meziříčí, Děčíně, Teplicích (1874), Jablonci nad Nisou (1880), Hořicích (1884), Turnově (1884) nebo v Bechyni (1884).

Společné prvotní kritérium tvořil logický fakt surovinové základny, následované podporou místních mecenášů, průmyslníků i úředníků ve spojení s oblastními muzei i s Ministerstvem obchodu ve Vídni, které až do roku 1881 konalo nad odborným školstvím v Rakousko-Uhersku dohled. Ten v následujícím roce přešel pod Ministerstvo kultu a vyučování, přičemž došlo k prudkému rozvoji i změnám celého systému. Ministerstvo dodalo pevnou organizační strukturu a vyvážený program výuky praktických i teoretických oborů, jejichž rozšíření zaznamenala většina škol. Dalším pozitivním faktorem, sehrávajícím klíčovou roli v samotných počátcích, bylo obsazování ředitelské pozice všestrannými a komunikativními osobnostmi, které se snažily získat škole všeobecný respekt, ačkoliv často začínaly ve skromných poměrech. Výběr souvisel do značné míry se strategií Ministerstva kultu a vyučování, které preferovalo na místa ředitelů a profesorů architektky, malíře a sochaře, vycházející z vídeňské Uměleckoprůmyslové školy nebo pražské Akademie. Až do konce osmdesátých let byla na školách úředním jazykem němčina, i když výuka probíhala většinou kontinuálně i v češtině, teprve postupem času přešel český jazyk do úředních zápisů.

Důležitou platformou pro prezentaci institucí se staly domácí i zahraniční časopisy, kde profesori i žáci reprodukovali školní práce. Po dvaceti letech trvání upevnila většina ústavů své postavení a začala se soustředit na propagaci svých

²⁰ V roce 1904 získala C.k. odborná škola pro sklářství a kovoprůmysl v Kamenickém Šenově na světové výstavě v Saint Louis zlatou medaili.

výrobků. K jejich popularizaci přispěly školní výstavy nejenom na regionální úrovni, ale i v rámci mezinárodní prezentace. Fungování praxe v těchto souvislostech lze poměrně dobře vysledovat na příkladu C. k. odborné školy pro broušení drahokamů a zlatnictví v Turnově, založené v roce 1884. V roce 1888 a 1901 obeslala škola dvě významné výstavy s širokou účastí rakouských odborných škol. Organizátorem první expozice bylo Severočeské průmyslové muzeum v Liberci, druhé Rakouské muzeum umění a průmyslu ve Vídni.²¹ V roce Světové výstavy v Saint Louis 1904 získala škola na této prestižní soutěži dvě zlaté medaile a o dva roky později v Londýně čestné ocenění. V roce 1908 vystavovala škola na zvláštní vyzvání na Jubilejní výstavě v Praze, přičemž několik exponátů zakoupilo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.²² Kromě výstav rozvíjeli profesori škol různé aktivity ke zvýšení prestiže a na základě komerčních soutěží poměrně úspěšně konkurovali zkušeným řemeslníkům. Výčet výstavní aktivity turnovské odborné školy poukazuje na politiku zaměřenou k prezentaci nejen školních prací, ale rovněž na schopnost vytvářet návrhy uměleckého řemesla v různých stylových vrstvách. Škola musela v návrhu svého designu reagovat na nové trendy a přizpůsobovat se dobovému vkusu. Od historických forem šperků prošli studenti pod vlivem pedagogů ve vývoji formy směrem k florální secesi. Na tento fakt poukazuje zápis ve školní kronice z roku 1900/1901: „V tomto školním roce zaveden v odborném kreslení, modelování i ve výrobě všech čtyř dílen sloh nový, secesní a pracováno velmi mnoho dle přírodních květů, motýlů, brouků atd.“²³ Již v roce 1900 vystavovala škola v Liberci sérii šperků v duchu van de Veldeho. Vystavování tedy nebylo výsadní právo pouze vyššího typu umění Akademií, ale rovněž méně vznešeného odvětví, které si teprve probojovalo své místo na výsluní. Vzhledem k faktu, že výstavní činnost měla i pro pražskou Uměleckoprůmyslovou školu zcela zásadní význam spojený kromě jiného i s generační výměnou pedagogů, bylo třeba uvést přinejmenším zástupný příklad, že se nejednalo o výjimku, ale zcela běžnou praxi. Uměleckoprůmyslová škola si doposud vysloužila u badatelů více pozornosti, a tak dnes známe ve své podstatě všechny instalované předměty a autory jednotlivých děl především z výstavy 1900 v Paříži a z roku 1904 v Saint Louis. Zákulisí, spory, účty a úřední i osobní korespondenci profesorů bylo v rámci tohoto badatelského studia možné dohledat

²¹ BERAN/MOHR/BEČKOVÁ 1984, 7, 14

²² Tamtéž 1984, 14

²³ Tamtéž 1984, 13

v archivních institucích a jednotlivá fakta následně propojit. K podobně detailně propracovanému výzkumu však u ostatních odborných škol zatím v takovém rozsahu nedošlo. Pojmenovat vystavená díla není problém, výstavní seznamy jsou dostatečným zdrojem informací, chybí spíše širší zájem o toto téma, a to i v dobové literatuře. Uměleckoprůmyslová škola v Praze musela mít skutečně zcela výsadní postavení mezi těmito odbornými školami, nejen složením pedagogického sboru, ale i kvalitou absolventů.

Dalším fundovaným zpracováním této tematiky je v nedávné době (2006) publikovaná kniha věnovaná Střední uměleckoprůmyslové škole sklářské v Kamenickém Šenově, autory jsou Milan Hlaveš a Antonín Langhamer. Podrobnému rozboru účasti na světových výstavách se však tyto odborníci nevěnují a pro bližší porozumění stylového vývoje sklářské produkce školy absence těchto informací nehraje žádnou roli.

Kromě významu výstavních aktivit hovoří ve prospěch rozvoje uměleckoprůmyslového školství poměrně rozsáhlá fluktuace pedagogů. Propojenost škol s obdobným zaměřením vysílala do vyššího stupně vzdělání talentované a schopné studenty, z nichž se mnozí opět vrátili do tohoto systému jako vyučující. Přínos spočíval zejména v reformaci odborných institucí a v pozvednutí umělecké úrovně.

Jakým způsobem mohla taková výměna probíhat, lze demonstrovat na příkladu odborné školy v Kamenickém Šenově. Zde byl po prvním řediteli Janu Dvořáčkovi, absolventovi pražské Akademie, jmenován vedoucím ústavu vídeňský architekt Leo Chilla, který na škole působil v letech 1885 až 1899.²⁴ Poté se přesunul do C. k. odborné školy keramické ve Znojmě, kde zmodernizoval výuku podle již dříve uplatněné a osvědčené metody na děčínské škole. Ve Znojmě pobýval v letech 1899 až 1909. Tento mnohostranně orientovaný výtvarník měl zásluhu na definitivním odklonu od historizujících stylů a rychlém osvojení secesních předloh, které výrazně pronikly do užitého umění.²⁵ Zároveň ovlivnil celkový koncept školy rozšířením teoretických hodin i novým vizuálním značením výrobků.²⁶ V té době překročilo Znojmo pomyslnou hranici provincialismu. Inspirace přicházela samozřejmě z nedaleké Vídně a jejím prostřednictvím i z Německa, Francie a

²⁴ LANGHAMER 1996, 6; HLAVEŠ/LANGHAMER 2006, 10

²⁵ ŠTURC 1992, 120; ŠTURC 1997, 5

²⁶ Tamtéž 1992, 120

Anglie. Znojemská keramická škola měla skutečně zcela výjimečné postavení a Chilla zásadně ovlivnil svým velmi kvalitním výběrem pedagogů českou produkci tohoto průmyslového odvětví. V roce 1905 povolal bývalé studenty Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni Bruna Emmela a Viktora Schufinského, kteří patřili mezi nejnadanější absolventi této školy.²⁷ Jejich prostřednictvím došlo k propojení s Wiener Werkstätte. Proces výměny mezi Znojmem a Vídní však probíhal recipročně. Ve stejné době odchází absolvent znojemské školy Michael Powolny do Vídně, kde po studiích na Uměleckoprůmyslové škole zakládá společně s Bertoldem Löfflerem Wiener keramik²⁸, dílny, kde jsou realizovány návrhy Wiener Werkstätte. V obou případech jde o spojení keramika s malířem, respektive grafikem, z jejichž spolupráce vzniká nové dekorativní umění.

Lze vzpomenout i na znamenitého odborníka Josefa Würbla, který vystřídal angažmá podobně jako Leo Chilla na odborné škole ve Znojmě, v Kamenickém Šenově a zároveň vyučoval rytí, cizelování, tepání a leptání na Odborné škole pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva v Praze, která se stala po roce 1885 součástí Uměleckoprůmyslové školy v Praze.²⁹

Tento trend byl naprosto běžný, stejně jako zpětné uplatňování žáků, kteří pokračovali ve studiu na Uměleckoprůmyslové škole a později se stávali řediteli či pedagogy na těchto odborných ústavech. Žák Jana Kotěry Emanuel K. Pelant se stal učitelem C. k. odborné školy pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí, založené 1874, na které studovali například Alois a Bohumír Jaroňkové, František Úprka nebo Joža Baruch, a přinesl po dlouhé stagnaci a letargii nový moderní impuls. Netrvalo dlouho a na školu byli jmenováni dva jeho kolegové z ateliéru pro dekorativní

²⁷ ŠTURC 1997, 6; Bruno Emmel, keramik, po absolutoriu na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni vyučoval modelování a uměleckou formu na C. k. odborné škole keramické ve Znojmě (1905 – 1914). V letech 1912 - 1913 provádí návrhy pro různé firmy: Wiener Werkstätte, Ditmar Znojmo, Šumperk. Emmel působil rovněž jako konzervátor Centrální památkové komise.; Viktor Schufinsky grafik, absolvent Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, poté působil jako profesor na stejné škole ve Znojmě jako Emmel (1905 – 1914). Dlouhodobě spolupracoval s Wiener Werkstätte a rovněž s vídeňskou porcelánkou Böck. Kromě keramiky se zabýval i plakáty, grafikou, především vytvářel linoryty a návrhy na dlaždice.

²⁸ Wiener keramik ve spolupráci s Wiener Werkstätte dodávaly rovněž do Německa. Michael Powolny spolu s Bertoldem Löfflerem vytvořili majolikové kachle pro Kabaret, tzv. Fledermaus, a dále pracovali pro firmy Sommerhuber, Steyr a Schwadron ve Vídni, řadu figurální keramik provedli pro Centrální dětský domov ve Vídni, dále se podíleli na realizacích v Dianiných lázních, spolupracovali na výzdobě vily Skywa a paláce Stocklet v Bruselu. Na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni vyučuje v letech 1903- 1936.

²⁹ Josef Würbel, medailér, působil od roku 1874 na C. k. odborné škole keramické ve Znojmě, poté v letech 1878 - 1881 na Odborné škole v Kamenickém Šenově a v letech 1881 - 1885 na Odborné škole pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva v Praze.

architekturu Uměleckoprůmyslové školy v Praze Josef Gočár a Pavel Janák,³⁰ kteří ovlivnili výuku svými návrhy nábytku, zároveň však učili i na jiných školách.³¹

Z těchto pár příkladů jasně vyplývá úzká provázanost odborného školství v Čechách i na Moravě. Školy se pravidelně potkávaly na mezinárodních výstavách, mohly porovnávat svou tvorbu i uměleckou úroveň, jejíž charakteristický rys spočíval většinou v rukou profesorů.³²

Výrazní umělci – pedagogové udávali výtvarný styl. Na stylový vývoj reagovala však každá škola v různé časové následnosti a její směr ovlivňovala celá řada faktorů. Některé se vyprofilovaly na širokou základnu budoucích umělců, jako Odborná škola kamenicko – sochařská v Hořicích nebo školy keramické ve Znojmě a v Bechyni, z jiných vycházeli především řemeslníci a do vyššího stupně vzdělání Akademie nebo Uměleckoprůmyslové školy v Praze vstupovali absolventi jen výjimečně. To souviselo s kvalitou výuky, která byla v mnoha případech rehabilitována a zmodernizována až po roce 1900.³³ Reformy prozatím neobsahovaly zavedení české terminologie.

Do devadesátých let 19. století přežívaly v uměleckořemeslné produkci škol převážně historizující tendence v čele s neorenesancí, následované orientalismy a v mnoha případech docházelo ke značnému vlivu místních tradic. Lidová tvorba dodávala zvláště keramickým a sklářským školám specifický charakter. Z historické tvorby chtěly vypreparovat dekorativně nejvýraznější vzory pro jednotlivé obory, což však vedlo jen k následující postupné krizi. Na přelomu století však docházelo k víceméně úspěšným pokusům vyrovnat se s aktuální secesní výtvarnou problematikou.

Nové výtvarné myšlenky nastoupily v době, kdy hrozila stagnace výtvarného vývoje, způsobená neustálým opakováním historických forem. Tvary nádob, skla, nábytku i šperků měnily svoji formální podobu i dekor za pomoci nových technologií. Keramická škola ve Znojmě začala používat i zcela jiné glazury zvané listrové s irizujícím povrchem, jimiž se inspirovala v tvorbě jihofrancouzského keramika Clementa Massiera, v jiném případě kopíruje vázy Maxe Laughera

³⁰ BALABÁN 1934, 15

³¹ Josef Gočár i Pavel Janák působili ve svých začátcích zároveň na Technice v Brně.

³² Jmenovaná C. k. odborná škola pro sklářství a kovoprůmysl v Kamenickém Šenově se roku 1889 účastnila výstavy uměleckých živností ve Vídni souborem 37 skleněných předmětů, z nichž pouze dva nebyly zhotoveny podle návrhu ředitele Lea Chilla.

³³ BALABÁN 1934, 14; JARONĚK 1934, 16 - 17

z Karlsruhe.³⁴ Vázy přecházely postupně od tradičních znojenských a moravských dekorů přes chinoiserie až k experimentům souvisejícím s osvobozením se od konzervatismu. Osobnosti Emmela a Schufinského prosazovaly typické vzory vycházející z vídeňských děl na motivy Kolomana Mosera, Josefa Hoffmana, ale i Michaela Powolného a dalších umělců navázaných na vídeňskou secesi. Příznačným znakem se stala černobílá kombinace stylizující geometrický dekor s rostlinnými ornamenty. Po vzoru porcelánové a keramické figurální plastiky Powolného vznikaly volně modelované sošky zvířat. Modeléřská zručnost vtiskla pestrou podobu i užitému nádobí, především vázám, na nichž studenti nejlépe definovali své výtvarné názory. K vidění byly vázy baňaté, vysoké, s uchy malými i výrazně tvarovanými do prostoru. Někteří se více ubírali směrem k florální secesi a inspirací přírodními konstrukcemi rostlin, jiní hledali nové formy v čistých liniích. Podobně jako znojenská škola promítly změnu do malovaných a leptaných dekorů váz a talířů i sklářské školy v Novém Boru a Kamenickém Šenově.

Na půdě škol se často experimentovalo a postupem doby se zlepšovalo i jejich technické vybavení. Ve školních vzorkovnách začali hledat inspiraci i skutečné předlohy místní průmyslníci. Mnoho dalších změn přišlo v okamžiku převedení většiny odborných škol pod Ministerstvo veřejných prací v roce 1908.³⁵ Slibný rozvoj uměleckého řemesla utlumila na několik let až první světová válka a teprve po jejím konci nastal zcela další obrat v umělecké i uměleckořemeslné produkci, a to opět v těsné souvislosti s politickým, společenským a kulturním uspořádáním. Umělec potřebuje svého diváka stejně jako užitný předmět svého uživatele. Systémy a formy vyjádření se v průběhu staletí mění, principy a touha objevovat nové jsou však trvalou konstantou.

³⁴ ŠTURC 1992, 120; ŠTURC 1997, 6

³⁵ BERAN/MOHR/BEČKOVÁ 1984, 12

4. UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ŠKOLA

Uměleckoprůmyslová škola v Praze byla založena jako druhá tohoto typu v Rakousko-Uhersku po vzoru vídeňské Uměleckoprůmyslové školy, která vznikla v roce 1867. Na základě císařského rozhodnutí ze dne 5. 6. 1885 a potvrzujícím výnosem Ministerstva kultu a vyučování ve Vídni dne 10. 6. 1885 č. 10.144 byla škola oficiálně zahájena.³⁶ O vzniku pražské instituce se jednalo již dříve na Ústřední komisi živnostenského vzdělávání, kde se pro zřízení školy ve svém referátu vyslovil baron Durmreicher.³⁷

V té době v Praze již existovaly odborné školy, které měly být podle nového uspořádání začleněny do vznikajícího ústavu. Jednalo se o Všeobecnou kreslířskou školu a Odbornou školu pro zlatnictví a příbuzná řemesla, jejichž specializovaná výuka se skutečně stala součástí programu nové instituce. Uměleckoprůmyslová škola byla podřízena přímo Ministerstvu kultu a vyučování, nikoliv zemské školní radě, jako ostatní pražské odborné školy. Tato skutečnost sehrávala velmi podstatnou roli, neboť pod Ministerstvo kultu a vyučování spadaly většinou vysoké školy a později i zestátněná Akademie. Status školy zůstal v rovině středního stupně vzdělání, nicméně přímá podřízenost ministerstvu zajišťovala organizaci výjimečné postavení, umocněné silnou osobností Františka Schmoranze podporujícího svobodný způsob výuky podle akademického vzoru praktikovaný v odborných a speciálních školách. Založením Uměleckoprůmyslové školy vrcholil systém českých a moravských odborných škol, ačkoliv zabezpečení rozvoje uměleckých řemesel plnily tyto školy poměrně vyváženým způsobem ve všech odvětvích. Spojení užitého umění s monumentální architekturou, malbou a sochařstvím v jednom centrálním institutu umožňující existenci jednotlivých uměleckých oborů v symbióze ve společnosti dlouho chybělo, nicméně v tomto případě sehrál důležitou roli vytyčený cíl spočívající v ideji dekorativního umění. Skutečnost, že někteří z profesorů tuto pomyslnou hranici překročili, odkazuje k silně zakořeněnému uměleckému názoru, který posunul uměleckou úroveň školy pozitivním směrem k instituci vychovávající budoucí výrazné osobnosti hlavně na poli sochařství a architektury.

³⁶ Věstník ministerstva kultu a vyučování 1885, 166

³⁷ Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, IV. Band, 1885, 251 - 252

Provizorní regulativ byl schválen dne 15. 10. 1885 výnosem č. 17.205, přičemž definitivní programový status škola získala až 26. 9. 1890 výnosem č. 15.485 s úpravou ze dne 12. 10. 1891. V následujících letech se vyskytovaly drobné obměny organizačních regulí, nic však zásadního pro samotný chod školy. S nabývajícimi zkušenostmi byl doplňován výukový systém spojený do značné míry rovněž s řešením personálního obsazování odborných pozic, což mělo vliv na vývoj uměleckých tendencí, bezprostředně se však nedotýkal samotného řádu školy, který bez větších zásahů fungoval až do konce první světové války. Dochovaná úřední korespondence prvního ředitele Františka Schmoranze ml. s Ministerstvem kultu a vyučování svědčí o intenzivní komunikaci řešící nejen chod školy, její finanční záležitosti, ale i schvalování personálního obsazení jednotlivých pozic v profesorském sboru. První společný úkol spočíval ve schválení organizace školy a výukového systému, přičemž dlouhého jednání uzavřeného osmou konferencí se zúčastnil ředitel František Schmoranz ml. v doprovodu Václava Dědka, Antonína Hellmésena, Otakara Hostinského, Jana Jánošíka, Jindřicha Kautsche, Vilhelminy Kudelkové, Otto Mentzela, Josefa Václava Myslbeka, Emila Reynera, Anny Seydelové, Jakuba Schikanedera, Josefa Würbela a Františka Ženíška.

První ustanovení regulativu školy jasným způsobem definuje cíl studia spočívající ve výchově „dovedných sil pro umělecký průmysl a vycvičení učitelských sil pro vyučování umělecko-průmyslové a pro učitelství kreslení na středních školách.“³⁸ Dlouhodobý záměr reagoval na kritické ohlasy blízké Obchodní a živnostenské komoře dlouhodobě vybízející k zlepšení poměrů v odborném školství související s přímou součinností s průmyslovým odvětvím. Koncepce rozdělená do dvou hlavních směrů umožnila studentům dosáhnout různého stádia vzdělání dělící se obecně do následujících stupňů:

1. Všeobecné školy
2. Odborné a speciální školy

Samostatně pak stály školy určené dívkám, pojmenované jako dámské školy a další možnosti rozšíření vzdělání nabízely večerní a nedělní kurzy určené těm, kteří si chtěli při zaměstnání zdokonalit své znalosti v hlavních průmyslových oborech

³⁸ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, Regulativ C. k. umělecko-průmyslové školy v Praze, 1890, 7

školy, v kreslení, modelování a teoretických studiích. Denní studium na všeobecných školách mohli navštěvovat i kandidáti pro vyučování kreslení na měšťanských školách a gymnáziích, od roku 1906 byla tato možnost zrušena a žáci přešli do řádného studia.³⁹

Studenti byli rozděleni do kategorií podle formy studia na řádné žáky a hospitanty. Zatímco řádní žáci měli předepsané všeobecné vzdělání, předpokládající umělecké nadání a po složení klausurních zkoušek jim bylo umožněno pokračovat podle požadované specializace, tak hospitanti navštěvovali pouze volitelné předměty za účelem zdokonalení svých dovedností. Kompletní vyhodnocení seznamu žáků v letech 1885 až 1911 umožnilo odhalit fluktuaci studentů mezi jednotlivými ateliéry a zároveň frekvenci přechodů z řádného do mimořádného studia. Podtext této praxe lze za prvé hledat v sociálně ekonomických podmínkách majetkových poměrů studenta, za druhé v sebekritice a za další plyne z potřeby individuálně pracovat na konkrétním nedostatku.

Teoretický základ doplňovala odstupňovaná výuka uměleckého a praktického cvičení tak, aby absolventi všeobecných škol mohli plynule vstoupit na půdu uměleckoprůmyslových firem a zasáhnout do podoby jejich produktové nabídky, zatímco talentovanější žáci vstupovali do speciálních oddělení školy s úmyslem vyprofilovat své nadání.

Program na dámských školách byl koncipován v duchu pěstování dobrého vkusu v případě školy pro kreslení a malbu. Karel B. Mádl mluví o zdravém diletantismu v dobrém a původním smyslu, jehož působením se rozšiřují uměnilovné kruhy.⁴⁰ Výuka studentek odborné školy pro umělé vyšívání však dosahovala podle původního výkladu vyššího významu v cizelování schopnosti založit si vlastní existenci v rámci uměleckoprůmyslového podnikání.

Národnostní rozvrstvení studentů bylo pestré a zahrnovalo obyvatele celého Rakousko-Uherského království. Celkové množství žáků studujících ve školních letech 1885/1886 až 1910/1911 čítá po sestavení seznamu studentů počet 1714. Dobové záznamy byly sestaveny zcela typickým způsobem odpovídajícím systematizaci úředních zápisů, poskytující kromě osobních dat i další údaje o užívané

³⁹ Studentům, kteří nastoupili do studia jako kandidáti před rokem 1906, bylo umožněno jeho prodloužení na 4 roky. Řádní studenti studovali zpravidla 3 roky.

⁴⁰ MÁDL 1895, 552

řeči a vyznání frekventanta školy. Pravidelné výroční zprávy objasňují počty studentů i podle národnostního uspořádání, přičemž v roce 1909/1910 čítala škola 414 studentů, z nichž 322 setrvalo do konce. Seznam představuje následovné dělení podle mateřské řeči: čechoslované 279, němci 31, slovinci 2, chorvati 2, ital 1, bulhar 1, srb 1, poláci 4, rumun 1. V předchozích letech zde studovali rovněž žáci národnosti maďarské, a v jednom případě i holandské (Kuipers Evert Johannes/speciální škola pro dekorativní architekturu). Vyučovací řečí byla na škole čeština a němčina jak v praktických cvičeních, tak v předmětech teoretických v případě, když se do výuky přihlásili minimálně tři žáci. Zkoušky mohly být následně složeny v jednom nebo druhém jazyku.

Národnost studenta nehrála v tehdejší dvojjazyčné výuce roli, neboť přinejmenším zpočátku museli profesori ovládat stejně češtinu i němčinu a zcela běžně v těchto jazycích i přednášeli. Studenti nebyli striktně rozdělení podle jazykových dovedností, pouze v případě teoretických přednášek probíhala výuka odděleně, a to na základě hierarchicky zapsaných předmětů. Z hlediska náboženských otázek se na škole v tomto období nevyskytly v podstatě žádné problémy. Většina studentů byla katolického vyznání, ale jak u českých, tak německých studentů se v registracích objevuje i vyznání evangelické. Přibližně v 30 případech je zaznamenána židovská víra, u bulharských studentů pravoslavná. V záznamech školy se však žádné antisemitistické podtexty neobjevují a ani v kritických letech této problematiky na jiných školách nebyl v archivu nalezen projev týkající se tohoto tématu. Jediným důkazem kritiky spíše národnostní, než náboženské otázky, byl článek nazvaný: „Konec jedné utrakvistické školy“ v časopise *Zeit* z roku 1904, obviňující pražskou Uměleckoprůmyslovou školu a Ministerstvo kultury a vyučování ve Vídni ze záměru slavisování Menzelovy Odborné školy pro zlatnictví a příbuzná řemesla.⁴¹ Autor článku, který zůstává anonymní, tuto okolnost považuje za brutální akt Taaffova režimu.⁴² Článek v *Zeitu* uváděl i několik zavádějících informací vztahujících se k samotnému založení školy a jeho profesorům. Hlavní tezí se stala nacionální problematika a přeložení profesora Antona Hellmésena, posledního německého učitele, do Tyrol. Faktem ovšem

⁴¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 330, karton 30, nefol., Národnostní poměry

⁴² Eduard Taaffe působil jako ministr kultu a vyučování v období 2. 3. 1867 - 27. 6. 1867. V době založení Uměleckoprůmyslové školy v Praze byl předsedou vlády a místo ministra kultu a vyučování zastával Siegmund von Eybesfeld (16. 2. 1880 – 5. 11. 1885), následníkem byl Paul Gautsch (5. 11. 1885 – 11. 11. 1893).

zůstává, že Hellmessen odešel dobrovolně do Hallu u Innsbrucku, kde byl jmenován ředitelem nově zřízené C. k. uměleckoprůmyslové školy. Není ani pravdou, že by se po jeho odchodu na škole vyskytovali učitelé pouze české národnosti. Do roku 1911 zde například působil Julius Ambrus, který byl svým původem maďar. Dalším omylem je domněnka, že s posledním německým učitelem opustili školu i němečtí žáci. Na základě této informace bylo provedeno srovnání úředních záznamů studentů se závěrem, že německy mluvící studenti na škole ve studiu běžně pokračovali. Jejich počet se od založení školy sice neustále snižoval, nejpočetněji patrně na dámské škole pro kreslení a malbu, což ovšem spíše souviselo s otevřenými možnostmi pro české aspiranty uměleckého vzdělání a vzrůstajícími tendencemi národního osvobození.

Na článek pražského dopisovatele Zeitu reagoval výstřižek v českých novinách, datován 11. srpna 1904, autora však rovněž neznáme.⁴³ Reakce na německý pamflet je protipólem a obhajuje český základ školy a naopak volá po vymanění jejího ducha ze všeho německého. Jedinou „kardinální“ chybu vidí v obojjazyčnosti školy. V záležitosti publikování těchto veřejných diskusí poslalo Ministerstvo kultu a vyučování do Prahy telegram, z kterého je jasně čitelný okrajový zájem o celou aféru, následovaný zpětnou reakcí ředitele školy s komentářem, že vídeňský časopis otiskl data známá již 18 let a rozebírá situaci profesorů bohužel už zemřelých.

Vzhledem k zvyšujícímu se počtu studentů převážně české národnosti, pocházeli noví asistenti a učitelé přirozeně také z českého prostředí. Počáteční podmínkou k jmenování umělce do odborné pozice na škole však byla znalost jak češtiny, tak němčiny, kromě těchto jazyků však většina profesorů ovládala i třetí řeč, nejčastěji francouzštinu, italštinu a angličtinu. Jazykové znalosti učitelů umožňovaly nekomplikovanou výuku zejména v rámci odborných ateliérů, kde byli studenti bez rozdílu věku, stadia a samozřejmě již zmiňované národnosti, a zároveň poskytovaly schopnost sledovat evropské umělecké dění v dostupné zahraniční literatuře.

Spojení výuky žáků různých ročníků v rámci programu jednoho ateliéru zavedl jako první Gottfried Semper za svého působení na drážďanské Akademii v letech 1834 až 1848.⁴⁴ Podobný způsob výuky se osvědčil již na dříve založené Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni, a byl proto aplikován i v Praze. Mladší

⁴³ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 330, karton 30, nefol., Národnostní poměry

⁴⁴ SIMOTA/KOSTKA 1985, 45

studenti tak mohli získávat zkušenosti od starších a zároveň si tak tříbit vlastní umělecký názor.

Podmínky přijetí na školu se od současných nároků příliš nezměnily. Uchazeč musel splnit požadavky věku, studijní průpravy a talentový předpoklad.⁴⁵ Pouze u kandidátů na učitele kreslení bylo nutné předložit i maturitní vysvědčení. Spodní hranicí věku přijmutí do všeobecných škol 14 let a ne více než 30 let, do dámských škol se rozmezí věku pohybovalo mezi 17 a 25 lety věku studentky. Vstup do odborných a speciálních škol byl podmíněn dosažením minimálního věku 17 let.

Proti přijímacím podmínkám vznesl v roce 1890 námitky Emanuel Krescenc Liška, který po Františkovi Ženíškovi vedl všeobecnou školu pro kresbu a malbu, a to z důvodu nedostatečného nadání studentů.⁴⁶ Žádal zavedení povinné přijímací talentové zkoušky. Do té doby stačilo předložit domácí kresby, na základě kterých komise posoudila zručnost, přijímací zkouška byla vyžadována výjimečně.

Délka studia se v jednotlivých odděleních lišila. Na všeobecných školách mohli chlapeč studovat 3 až 5 let, po 2 letech studia však méně nadaní žáci byli nuceni odejít. Studium na kreslířské škole pro dámy bylo rozděleno do dvou oddělení, první bylo omezeno na 2 roky studia, druhé rovněž na 2 roky, nejvýše na 3 roky. Ve druhém oddělení mohla zůstat pouze studentka, která prokázala úspěch ve cvičném předmětu 1. ročníku. Odborná škola pro umělé vyšívání měla rovněž dvě oddělení. První oddělení bylo omezeno na 3 roky studia, nicméně mohlo být protaženo až na 4 roky, ve druhém oddělení trvalo studium 1 rok, ovšem v případech zvláště nadaných studentek a pokud dostačovalo místo, mohla být výuka prodloužena o 1 rok, celkem tedy na 2 roky.

Studenti odborných a speciálních škol bez výraznějšího uměleckého projevu mohli setrvat 2 roky, v případě zvláštního nadání se studium protáhlo na 3 až 5 let. Důraz na umělecký projev byl kladen vedle analytických studií i na cvičnou kompozici. Všichni řádní studenti museli vykázat minimálně 30 hodin studia týdně. Většina studentů však překračovala počet povinných hodin především v předmětech modelování, deskriptivního a figurálního kreslení řádově až o 10 hodin týdně.

Výuka byla provozována každý den kromě soboty. Školní rok začínal 1. října a trval do konce července. Druhý semestr začínal 1. března a období prázdnin bylo

⁴⁵ Přesný rozpis podmínek přijetí, zkoušek a délky studia včetně drobných odlišností je rozepsán v příloze této práce: Přehled ateliérů a soupis studentů 1885 – 1910.

⁴⁶ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 144, karton 1, nefol., Konferenční protokoly UPŠ 1890/1891; PEČÍRKA 1935, 18

vyhrazeno pro měsíce srpen a září. Během tohoto období sice neprobíhala výuka, nicméně vedoucím ateliérů náleželo právo povolit svým studentům přístup do učebních prostor. Vzhledem ke skutečnosti, že studenti o prázdninách často se svými profesory spolupracovali na veřejných zakázkách, byla návštěva ateliérů poskytujících zázemí k těmto účelům běžnou praxí.

Rozhodnutí, jakým způsobem budou probíhat zkoušky a klausury se ukázalo již při schvalování školního regulativu profesorským sborem jako nejkomplicovanější téma.⁴⁷ Konference profesorského sboru zaznamenával Karel B. Mádl v německém jazyku a zásadní závěry byly posílány ministerstvu, které muselo jednotlivé změny schválit. Již Jaromír Pečírka přináší informaci, že zejména Josef Václav Myslbek a František Ženíšek požadovali, aby směli hodnotit své studenty výhradně na základě svého hodnocení jako hlavní profesori svých ateliérů. Posléze byl přednesen kompromis, ke kterému se přidali i další profesori speciálních škol, spočívající ve dvou hlasech hlavního učitele ve školní jury. Nakonec ani tato varianta nebyla odsouhlasena. Zkoušky probíhaly ve formě ústní, písemné a praktické. Teoretické zkoušky probíhaly v průběhu studia v rozsahu celé dosud probrané látky, cvičné předměty byly hodnoceny rovněž v průběhu roku podle volných studií korekturou profesorů a na základě klausurních prací na konci každého semestru. V případě, že žák dosáhl horší známky, než dostačující, bral učitelský sbor do úvahy celkové výsledky studií a rozhodl, zda bude student opakovat nebo bude vyloučen. Na konci každého semestru probíhaly dvě klausurní zkoušky z hlavních cvičných předmětů. Hodnotící komise klausurních prací ve všeobecných a dámských školách se skládala z ředitele a tří odborných učitelů. V případě odborných a speciálních škol byla jury složena ze tří učitelů příslušného oboru a dvou dalších z jiného ateliéru. Například jury odborné školy pro dekorativní architekturu byla sestavena ze tří učitelů tohoto oboru, po jednom ze zástupců druhých dvou oborů a z učitele dekorativní kompozice, odborné školy pro sochařství, hlavně figurálního směru ze tří učitelů tohoto oboru, z učitele dekorativní architektury a z učitele dekorativní kompozice.⁴⁸ Personální obsazení jury pro každý školní rok podléhala odsouhlasení ze strany ministerstva. Předlohy a programy k analytickým klausurním pracím a cvičení v kompozici navrhoval vždy hlavní učitel ateliéru, přičemž byl s těmito

⁴⁷ PEČÍRKA 1935, 18

⁴⁸ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, Regulativ C. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze. 1892, 15

návrhy srozuměn i ředitel školy. Závěry komise se zapisovaly do zvláštního protokolu a práce studentů, podobně jako v současné době, byly následně vystaveny v rámci veřejné výstavy probíhající v prostorech školní budovy.

Kromě hodnocení prací od známky výborné až po nedostatečnou, se hodnotila i návštěva školy (velmi pilná, pilná, nepravidelná, nedbalá), mravné chování (vzorné, chvalitebné, uspokojivé, méně uspokojivé, neuspokojivé) a pilnost (velmi velká, veliká, dostatečná, nepravidelná, nepatrná).⁴⁹

Vysvědčení Uměleckoprůmyslové školy byla vydávána v několika kategoriích podle absolvovaného stupně vzdělání. Prvním bylo vysvědčení frekventační, tj. doklad o návštěvě školy bez ohledu na výsledek hodnocení, který se vystavoval na žádost samotných studentů. Dalším bylo vysvědčení o zkouškách, které potvrzovalo výsledek zkoušek z teoretických předmětů, výroční vysvědčení se vyhotovovalo pro absolventy všeobecných a dámských škol a obsahovalo prospěch, známku z chování a způsobilost. K oprávnění absolvovat jednoroční vojenskou službu škola poskytovala studentům vysvědčení o zralosti a konečně vysvědčení absolventské, které obdrželi pouze řádní žáci odborných a speciálních škol a vykazovalo nejen dobu trvání studia a prospěch, ale obsahovalo rovněž přiměřený soud o praktické způsobilosti a nadání.

Studium na Uměleckoprůmyslové škole bylo placené, přičemž žáci všeobecných a dámských škol hradili 7 zlatých za semestr (140 K) a studenti odborných a speciálních škol 10 zlatých (200 K). Kromě toho všichni rovněž přispívali na školní pomůcky, a to v řádu 3 a 5 zlatých (60 a 100 K). Jednalo se v podstatě o příspěvky na rozšiřování uměleckořemeslného fondu předloh, knihy a pracovní pomůcky. Veškeré materiály na kreslení, malbu a modelování si však opatřovali žáci na své vlastní náklady. Škola měla poměrně dobře propracovaný systém stipendií a u zvláště chudých studentů, kteří zároveň vykazovali talent, docházelo k úplnému osvobození od těchto poplatků.

Studenti mohli po definitivním přijetí na začátku druhého semestru požádat o státní podporu, státní stipendium, stipendium Obchodní a živnostenské komory a nadace Josefa Mucka z Muckenthalu.⁵⁰ Posledně jmenovaná nadace byla založena již v roce 1877 a studentům na Uměleckoprůmyslové škole rozdělovala tři stipendia

⁴⁹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 1, 32, 87, nefol., Katalogizační knihy všeobecných, dámských, speciálních a odborných škol

⁵⁰ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 346, karta 40, nefol., Finanční věci: Nadace Josefa Mucka z Muckenthalu; Finanční věci: Nadace – evidence a soupisy

v hodnotě 200 zlatých nebo šest polovičních po 100 zlatých. Stipendium nadace Julia Heineho bylo částkou 336 zlatých ročně určeno studentům speciální školy pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů, zvláště ve specializaci zlatnické nebo práce v bronzu. Studenti speciální školy pro umění textilní mohli získat kromě výše jmenovaných podpor také Webeho a Wubalthyho stipendium.⁵¹ Částky pokrývaly nejen školné a studijní výdaje, ale mnohdy postačovaly i na životní potřeby studenta. Jejich výše se pohybovala v rozmezí od 40 do 300 zlatých na osobu. Vedle těchto pravidelných stipendijních programů sponzorovala studenty příležitostně i Česká spořitelna, Moravský zemský výbor, Slezský zemský výbor a dále Nadace Krombholzova poskytovala chudým žákům bezplatnou možnost léčby v době nemoci.

Škola částečně poskytovala studentům učební pomůcky a bez omezení přístup ke spisům a různým předlohovým albům, čítající na počátku devadesátých let přes tři tisíce svazků a na jejich konci již pět tisíc, uložených v knihovně spravované Karlem B. Mádlem. Inspirativní materiály ve školní sbírce zahrnovaly také přibližně tři tisíce fotografií, původní studie předmětů jak architektonických, tak uměleckořemeslných, dále ústav vlastnil poměrně rozsáhlou sbírku plastických předloh z mramoru, bronzu, dřeva, sádrové a galvanoplastické odlitky, sbírka předmětů různých technik a textilu obsahovala krajky, výšivky, tkaniny a kostýmy. K vytvoření zátiší se používalo různých předmětů, ke studiu aktu placené živé modely a k vytvoření dalších cvičných kompozic naturálie ve formě sušených květin a sbírky ptáků, brouků a motýlů.⁵² Za účelem studia uměleckých děl a přírody se konaly vycházky, jejichž frekvence vzrostla zvláště po roce 1900.

Zcela zásadní význam měla sbírka uměleckých alb a vzorníků reflektující nové vědecké objevy, filozofické teze i samotnou uměleckou tvorbu v celé Evropě, která byla školou systematicky sbírána, z nichž se bohužel po první světové válce zachoval zlomek. Počáteční pasivní kopírování historických slohů bylo postupně nahrazováno ornamentální schematizací tvarových linií všech okolních živých i neživých struktur. Vzorníky ornamentů historických stylů, shrnující dosavadní vývoj,

⁵¹ Podrobný rozpis stipendií lze získat z poznámek v katalozích škol, které jsou uloženy v AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 32 – 57, 87 – 106, nefol.; Původním záměrem autora této práce byla specifikace částek stipendií u každého studenta v rámci přílohy seznamu studentů, nicméně nakonec tato skutečnost způsobovala nepřehlednost, a proto byly tyto údaje vypuštěny. Pro přehled zde tedy alespoň uvádíme finanční rozsah možných částek.

⁵² MÁDL 1895, 553

Alberta Ilga, Friedricha Fischbacha, Carla Langeho nebo Bedřicha Macha byly postupně doplňovány sborníky Julia Skuhravého demonstracemi profesorského sboru, které vyprodukoval Celda Klouček a Jan Kotěra, jejichž ideu sdílel i Kotěruv učitel Otto Wagner.⁵³ Vedle těchto několika reprezentativních zástupců svého oboru vydávalo nakladatelství Antona Schrolla & Co. ve Vídni v poměrně pravidelném sledu souhrnná přehledová alba, z nichž „Ornamenty stavební, provedené pražskými sochaři“ zachycují ve dvou dílech pomocí světlotiskových listů práci českých sochařů a štukatérů.⁵⁴ Sbírkou alb se neomezovala pouze na stavebnictví a sochařsko-štukatérské práce, ale byla obohacována i o další uměleckoprůmyslové disciplíny.⁵⁵ Zatímco tato alba identifikovala návrh, realizaci a dekor v doslovné formě, jiná se soustředila na analýzu struktury rostlin ve vztazích k ornamentu.⁵⁶ Ve své diplomní práci věnované Celdu Kloučkovi jsem pouze nastínila zhodnocení teoretického a malířského vývoje přírodních ornamentálních tvarů, kterému se věnovali zejména Owen Jones, Christopher Dresser nebo Alois Studnička, jejichž badatelský přínos rozsáhle rozebírá publikace Lady Hubatové-Vackové „Tiché revoluce uvnitř ornamentu“, která reflektuje postupný vývoj ornamentu a zároveň se vyrovnává s filozoficko-teoretickou podstatou principiálních závěrů literatury odrážející tuto problematiku z různých úhlů pohledu.⁵⁷

Sbírkou a předlohy se staly pod vedením odborných učitelů základem formálního uměleckého studia, které čím dál tím více využívalo skutečných reálií. Na základě dohledaných studentských prací lze konstatovat, že přestože Uměleckoprůmyslová škola měla postavení střední školy, všestrannost a úroveň výuky byla na počátku existence speciálních a odborných škol poměrně dobrá a specializované ateliéry suplovaly ve své podstatě pokulhávající výuku na pražské Akademii. Struktura a výukový systém školy byl zachován až do začátku dvacátých

⁵³ ILG 1882; ILG s.d.; FISCHBACH 1890; LANGE 1890; MACH 1890; SKUHRAVÝ 1906; KLOUČEK 1888; KLOUČEK 1893; KLOUČEK 1906; KOTĚRA 1903; WAGNER 1910

⁵⁴ Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, 54 obrazů ve světlotisku dle přírody, díl I., Tab 54, A. Schroll&Co., Vídeň 1905; Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, 56 obrazů ve světlotisku dle přírody, díl II., Tab.56, A. Schroll&Co., Vídeň 1906; viz také TEICHMANOVÁ 2007, 53-60

⁵⁵ ANÝŽ 1906; SEDER 1899

⁵⁶ TEICHMANOVÁ 2007, 53

⁵⁷ DRESSER 1862; JONES 1856; STUDNIČKA 1879; HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011

let 20. století, kdy proběhla zcela zásadní reorganizace s cílem změnit status školy a prohlásit ji za vysokou.⁵⁸

Určité kritické závěry na metodický systém školy vyšly ve veřejném prohlášení Obchodní a živnostenské komory v Praze dne 20. března roku 1897.⁵⁹ Dne 22. listopadu 1897 byla Obchodní komora v Praze požádána C. k. místodržitelstvím v Praze, aby provedla oficiální šetření, zda není žádoucí provést změny ve statusu a v učebních stanovách Uměleckoprůmyslové školy v Praze v závislosti na směřování komerčního uměleckého průmyslu i v zájmu samotného žactva. V souvislosti s otázkou vlivu studentů školy na veřejný umělecký vývoj je třeba si uvědomit časovou rovinu existence školy. První absolventi všeobecných škol vyšli teprve v roce 1889 a absolventi odborných škol až v roce 1892 až 1893. Navíc rozvinutí uměleckého výrazu a charakteru díla předchází řada let naplněných intenzivní tvorbou, během kterých se teprve dotváří umělecký názor jednotlivých osobností, z nichž mnohé promluvily do zrodu moderního umění. Autoři článku z řad komory kritizují hlavně připoutání nadaných studentů k čistě uměleckým oborům spočívajícím ve figurálním sochařství a malířství, než k oborům čistě průmyslovým, jak se původně očekávalo. Vzorem měla být vídeňská škola propojená s živnostníky a průmyslníky, nicméně pražské poměry se ukázaly v tomto směru nedostatečné zejména ve snaze získat velkorysejší mecenáše školy podporující své budoucí zaměstnance. Pedagogický koncept akademického rázu definoval prioritu v kompozičním cvičení a přenosu předloh do materiálu. Hlavní problematiku spatřovala komora v reálné práci absolventů, které především hmotná nouze vháněla do velkopřůmyslu a neumožňovala založení vlastní živnosti. Menší živnostníci si na druhou stranu nemohli dovolit pomocníka s vyšším uměleckým vzděláním, nebo je přinejmenším trvale zaměstnávat za mzdu, která by takto školenému zaměstnanci náležela. Celková problematika souvisela s oblastí nových technologií a industrializace prostupující skrze jednotlivé průmyslové obory napříč celou Evropou.

Na základě svého šetření navrhla komora zkrácení učební lhůty, intenzivnější péči o praktický výcvik a omezení rozbujeleho teoretického vyučování, dále větší

⁵⁸ Archiv VŠUP v Praze. Výroční zpráva 1920 – 1922, 7; V této zprávě je informace, že dne 20. 5. 1919 podal Karel B. Mádl žádost na Ministerstvo školství a národní osvěty, aby Uměleckoprůmyslová škola jakožto nejvyšší školský ústav uměleckého průmyslu v našem státě byla prohlášena cestou zákona na školu vysokou a tím prakticky i mravně byl podepřen ústav, učitelé, žactvo i absolventi. Vysokou školou se však stala až v roce 1935.

⁵⁹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, nefol., Veřejné prohlášení veleslavnému C. k. místodržitelství pro království české v Praze ze dne 20. 3. 1897

propojenost teorie a praktického cvičení od počátku až do konce studia, a v neposlední řadě rozšíření odborných předmětů na veškeré uměleckoprůmyslové obory. Tímto stanovila hlavní požadavky ze své strany k plánované reorganizaci školy. Kromě těchto návrhů viděla komora zvláštní přínos ve zřízení nové speciální školy knihařské, galanterní a pro zpracování kůže k dekorativním účelům, zvláště moderní papeterie. Pozitiva spočívala zejména v neuvěřitelně rychlém rozvoji tohoto odvětví a ve vzrůstajícím konsumu společnosti. Další kritika se snesla na úředníky Ministerstva kultu a vyučování v souvislosti s nevyrovnanou podporou a vyšší investic plynoucí do uměleckoprůmyslového vzdělávání ve Vídni a v Praze, přičemž komora odhodlaně apeluje na vyrovnání účtů škol těchto dvou metropolí.

Zatímco Uměleckoprůmyslová škola ve Vídni dostala ve školním roce 1896/1897 81.000 zlatých, pražská škola 59.400 zlatých. Celkově státní pokladna přispěla na vídeňské uměleckoprůmyslové ústavy částkou 490.000 zlatých, pražské školy dostaly 154.000 zlatých. Ještě větší rozdíl činí náklady na musea, které byly 89.000 zlatých pro ústav ve Vídni a 5.000 zlatých na instituci v Praze. Z reakcí školy a následného historického vývoje lze usoudit, že žádný z těchto podnětů nedošel realizace. Samostatný ateliér pěstující knihařství založen se svého založení nedočkal, ačkoliv podle dochovaných studentských prací publikovaných v Díle a Volných směrech je zřejmé, že odborné školy architektury, sochařství i malířství pěstovali v rámci kompozice i výuku výzdoby knižní vazby a předsádky. Vypěstlost absolventů v grafickém pojetí knižních obalů byla posuzována i v hojně zastoupené soutěži Volných směrů v roce 1900, kdy před jednoduchým plošným vzorem Vojtěcha Preissiga a gotizujícím strukturovaným ornamentem v jasných prostorových rámech Josefa Filipiho vyhrál Franta Anýž se svým secesně rozvíjeným florálním motivem, připomínajícím list *Monstera deliciosa* [10-12]. Větší pozornost tomuto oboru později věnoval i Karel Lindauer, žák Stanislava Suchardy a Celdy Kloučka, je však třeba podotknout, že jeho zájem o uměleckoprůmyslové zpracování knižní vazby není spojen s Uměleckoprůmyslovou školou, ale spíše s jeho předchozím působením v otcově dílně a v dílnách pro zpracování kůže u Böhlera ve Stuttgartu a posléze u Hüblera v Hamburku [13-16].⁶⁰

K objektivnímu posouzení výuky v rámci úsilí o reorganizaci školy na základě praxe byli v roce 1899 vyzváni i samotní profesori, kteří podali své podněty

⁶⁰ KALVODA 1911a, 20

adresované řediteli školy písemnou formou.⁶¹ Záznamy z tohoto roku se zachovaly téměř kompletně od všech stálých učitelů z profesorského sboru. Jan Kotěra například viděl stěžejní pokrok v prohloubení kompozičního cvičení a přednášek zahrnujících nejen historické slohy, ale i historické materiály a skladbu konstrukcí. Rovněž se přimlouval za finanční příspěvek na exkurze za účelem kresby v terénu a restaurování uměleckých děl. Vilhelmina Kudelková žádala, aby její nejnadanější studentky měly možnost navštěvovat speciální školu pro textilní umění, aby se naučily samostatně komponovat textilní vzory, a nikoliv pouze opakovat nebo technicky reprodukovat cizí imaginace. Celda Klouček naproti tomu doporučoval zavedení výuky chemie zaměřené na výrobu keramiky, která se po praktické stránce pěstovala v jeho speciálce. Determinující rozvoj moderního umění plynule vplouval i do odborných a speciálních škol, v nichž rekonfiguroval pozici mezi užitým a volným uměním. Představa reformních sil vycházela z estetické hodnoty a stylu v součinnosti se vzrůstajícím tlakem mladé generace umělců. V roce 1901 opět vedoucí ateliérů naléhají na ředitele Jiřího Stibrala s cílem reorganizovat příliš sevřené výukové schéma, které mělo být hlavním tématem konference školy konané 23. února 1901.

Nejobsáhleji se vyslovuje Karel V. Mašek ve své eseji s personifikačními jinotaji „učitelů jako zahradníků a studentů jako květin, o které mají povinnost se starat a rozvíjet je vnitřně, nikoliv pouze povrchně, ponechávat jim volnost a ne jen utahovat výukovou smyčku tak, aby nemohl jejich svobodný duch dýchat.“⁶² Podobné věty zaznívají celým jeho dopisem a dá se říci, že jsou namířeny proti utužujícímu režimu Jiřího Stibrala, který patrně nehleděl na důsledky svého středoškolského systému výučování. Mašek považuje za původce umění mozek a ne pouze zručnou ruku studenta, která je pouhým prostředkem myšlenky, ale sama o sobě nestačí. Pedantické opakování vzorů podle předloh představovalo sice dostatečný podklad pro způsobilost kresby, zapříčinilo však také stagnaci kompozice a ustrnutí na hranici statické imitace eklektismu. Mašek hledal prapříčinu této situace a dokresloval konečné důsledky na příkladu srovnání umělecké úrovně svých studentů, kde došel k jednoznačnému závěru, že mezi nejschopnější žáky patří bývalí žáci Odborné školy keramické v Bechyni, zatímco nejslabšími jsou frekventanti

⁶¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, nefol., Dopisy členů profesorského sboru adresované ředitelství Uměleckoprůmyslové školy v Praze

⁶² Tamtéž, nefol., Úvaha pro téma konferenční – rukopis Karla Maška ze dne 10. 2. 1901

školy z Jilemnice. Nevyrovnanost kvality v základních znalostech dává Mašek za vinu opět ředitelským předpisům příslušné školy, nikoliv pedagogickému sboru složenému z absolventů pražské Uměleckoprůmyslové školy, plných obav z následků porušení poslušnosti ohrožující jejich hmotnou existenci. Jinou variantu vysvětlení nedostatku individuálního talentu aspirantů školy Mašek vůbec nepřipouštěl.

Další podněty profesorů o reformu obsahovaly nejčastěji rozšíření sbírek květin, bohemic a rovněž založení sbírky živočišných druhů, případně zřízení živého zvěřince. Vedle stručných obsahových statí Emanuela K. Lišky, Julia Ambruse nebo Celdy Kloučka, kteří směřovali své podněty cíleně k jednotlivým paragrafům regulativu, vytvářel Mašek rozsáhlé úvahy nad celkovým stavem uměleckoprůmyslového školství. Profesor poměrně nekompromisně pojmenovával nedostatky spočívající částečně ve slepotě ministerstva rozpoznat v talentovaných umělcích potencionální učitele výtvarného umění, kteří by si pro specifika uměleckoprůmyslových škol pouze doplnili potřebné vzdělání o ornamentální kompozice. Delší stať připravil i Stanislav Sucharda, který ve svém rukopisu diskutoval zejména o potřebě navýšení hodin modelovaného všeobecného aktu oproti kresbě, a to zvláště v situaci, kdy Josef Václav Myslbek přenesl svůj ateliér na instituční půdu Akademie.⁶³ Zcela zásadní chybu Sucharda shledal v dělení figurálního a ornamentálního směru výuky jak ve všeobecných školách, tak ve speciálkách. Hlavní jeho teze vedla ke sjednocení původně dvou škol v jednu a k novému pojmenování speciálky na odbornou školu dekorativního sochařství s odvoláním se na úspěch speciálky Jana Kastnera, kde podobná praxe docela dobře fungovala.⁶⁴

Historicky byl program Uměleckoprůmyslové školy zakořeněn od svého počátku v ideji přípravy studentů na samostatnou činnost v uměleckém průmyslu, fakticky však odcházeli nejnadanější žáci na Akademii nebo do zahraničí. Prvotní nastavení regulativu školy Františkem Schmoranzem ml. bylo s drobnými obměnami platné až do razantní reformace školy v roce 1925 až 1926. Jednotlivé návrhy byly s určitou autokorekcí zejména ze strany Jiřího Stibrala zapojovány do výuky, přičemž hlavní zlom nastal na konci devadesátých let 19. století v souvislosti s

⁶³ Fyzicky zůstal Myslbekův ateliér v budově na dnešním Palachově náměstí.

⁶⁴ Sjednocení všeobecných a odborných škol bylo dosaženo kompletně až v roce 1926.

exaktnějším studiem živých přírodních materiálů a s větším propojením figurálního umění s ornamentem. Přesun ateliérů Josefa Václava Myslbeka a Františka Ženíška na Akademii v roce 1896 nastartoval krátkodobou krizi, která zapříčinila dočasnou stagnaci trvající více než čtyři roky. Teprve s příchodem uznávaného mladého architekta, žáka Otty Wagnera, Jana Kotěry a zároveň zrozením nové speciálky, tvořící určitou náhradu za Ženíškovu školu, pro dekorativní kresbu a malbu hlavně ornamentálního směru Karla V. Maška zmizela nejistota budoucí umělecké orientace školy.

5. ORGANIZACE VŠEOBECNÝCH ŠKOL A PERSONÁLNÍ OBSAZENÍ

První čtyři roky existence Uměleckoprůmyslové školy bylo dobou budování a profilace uměleckého směřování. V době vzniku byly založeny všeobecné školy, které zároveň vytvářely přípravku pro speciální a odborné ateliéry.

Základní rozdělení všeobecných škol:

1. Všeobecná škola pro figurální a ornamentální kreslení a malování
2. Všeobecná škola pro figurální a ornamentální modelování

Všeobecná škola pro figurální a ornamentální kreslení zahrnovala i studenty, kteří se v budoucnu chtěli věnovat textilnímu umění. V letech 1889 až 1891 vzniklo pododdělení, které se kromě standartně vyučovaných předmětů více soustředilo na ornamentálně orientované předlohy a malbu podle živých květin. Vedle klasických dějin umění profesora Otakara Hostinského byly studentům tohoto zaměření přednášeny dějiny textilního umění, kterých se zhostil Karel B. Mádl. Pět žáků druhého ročníku textilního oddělení přešlo do ročníku třetího ve školním roce 1891/1892, ačkoliv ateliér již nesl název speciální škola pro umění textilní⁶⁵ a patřil do vyššího stupně vzdělání Uměleckoprůmyslové školy, hlavním učitelem zde byl Julius Ambrus.

V průběhu 4 až 5 let vznikala vedle všeobecných škol i speciální oddělení, jejichž vedení bylo vždy přiděleno jednomu učiteli, ačkoliv v rámci výuky zde participovali i další pomocní učitelé a odborní asistenti. Personální propojenost všeobecných a odborných škol byla dána celkovou koncepcí výuky školy.

Obsazení profesorského sboru bylo výhradně v rukou prvního ředitele školy Františka Schmoranze ml., který měl od počátku jasnou představu o výběru umělců na jednotlivé pozice. O vytříbenosti názorů hovoří i jeho dílo. Schmoranz studoval na pražské polytechnice a poté setrval několik let v Německu, zejména v Hamburku,

⁶⁵ V literatuře týkající se Uměleckoprůmyslové školy je uváděn rok vzniku speciální školy pro textilní umění 1892/1893. Nicméně podle archivní dokumentace je pravým rokem školní rok 1891/1892. Chybná data vznikla patrně skutečností, že v roce 1891 byl zahájen třetí ročník studia původního označení textilního pododdělení všeobecné školy pro ornamentální a figurální kreslení. Zařazením a změnou vyučovaných předmětů však škola odpovídala speciálkám a odborným školám. V hlavním katalogu stejně jako v katalogích známek žáků jsou názvy škol ručně opraveny; AHMP. Fond Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, inv. č. 5 – 7, 36 – 38, nefol.

kde se jako architekt seznámil s orientálním uměním. Tento specifický a celoživotní zájem prohloubila společná cesta s architektem Janem Machytkou na východ do Palestiny a Egypta. V roce 1873 se Schmoranz zviditelnil návrhem egyptsko-súdánského pavilonu pro vídeňskou světovou výstavu a již o rok později si s kolegou a přítelem Janem Machytkou otevřeli ve Vídni architektonickou kancelář. Výraznější orientální tendence můžeme nalézt ve dvou patrně nejznámějších Schmoranzových dílech, v hlavní budově lázní v Trenčianských Teplicích a v Hammanu. Inspirace východním uměním se později již nikde neobjevuje tak odvážně. V dalších letech se oba architekti drželi ve svých realizacích čistých neorenesančních forem, kdy Semperovský styl přenášeli do střízlivějších podob. V tomto duchu vytvořili rovněž návrh na budovu nové Uměleckoprůmyslové školy v Praze [1]. Osudová náhoda posléze propojila výsledek jeho práce s jeho další životní kapitolou. Ministerstvo kultu a vyučování si vybralo Schmoranze do vedení nové školy záměrně, s ohledem k jeho charakterovým vlastnostem a zkušenostem s textilními průmyslovými školami v roli inspektora. Záhy se ukázalo, že se jednalo o dobrou volbu a Schmoranz obstál nejen z organizačního hlediska, ale rovněž zapůsobil svou nekonfliktní osobností k tvůrčí atmosféře školy.⁶⁶ V průběhu svého působení na škole se věnoval výhradně povinnostem ředitelské pozice a výuku nechal na umělcích, které si zvolil do svého týmu.

Všeobecné školy měly zpočátku vytvořit základnu talentů pro vyšší stupeň školního systému. V prvním roce existence Schmoranz nepovolal nikoho menšího, než umělce z generace Národního divadla, kteří udávali tón českému umění. V prvé řadě šlo o Josefa Václava Myslbeka a Františka Ženíška, kteří byli pověřeni vedením všeobecných škol sochařského a malířského zaměření. Myslbek byl v té době již úspěšným umělcem, a spojoval ve své osobě požadavky vytyčené novou Uměleckoprůmyslovou školou a nesporně silnou osobnost schopnou vychovávat mladé sochaře. Vysoká sochařská škola v Čechách zcela chyběla, Akademie byla v té době v krizi a sochaři museli do té doby studovat v malířských ateliérech nebo na české technice. Teprve poté rozšiřovali své vzdělání v soukromých ateliérech a v zahraničí, nejčastěji v Mnichově, Lipsku, Drážďanech nebo ve Vídni. Z tohoto

⁶⁶ Představu o vedení školy poměrně dobře vykresluje korespondence s profesory a Ministerstvem kultu a vyučování ve Vídni, stejně jako zápisy z konferencí školy, uložené v Archivu hlavního města Prahy. Osobní složka bohužel příliš informací o životě Františka Schmoranze ml. nepodává, archivována jsou pouze oznámení o zástupu v období prázdnin a nedatované poděkování přijetí místa v kuratoriu Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

důvodu přinesla nová koncepce Uměleckoprůmyslové školy s několikastupňovým vzděláním sochařů zásadní zlom. Sochařskou průpravu mohli talentovaní studenti získat prozatím pouze na škole v Hořicích, která byla na velmi dobré úrovni, ačkoliv osobnost významu Myslbeka jí chyběla a na svůj umělecký rozvoj čekala do přelomu století, kdy získala skvělého profesora v absolventovi Myslbekovy speciálky Quido Kociánovi. Nezřídka se rovněž stávalo, že absolventi hořické školy byli do všeobecných škol Uměleckoprůmyslové školy přijímáni rovnou do druhých ročníků, neboť jejich průprava byla dostačující. Na přelomu 19. a 20. století přicházeli studenti dokonce rovnou do speciálek nebo na Akademii. Vzdělání na sochařské škole v Hořicích se postupně vymanilo z technicistního charakteru školy a bylo soustředěno čím dál tím více i na umělecký dojem.

Zatímco volba obsazení sochařské školy byla jednoznačná, v oblasti malířské měl Schmoranz výběr těžší. František Ženíšek byl nakonec vybrán z reprezentativní skupiny českých malířů, přičemž jeho volba jednoznačně vykreslovala Schmoranzův cíl, kterým nebyla akademická výuka náboženských a historických maleb či krajin, ale propojení vysokého umění s dekorativním, aniž by to umělce samotného jakkoliv uráželo. Jednota obojího měla vycházet z podstaty tvorby a nikoliv pouze vlivem vnějších okolností. Myslbek i Ženíšek vedli jednotlivá všeobecná oddělení pouze do okamžiku vzniku speciálních a odborných škol. Všeobecné školy tvořili ve své podstatě pouze přípravku, kde si umělci během prvních let vychovali talenty pro své ateliéry. Mezi prvními studenty vytipovali ty, kteří projevovali zájem o sochařství a malbu, a zároveň disponovali dostatečným uměleckým potenciálem. Takový talent byl objeven například v osobnosti Stanislava Suchardy, kterého Myslbek přijal rovnou do druhého ročníku.

Od prvopočátku bylo působení Myslbeka i Ženíška klíčové pro celkové nastavení umělecké úrovně. Podobně přelomový moment, ovlivňující zásadním způsobem směřování školy, nastal později s příchodem Jana Kotěry v roce 1898. V tomto okamžiku se však věnujme dále všeobecným školám.

Vedle hlavních profesorů působili zde rovněž pomocní učitelé kreslení a modelování, jejichž hodiny navštěvovali studenti všech oddělení škol. Mezi ty dnes méně známé patřili Václav Dědek (1885 – 1903)⁶⁷ a Emil Reynier (1885 – 1887), který byl dříve ředitelem C. k. všeobecné školy kreslířské a nyní působil vedle

⁶⁷ Letopočty v závorce označují dobu setrvání učitele na škole.

Vilhelminy Kudelkové (1885 – 1910), Anny Seydelové (1885 – 1903) a Jakuba Schikanedera (1885 – 1923) především na dámských školách.⁶⁸ O Václavu Dědkovi bohužel mnoho nevíme, neobjevuje se ani mezi absolventy pražské Akademie ani pražské techniky. Během svého působení na Uměleckoprůmyslové škole se však stal zastupujícím ředitelem v těžkých obdobích, nejdříve po smrti Schmoranze v roce 1892, a podruhé po odchodu Myslbeka na Akademii v roce 1896. Jakub Schikaneder byl do roku 1888 asistentem a vyučoval převážně kreslení podle modelů, poté se stal vedoucím ateliéru pro malbu květin a v roce 1894 byl jmenován profesorem. Ornamentálnímu kreslení a kreslení od ruky vyučovali v následovně specifikujících letech Jiří Stibral (1886 – 1920), Julius Ambrus (1886 – 1911), Josef Schusser (1902 – 1927), Alexander Jakesch (1903 – 1925), Karel V. Mašek (1898 – 1927) a jako asistent Oldřich Homoláč (1902 – 1904). Vzhledem k růstu počtu studentů bylo časem zapotřebí i více asistentů, postupně byli pro ornamentální kreslení zvoleni Viktor Stretti (1904 – 1906) a Josef Warzel (1904 – 1907).

Významnou postavou v historii školy se stal Jiří Stibral. Vystudovaný architekt bez výraznějšího projevu, který tvořil spíše v eklektickém duchu, si na Uměleckoprůmyslové škole vybudoval poměrně zdařilou kariéru. V literatuře týkající se historie školy (Simota/Kostka 1985) se objevuje nepřesná informace, že Stibral vedl speciální školu pro textilní umění. Došlo však k desinterpretaci způsobenou faktem, že působil jako jeden z hlavních učitelů v textilním pododdělení na všeobecné škole pro figurální kreslení a malbu. Speciálka byla založena ve školním roce 1891/1892 a vedením byl pověřen Julius Ambrus. Stibral působil jako profesor ornamentálního kreslení napříč ateliéry, až nakonec zakotvil v roce 1897 v ředitelské funkci. Autoritativní přístup mu přinesl řadu neshod a vůči osobnosti Schmoranze a Myslbeka, kteří vedli školu v duchu vysoké školy, působí jeho vedení školy zpátečnický.⁶⁹ Zatímco v předchozích letech spravovali profesori své ateliéry volně, nyní zavládl pevný systém s pečlivě propracovaným schvalovacím procesem veškerého dění. I v předchozích letech docházelo k písemným žádostem o dovolenou, studijní cestu, možnost práce na externí zakázce a výpomoc v ateliéru. V těchto případech se však jednalo spíše o formální záležitosti vedoucí k zajištění

⁶⁸ Výuka na dámských školách obsahovala jiné předměty, než se vyučovali na všeobecných školách a jejich podrobný rozbor je obsažen v samostatné kapitole této práce.

⁶⁹ Proti autoritářskému vedení ředitele Jiřího Stibrála se postavil profesorský sbor a studenti v roce 1918, což vedlo k jeho odvolání v následujícím roce. Škola byla dočasně řízena samosprávou profesorského sboru.

finančního obnosu ze zdrojů školy a organizačního uspořádání během nepřítomnosti hlavních či pomocných učitelů. Stibral měl však tendence zasahovat přímo do činnosti i náplně výuky jednotlivých ateliérů a velmi autoritářským způsobem prosazovat své názory.⁷⁰

V období Schmoranzova vedení byly na školu povoláni skutečně umělecky silné osobnosti. Na pozici vedoucích učitelů hlavních předmětů všeobecných škol doplnil Myslbeka v roce 1887 Celda Klouček (1887 – 1916), který svůj zájem soustředil zejména na stylový vývoj dekorativní výzdoby a ornamentu. Záhy byli Myslbek i Klouček pověřeni vedením speciálních škol, a proto Kloučka ve vedení všeobecné školy pro modelování v roce 1899 vyměnil Stanislav Sucharda (1892 – 1915). Pomocným učitelem sádrování byl Karel Šístek. Malířskou školu převzal v roce 1888 od Františka Ženíška Emanuel Krescenc Liška (1888 – 1903) a po něm akademický malíř Emanuel Dítě (1903 – 1925). S výukou hlavního předmětu ornamentálního kreslení a malby vypomáhal opět Václav Dědek, asistentem byl jmenován Arnošt Hofbauer (1902 – 1920),⁷¹ modelování vyučoval Ludvík Wurzel (1897 – 1913). S Myslbekem, Kloučkem i Suchardou se setkáme dále v kapitole věnující se odborným a speciálním školám.

Emanuel Krescenc Liška patřil podobně jako Schikaneder, se kterým ho pojilo nejen studium, společné dílo, ale i celoživotní přátelství, do tzv. mladší generace umělců Národního divadla [17].⁷² Liška byl v počátku své tvorby značně ovlivněn nazarenismem pěstovaným na pražské Akademii. Vedle profesora Lhoty na něj zapůsobili němečtí mistři, jako byli Overbeck, Cornelius, Kaulbach a zejména Gabriel Max. Mladý malíř převzal nejen ráz malby, ale rovněž její kompoziční rozvrh.⁷³ Teprve postupem času se propracoval k vlastnímu individuálnímu stylu, který rozvinul zejména v době svých mnichovských studií u Otto Seitze. Liška se ve svém díle věnoval hlavně starozákonním a novozákonním motivům, přičemž nakonec uspěl s obrazy „Hagar“, „Kain“, „Kristus na hoře Olivetské“ nebo „Mater

⁷⁰ AHMP. Fond Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, inv. č. 151–164, karton 2–3, nefol., Konferenční protokoly UPŠ 1897–1911

⁷¹ Arnošt Hofbauer se stal řádným učitelem v roce 1911, profesorem v roce 1920 a po reorganizaci v roce 1926 vedl speciální školu pro kreslení a malbu. Posléze se stal v letech 1928–1930 rektorem školy.

⁷² Emanuel Krescenc Liška a Jakub Schikaneder v roce 1880 uspěli společně v soutěži na výzdobu vlysové výplně královské lože Národního divadla s tématem Tři doby země české (Doba Přemyslovců, Karla IV. a Rudolfa II.). Umělci spolu uzavřeli přátelskou dohodu, spočívající v rozdělení jejich práce jak v soutěžních skizzách, tak posléze v realizaci. Invence kompozice byla tedy plně v ruce Jakuba Schikanedera a barevné řešení měl na starosti Emanuel Krescenc Liška.

⁷³ MAUDER 1903, 70

Dolorosa“ [18]. Impulsem ke jmenování na Uměleckoprůmyslovou školu byl jeho úspěch na mnichovské výstavě s obrazem „Oběti Maximiniánovy“, za který dostal zlatou medaili. Jeho dílo nese typické znaky vyznačující se všudypřítomným romantickým lyrismem. Stále intenzivněji podkreslovala epická témata melancholická atmosféra podpořená svitem měsíční noci, soumraku nebo ranního mlhavého úsvitu. Podobný básnický styl rozvíjel ve svém díle i Schikaneder, ačkoliv u něj se postupně přesunul do jemné symbolistní roviny se sociálním podtextem.

V roce Liškovy nenadálé smrti v nedožitých 51 letech přinesla řada časopisů vzpomínku přátel na jeho život i tvorbu. V souvislosti s Liškovým působením na Uměleckoprůmyslové škole podává nejpodrobnější rešerši článek Jaroslava Kampera v Díle: „Plných čtrnáct let působil ve svém úřadě, vzorně plně svoje povinnosti, přísný, a až nadbytečně úzkostlivý, pokud šlo o jeho vlastní osobu, mírný, laskavý a svědomitý učitel, který dovedl si šťastně zachovati plnou autoritu profesora vůči těm, jimž podle povahy své byl spíše starším kamarádem a otcovským přítelem. Zvláštní, srdečné svazky osobní proplétaly navzájem žáky a profesora, svazky, jaké, Bohu žel, stávají se čím dál vzácnějšími. Přilnuli k němu celou duší a on navzájem měl je ze srdce rád. Mluvíval o nich s oním zvláštním, bodrým, a tak nějak starosvětsky srdečným humorem, který u něho někdy zahrál krátkými, jasnými plamínky, že všechny rozesmál a nikdy nikoho neranil. Žel Bohu, že povolání učitelské ochromovalo rozmach jeho tvůrčí síly. Nedostávalo se mu prostě času, aby se mohl plně rozvíti a tvořiti tak, jak o tom asi snil, práce ve škole absorbovala příliš mnoho času a sil, než aby mu byla ještě zbyla možnost vtěliti v činy všechny krásné, luzné sny své básnické duše.“⁷⁴ Teprve na konci svého života znovu ožil jeho tvůrčí duch a začal intenzivněji malovat, ačkoliv vytvořit významnější dílo mu již nebylo dopřáno [19]. Ve své škole pro kresbu a malbu však vychoval celou řadu talentů, kteří u něj získali solidní umělecký základ. Mezi jeho studenty patřili nejen pozdější učitelé školy Bedřich Wachsmann, Jan Preisler, Jan Beneš a Karel Špillar, ale i významní umělci jako byl Vojtěch Preissig, Vitězslav Stretti nebo Václav Špála. Po Liškově náhlé smrti bylo třeba co nejdříve obsadit vedení všeobecné kreslířské školy. Z tohoto důvodu byl povolán Emanuel Dítě ml., který však na školu nepřinesl nového uměleckého ducha, ale naopak zůstal věrný akademickému stylu, ve své malbě se věnoval hlavně náboženské tematice. V době, kdy jej Stibral pověřil

⁷⁴ KAMPER 1903, 83

vedením všeobecné školy, již Dítě neusiloval o veřejné uznání, ale podobně jako mnoho jeho generačních kolegů se umělecky stáhl do ústraní a věnoval se primárně své učitelské praxi. Z hlediska dnešního hodnocení malířské úrovně se jednalo spíše o průměrného malíře romantizujících idealistických obrazů, které vzhledem k jejich námětu byly šířeny tiskem převážně mezi věřícími. Dnes je trochu s podivem, že na své pozici setrval až do roku 1925.⁷⁵ Vedle umělecky progresivních učitelů typu Preislera, Wachsmanna, Hofbauera nebo Špillara umění Dítěte stagnovalo. Cíle všeobecné školy, která byla považována za přípravku pro odborné školy, nespočívaly s největší pravděpodobností nadále v ambicích rozvinout individuální osobnost studenta, ale v náplni výukového systému spočívajícího v tvorbě kresebných kompozic.

Důležitým doplňujícím předmětem, který se vyučoval až ve třetím ročníku, byl všeobecný akt, ze kterého museli skládat zkoušku všichni studenti. Zatímco předmět figurálního a ornamentálního kreslení i modelování byl zaměřen na přesný přenos předloh a modelů, výuka aktu se soustředila na lidské tělo ve volných studiích. Vedení kresby a malby se ujali postupně František Ženíšek, Felix Jenewein (1890 – 1902), Jan Preisler (1898 – 1912), Bedřich Wachsmann ml. (1906 – 1938) a Karel Špillar (1910 – 1938), modelování Josef Václav Myslbek, Celda Klouček, Antonín Procházka (1888 – 1892), Stanislav Sucharda, Ludvík Wurzel, Josef Drahoňovský (1904 – 1918) a Ladislav Šaloun (1905 – 1914).

Volba každého učitele probíhala odlišným způsobem, přičemž návrhy vycházely přímo od ředitele Schmoranze, později Myslbeka i Stibrála a společného jednání profesorského sboru. Podrobněji o těchto praktikách vypovídají záznamy ze školních konferencí, uložené v Archivu hlavního města Prahy. Nejobsáhlejší informace nám podává zápis z konference v roce 1890/1891, týkající se výběru nového učitele kreslení aktu, která probíhala formou soutěže. Osloveni byli Felix

⁷⁵ Ve školním roce 1925/1926 byla dokončena celková reorganizace Uměleckoprůmyslové školy, která se osobně dotkla i Emanuela Dítěte ml. Tehdejší vedení školy zaslalo malíři vysvětlující dopis o situaci s návrhem následujících kroků vedoucích k jeho uvolnění do penze. Zároveň se toto řešení odvolává na vybudování nových skutečně uměleckoprůmyslových ateliérů bez dekorativně ornamentálního zaměření, ale vedoucích k vytváření nového designu. Dosavadní praxi malířské školy hodnotí vedení školy jako přípravku pro Akademii, vzhledem ke skutečnosti, že místa ve speciálních školách bylo omezené, a proto docházelo k odchodu i velmi talentovaných žáků na konkurenční malířskou školu. Tímto směrem se však Uměleckoprůmyslová škola nadále ubírat nechtěla, takže s posvěcením ministerstva školství a národní osvěty, mohla začít obroda ústavu. Dítěti bylo sděleno rozhodnutí ministerstva uvolnit profesorská místa u pozic, která jsou zastoupena dostatečně, dále měl podat žádost o odchod do penze a zároveň si vybrat veškerou zbývající dovolenou na příští školní rok. Více viz.: AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 53. Dopis Emanuelu Dítěti ml. č. 1597 z 22. června 1923.

Jenewein [20-21], Gustav Roubalík a František Šafařovič, který se však nakonec konkurzu neúčastnil. Oba malíři museli nakreslit akt v životní velikosti, přičemž byla posuzována nejen kompozice a provedení, ale i anatomická dovednost. Komise byla obsazena profesory kreslení a malby Ženíškem, Liškou, Schikanederem a profesorem anatomie Jánošíkem. Podle záznamů je evidentní, že obě práce splnily očekávání, nicméně vítězem se stal Jenewein.⁷⁶ Za svého působení na škole zůstal na pozici pomocného učitele, která zcela nenaplnovala jeho ambice a neodpovídala monumentálně romantickému duchu jeho umění. Jenewein absolvoval pražskou Akademii u Jana Sweertse a následně u Josefa Trenkwalda, který mezitím opustil Prahu a přesídlil na Akademii ve Vídni. Vlivem akademické malby pěstoval Jenewein historickou malbu, kterou propojil s novoromantickým cítěním. Výrazná gesta, linie a dekorativní plocha jeho kartin podporovaly kresebný charakter jeho děl. Tonalita malby Jeneweinových obrazů spočívá v jednoduchém propojení čistých tónů s kresebně provedenými stíny a kontrastními liniemi [22]. Malířova paleta obsahuje několik základních odstínů, přičemž důraz je kladen na barevnost draperie důmyslně doprovázející zpravidla figurální motiv. Precizní přenos lidské postavy předurčilo jeho působení jako učitele aktu na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Vzhledem k silnému uměleckému obsazení na pozicích hlavních učitelů nedostal Jenewein šanci vést vlastní oddělení, ale migroval mezi jednotlivými všeobecnými i odbornými školami. S jeho jménem se setkáváme v katalogových výkazech studentů téměř všech ateliérů. V 45 letech dostal lákavější nabídku z brněnské techniky. Veřejnost poměrně dlouho míjela jeho umění bez povšimnutí, teprve na přelomu 19. a 20. století se dočkal uznání v oficiálních kruzích. Jenewein se ve svém díle nepřizpůsoboval vkusu společnosti, ale vytrval pevně ve svém názoru na umění, hledající inspiraci pouze ve svém vnitřním světě.⁷⁷

Učitelé aktu vedle hlavních učitelů značným způsobem ovlivnili vnímání lidského těla z hlediska výtvarných forem i obsahu. Směr, kterým se stylový vývoj školy ubíral, se rovněž odrážel v samostatné tvorbě jednotlivých osobností Uměleckoprůmyslové školy. Ženíška a jeho víceméně historizující pojetí českých dějin a skvělých portrétů doplňuje Liška a Schikaneder, oba absolventi pražské a mnichovské Akademie, vyznávající z počátku realismus, postupně přecházející do

⁷⁶PEČÍRKA 1935, 20; AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 144, karton 1, nefol., Konferenční protokoly UPŠ 1890/1891

⁷⁷ Dílo III, 1905, 1

naturalistického pojetí maleb. Pro oba byly typické temnosvitné scenérie, které postupem doby transformovaly do nezaměnitelných podob. Poté nastupuje nová generace malířů, rovněž s básnickým duchem, vytvářející své scenérie odlišnou malířskou technikou docilující snovou atmosféru nikoliv melancholickým zamlžením, ale všudypřítomným chvěním světla.

Jan Preisler a Bedřich Wachsmann ml. přenášejí umělecké tendence školy do moderní doby [23-26]. Preisler se stal jedním ze zakladatelů nového umění a do své výuky promítal názor ovládnutí optické reality kresebným vyjádřením [27-28].⁷⁸ Mistrně zvládnuté dekorativní kompozice obsahující poetiku nacházely své uplatnění i v architektuře. Jeho tvorba vytvářela na škole podnětnou atmosféru, ze které se rodilo nové české umění. Preisler podobně jako předtím Jenewein učil kreslení a malbu aktu nejen na všeobecných školách, ale i na většině speciálních a odborných školách. Dále intenzivně spolupracoval na komerčních zakázkách svých kolegů, kam vnášel své snivé romance. Preisler byl povolán v momentě, kdy narůstal počet žáků a vedle Jeneweina bylo zapotřebí kvalitní posily. V tomto duchu hovoří i archivní záznamy, respektive korespondence mezi ředitelem pražské Uměleckoprůmyslové školy, nejvyšším státním radou v Praze a Ministerstvem kultu a vyučování ve Vídni.⁷⁹ Z těchto dopisů se rovněž dozvídáme, že Preisler působil na škole jako pomocný učitel kreslení už ve svém posledním školním roce na odborné škole u Ženíška 1894/1895. Nevšední postavení mu zajistilo hodnocení nejlepšího studenta svého ročníku. Následující rok absolvoval a stal se malířem. Již v roce 1898 se ovšem chtěl účastnit konkurzu na místo asistenta figurálního oddělení nebo minimálně pomocného učitele kreslení ve večerních kurzech.⁸⁰ Vedle svého vzdělání dává k dobru rovněž svou skromnou učitelskou praxi. Kladné rozhodnutí zaslalo Preislerovi ředitelství Uměleckoprůmyslové školy dne 10. listopadu 1898, kde mu

⁷⁸ SIMOTA/KOSTKA 1985, 58

⁷⁹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 63, nefol.,. Dva dopisy Jiřího Stibrála nejvyššímu k. k. státnímu radovi, č. 1206/1898, č. 2082/1898; Dopis Jiřího Stibrála ministerstvu kultu a vyučování, č. 2288/1899

⁸⁰ Externím pomocným učitelem se nakonec pravděpodobně stal František Urban, rovněž absolvent Ženíškovy školy z roku 1893, o němž se diskutuje ve stejné korespondenci jako o Preislerovi. Urbanovo jméno nebylo objeveno v záznamech týkající se hodnocení studentů večerních kurzů. Dobová literatura obsahující životopisná data o Urbanově dalším působení na Uměleckoprůmyslové škole rovněž mlčí. Jediným dokumentem, který hovoří o této skutečnosti, je dopis Stibrála nejvyššímu státnímu radovi v Praze, v kterém zaznívá, že Urban vyučoval v těchto večerních kurzech kreslení minimálně v období od 15. října 1898 do konce dubna 1899, celkem mu bylo zapláceno 350 zlatých.

rovněž přiznává 60 zlatých měsíčně jako počáteční základ platu do konce července 1899.⁸¹ V roce 1902 po odchodu Jeneweina byl Preisler jmenován učitelem.

Podobným procesem prošel i Wachsmanna ml.⁸² Malířské dílo tohoto umělce vyjadřuje obdobný stylový názor jako Preislerovy obrazy. Příbuzná je i tematika maleb s motivem koupání, kde však na rozdíl od Preislerovi utkvělé personifikace zamýšlených postav, hraje prim samotný akt ženy. Technické provedení pozdějších děl u obou malířů prozrazuje znalost francouzského postimpresionistického umění.

Podobný stylový rozvoj se dá samozřejmě vysledovat i na uměleckých osobnostech působících v modeléřské škole. Zatímco u Ženíška nedocházelo k výraznějším stylovým změnám, u Myslbeka a Kloučka je posun jasně definovatelný. Jejich vliv a tendence však budeme podrobněji rozebírat později. Nyní se věnujeme zdánlivě vedlejším postavám profesorského sboru. Vedle Myslbeka, Kloučka a Suchardy, jejichž význam pro české sochařství je již poměrně dobře zpracován, vyučovali modelování rovněž Procházka, Wurzel, Drahoňovský a Šaloun. Tvorba Antonína Procházky nezanechala na škole výraznější stopu a jeho působení zde bylo poměrně krátké. V jeho volné tvorbě se prolínají vlivy Myslbeka a Bohuslava Schircha. Nakonec dal tento sochař v modelaci přednost formálnější prezentaci neorenesančního klasicismu před myslbekovským realismem. Jeho povaze patrně více vyhovoval klidnější ráz kompozice, kterou uplatnil zejména v církevních zakázkách [29]. Kamenní andělé, vycházející z umělcovy ruky, nevystupují výrazně nad běžný sochařský průměr a těžko v nich budeme hledat subjektivnější zbarvení. Naopak svým figurám vtěloval vesměs idealistické bezpohlavní rysy. Důvod jeho odchodu po teprve čtyřletém působení se bohužel nepodařilo zjistit, ani dobová literatura, ani archivní dokumentace nám v tomto smyslu nepodává žádných zpráv. Soukromý sochařský ateliér sdílel s Františkem Hergeslem ml. a spolupracoval i s dalšími sochaři [30], za všechny jmenujme patrně nejvýznamnější spolupráci s Čeněkem Vosmíkem na kopiích soch Souboje gigantů podle originálů Ignáce Platzera, umístěných na vstupní bráně Pražského hradu.

⁸¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 63, nefol., Dopis ředitelství Uměleckoprůmyslové školy Janu Preislerovi, č. 1045, 1046/1898; Ve školním roce 1905/1906 bylo Preislerovi přiznáno již 800 korun ročně, v roce 1910/1911 1000 korun ročně. Pro srovnání můžeme uvést plat se všemi akvizicemi a osobními příplatky řádného profesora Bedřicha Klugeho, Jana Kastnera a ostatních profesorů, kteří měli ve školním roce 1910/1911 8088 korun ročně.

⁸² Bedřich Wachsmann ml. byl asistentem v letech 1906 – 1918, roku 1919 jmenován řádným učitelem a v roce 1925 profesorem školy pro všeobecné figurální kreslení a malbu, dále působil ve speciální škole pro dekorativní architekturu a sochařských oborech.

Způsob zhotovení těchto kopií a jejich opracování svědčí o větším Procházkově sochařském potenciálu, který však zůstal nevyužit. Technická stránka provedení jeho sochařských děl prozrazuje dobrého modeléra, nicméně v invenci motivu a formy značně zaostává za skutečně výraznými sochařskými osobnostmi té doby.

Na škole jej záhy nahradil Ludvík Wurzel [31], o jehož uměleckých kvalitách hovoří několik známých děl. Učení se mu dostalo u Schnircha, oproti Procházkovi však na něj silně zapůsobila tvorba Myslbeka a postupně se přiklonil k jeho uměleckému názoru [32]. Již Wurzelův první velký úspěch, dílo nazvané „Ukřižovaným kacířem“ (1890), ukazuje na silný vliv realismu, ačkoliv se neuplatňuje tak dynamickým způsobem jako u Myslbeka. Wurzelovo dílo se vyznačuje subtilními proporcemi, plastické cítění je pevné a jasné jak v promyšlenosti celkové skladby tvarů, tak v myšlenkovém podtextu díla. Zatímco ve svém návrhu a realizaci v pomníku Františka Palackého pro město Písek (1886) se evidentně inspiroval pomníkem Josefa Jungmanna v Praze od Ludvíka Šimka, brzy se vymanol z tradic českého sochařství a našel svůj vlastní umělecký výraz. Wurzel zemřel v pouhých 47 letech po dlouhé nemoci. Časopis Zlatá Praha z roku 1914 přináší nekrolog a připomínku jeho díla, které bylo v několika předchozích letech přestaveno na jejích stránkách v reprodukci.⁸³ Vzpomínka na sochaře vyzdvihuje kromě jiného i jeho povahu: „L. Wurzel byl živého temperamentu, pohyblivý, vtipný a při tom srdečný. První vlastnosti činily jej milým a veselým soudruhem, na jehož nápady a frašky se přátelé jeho z oněch let s úsměvem rozpomínají, druhou svoji srdečnost a cituplnost ukládal do svého díla, jež po oněch velikých pracích pokračovalo v drobných plastikách ve velkém počtu [33]. Je v nich veselí, volné a bezstarostné, mnohem více však vážnosti a soucitu životního, neboť vedle rozjařených chlapců a děvčat a zpívajících pijáků vedou hlavní slovo lidé tvrdé, těžké práce. Wurzelův zjev jako člověka a umělce má jednotnost, v níž nebylo bouří a erupcí, za to mnoho poctivosti, opravdovosti a vnitřního tepla.“⁸⁴

Učitelé cvičných předmětů nejsou v dostupné literatuře příliš vyzdvihováni, a proto zde vykreslujeme jednotlivé osobnosti, jako je i Ludvík Wurzel k vytvoření komplexního obrazu atmosféry školy, neboť teprve profesori, učitelé a asistenti vytvářeli vhodné prostředí pro další umělecký růst svých žáků. Zatímco Myslbek a

⁸³ Zlatá Praha 1885, r. 2 č. 26; Zlatá Praha 1886, r. 3, č. 28; Zlatá Praha 1891, r. 8, č. 30; Zlatá Praha 1900, r. 17, č. 33, 393; Zlatá Praha 1900, r. 17, č. 38, 449

⁸⁴ Zlatá Praha 1914, r. 31, č. 12, 143

Klouček vycházel z počátku z historických stylů a realistických tvarů, následující umělci vytvářeli přechodový můstek směrem k naturalismu, secesi a symbolismu.

Drahoňovský [34] a Šaloun představují novou generaci, která sice vyrostla v období historismu, nicméně osvojila si naturalistický výraz vystupňovaný do secesních objemů. U obou sochařů se objevilo uvolnění plastického projevu, které se stalo typickým znakem sochařství přelomu století stejně jako odklon od klasicismu a jeho klidné, symetrické formy.⁸⁵ Společným jim byl realistický základ postupně rozvíjený nejdříve v dekorativněji řešené kompozice, postupně však rozvíjené až do expresionistických forem. Z modelačního hlediska se však oba sochaři odlišují, zatímco Drahoňovský zdůrazňuje objem, tak Šaloun precizně zpracovává i hloubky. Rozdíly je možné v konečném důsledku porovnat i na vybraných dílech v obrazové příloze [35-40].

Drahoňovského subtilní projev měl svůj základ ve středoškolském studiu na střední škole šperkařské v Turnově.⁸⁶ Krátce jej pohltila práce nejdříve ve všeobecné škole, posléze v Kloučkově speciální škole modelování ornamentálního směru. Nikdy však zcela neztratil smysl pro detail a jemnou linii, kterou tak často nesla jeho sochařská díla. Jako žák Suchardy a posléze Kloučka se chtěl věnovat především sochařství, nicméně člověk míní a život mění, nakonec se středem jeho práce stala glyptika a umělecké rytectví. Přesto nikdy zcela nekapituloval a sochařství se věnoval až do konce svého života. Z Kloučkova ornamentálního dekorativismu nepřevzal však nic, kromě technické preciznosti a inspirace hledat vlastní styl. U volných plastik dosáhl téměř klasicizujících tvarů, přičemž způsob, jakým modeloval, odkazuje na obdiv Bourdella a Maillola. Sochařské tendence, podpořené plastickou vnitřní velmi jemnou kresbou, přenášel do svých rytin ve skle a na drahých kamenech. Po opakované návštěvě Francie Drahoňovského pohltila čistota formy, pohybové kompozice samostatných figur i uzavřenost intimních scén.⁸⁷ Počáteční symbolistní rovina jej přibližuje bývalým k spolužákům Janu Štursovi a

⁸⁵ WITTLICH 1978, 23

⁸⁶ Josef Drahoňovský absolvoval nejdříve odbornou školu pro zpracování kamenů v Turnově, poté odbornou školu pro ornamentální modelování Celdy Kloučka na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Od roku 1904 působil na škole jako asistent, v roce 1906 začal samostatně vyučovat na všeobecné škole pro figurální a ornamentální modelování. V roce 1914 byl jmenován profesorem a následující rok vedoucím všeobecné školy. Po první světové válce vedl speciální školu pro dekorativní modelování. V roce 1926 vedl všeobecné a speciální školy pro modelování a rytí v kameni a ve skle.

⁸⁷ Josef Drahoňovský pobýval v severní Francii po absolvování Uměleckoprůmyslové školy v roce 1901 a v roce 1914 navštívil Paříž.

Bohumilu Kafkovi. Na rozdíl od jejich stylového růstu však dílo Drahoňovského zůstalo v konotacích nového klasicismu s lineárními liniemi hmot vykreslujícími pevný objem modelu. Vzpomínky studentů se z dob jeho začátků v roli učitele nedochovaly, nicméně v rámci pokusu rehabilitovat některé zkreslené skutečnosti o této umělecké osobnosti přináší několik zmínek teprve nedávno vydaná studie Antonína Langhamera.⁸⁸

Trochu jiné ambice přinášel Šaloun, který měl v době přijetí učitelské pozice v roce 1905 úspěšně za sebou soutěž na Husův pomník na Staroměstském náměstí v Praze. Povaha jeho tvorby odráží empatii umělce ve spojení s naprosto precizní modelérskou prací. Šalounovy vlastní texty z dvacátých let 20. století, otisknuté v časopise *Dílo*, představují významnou českou teorii o sochařství, kde si autor pokládá základní otázku o podstatě umění.⁸⁹ Podobně jako Preisler komponoval Šaloun svou poetiku v hlíně a sádře. Trefně charakterizuje jeho dílo i Petr Wittlich, když hovoří o zvláštní přitažlivosti, která zhmotňuje a uskutečňuje představu, „ztělesněný cit“, a dává tak této představě jakousi magickou existenci.⁹⁰ Šaloun se poměrně rychle vymanil z akademického vlivu Tomáše Seidana a Bohuslava Schnircha včetně určitého dekorativnějšího stylu a dal průchod vzrůstajícím vnitřním instinktům. Vedle naprosto skvělých modelačních schopností vynikají jeho sochařská díla prostorovou kompozicí. Hloubky i výšky jsou mnohdy provedeny lapidárním způsobem, který nejvíce vystupuje v bronzových plastikách ve hře světla a stínu, přesto se skládají v celek, z něhož vyzařuje vnitřní náboj.

Generační obměna umělců přinesla škole novou svěžest a zabránila tak ustrnutí v umělecké formě i obsahu. Zatímco fluktuace profesorů probíhala poměrně plynule, stanovy všeobecných škol zůstaly zakotvené v pevných hranicích.

Výuka pro obě všeobecné školy byla obdobná, lišila se pouze v hlavních a doplňujících předmětech. Stěžejní disciplínou ve všeobecné škole pro figurální a ornamentální kreslení bylo figurální kreslení spočívající v práci podle sádrových odlítků, a to obličejových partií, antických hlav a lidského těla. Další předlohy představovaly drapérie, zátiší a živé modely. Vzory pro ornamentální kreslení vytvářely především plastické předlohy a plošné reliéfy, dále jejich přenášení do plochy i v barevném provedení, přičemž se pracovalo s původními studiemi.

⁸⁸ LANGHAMER 2010, nepag.

⁸⁹ ŠALOUN 1920, 10, 25, 83; ŠALOUN 1923-24, 55

⁹⁰ WITTLICH 2000, 221

Samostatnost museli žáci prokázat ve zvětšování a restaurování chybějících částí vzoru stejně jako v kresebné kompozici. Všeobecná škola pro figurální a ornamentální modelování měla obdobný obsah, avšak hlavní náplní byla práce se sochařskou hlinou, voskem a dalšími přírodními materiály. Místo malby přenášeli studenti předlohy, studie a reálné modely do plastických trojrozměrných podob. Zde se kromě antických odlitků užívalo i reprodukováných děl z renesančního období, především italské provenience. Pro domácí úlohy využívali studenti sbírku fotografií.

Spojujícím předmětem obou všeobecných škol byla již zmiňovaná výuka aktu a teorie umění a uměleckého řemesla včetně technologických metod.

Estetická východiska koncepčního uspořádání teoretické výuky vycházela alespoň zpočátku ze Semperovských tezí, které byly aplikovány prostřednictvím výuky dějin umění profesora Otakara Hostinského. V jedné z předchozích kapitol byly nastíněny Semperovy myšlenky, které se staly pro evropské a potažmo i české prostředí důležité zejména z hlediska definic uměleckého řemesla a rozvinutím zákonů tvořících základní principy umělecké zkušenosti. Kritického přehodnocení jeho názorů se chopil významný český profesor Otakar Hostinský, který byl bezprostředně spjat s českými uměleckými školami. V letech 1877 až 1885 přednášel dějiny umění na malířské Akademii, a kromě toho vyučoval od roku 1883 na katedře dějin umění pražské univerzity. Na Uměleckoprůmyslové škole působil v letech 1885 až 1893, kdy jej již plně nahradil Karel B. Mádl, profesor vyučující do té doby zejména dějiny textilního umění a nauku o paramentech v textilním pododdělení. Hostinský prosazoval názor autonomnosti každé umělecké oblasti, přičemž se zabýval zejména klasifikací předmětného a nepředmětného umění.⁹¹ Vymanil se z formálního abstrahování estetiky a zaměřil se na zpodstatnění umění a jeho vývoje. Tato cesta vedla ke konkrétnímu závěru jeho nauky o umění. Za svého působení na Uměleckoprůmyslové škole se věnoval i užitému umění. Ve svých teoretických statích předjímal pojem „Gesamtkunstwerku“, který se vžil až mnohem později. Zcela zásadní myšlenkou vycházející z tohoto období je teze o rovnosti mezi uměleckým průmyslem a tzv. vysokým uměním, kdy jedno doplňuje druhé. Teoretické tendence školy se promítaly následně do tvorby studentů a zasahovaly tak do budoucího vývoje umění. Kromě přednášek na výtvarných školách se Hostinský

⁹¹ Otakar Hostinský rozvinul své teoretické tendence vázající se k uměleckému průmyslu především v přednáškách, konaných v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze: O významu průmyslu uměleckého. Praha 1887; O tvaru a výzdobě výrobků průmyslových. Praha 1888.

věnoval také historii hudby a scénickému umění.⁹² Přednášky z dějin umění na Uměleckoprůmyslové škole tvořily ucelený přehled nejen evropského umění. V prvním semestru se vyučovalo zpravidla staroegyptské, asyrsko-babylonské, stavitelství přední Asie, a to zejména utváření slohů a ještě podrobnější přehled řecké plastiky a malířství. V dalších semestrech vyučoval Hostinský také umění etruské, římské a starokřesťanské, dále stavitelství, sochařství a malířství románského a gotického období. Umění v době renesance, baroka a rokoka bylo rozebíráno důkladněji, což souviselo i s aplikací historismů v dobovém umění 19. století. Zejména zpočátku byl na škole kladen důraz na opakování toho nejlepšího z minulosti, avšak v individuálnější stylizaci. Formy spočívaly v rukou vyučujících umělců, kteří dodávali od počátku i obsahový charakter studentským dílům. Na Otakara Hostinského navázal plynule Karel B. Mádl, který se podobně jako jeho starší kolega stal významnou osobností v metodice českých dějin umění. S Uměleckoprůmyslovou školou byl spjat zcela nerozlučně celých 30 let, tedy od roku 1886 do roku 1916. S jeho úhledným rukopisem se setkáváme ve většině úředních záznamů, které sepisoval jako tajemník školy. Tato funkce jej provázela jak za ředitele Františka Schmoranze ml., tak za jeho nástupce Josefa Václava Myslbeka v letech 1893 až 1896 a Jiřího Stibrála, který byl zvolen do ředitelské pozice po přestupu Myslbeka na Akademii výtvarných umění a působil v této funkci v období 1897 až 1919.

Stylovému směru školy udával tón jeden z dalších významných všestranně nadaných osobností, kterou byl Gustav Schmoranz, bratr Františka Schmoranze ml. Ten se zpočátku zdráhal kvůli příbuzenskému vztahu svého bratra povolát, nakonec však zvítězila nesporná kvalifikace tohoto nadaného architekta a od roku 1887 zde vyučuje nauku o slohu. Předmět poměrně komplexně zahrnoval estetiku technických disciplín, zahrnující textilní umění, keramiku, tektoniku a stereotomii, rozbor historických slohů v návaznosti na dějiny umění, a dekorativní kompozici v oboru užitého umění spočívající v teorii a praxi ve formě kresebních studií. Na svou dobu měl Gustav Schmoranz mimořádné vzdělání. Po studiích na české technice u Josefa Schulze navštěvoval slavnou pařížskou Ecole des beaux arts a vídeňskou Akademii i Uměleckoprůmyslovou školu.⁹³ Tento architekt byl skutečně renesanční osobností, která s přehledem využívala svých znalostí získaných v evropských uměleckých

⁹² SIMOTA/KOSTKA 1985, 32

⁹³ PEČÍRKA 1935, 17

centrech. Po roce 1900 jej ve výuce tohoto předmětu nahradil architekt Richard Klenka z Vlastimilu.⁹⁴

Teoretické předměty se staly součástí výuky a vedly k obecnému vzdělání v návaznosti na budoucí uměleckou činnost absolventů školy. Z metodického hlediska byly doplněny předměty technického významu. V první řadě se jednalo o anatomii, kterou nejdříve přednášel Jan Jánošík (1885 – 1895), poté Ondřej Schrutz (1893 – 1932), nauku o barvách Jiří Stibral, nauku o ornamentu, nauku o promítání a základy perspektivy na dámských školách Václav Dědek a Bedřich Kluge (1886 – 1912), do tajemství lučby barev, základů chemie a technologie uměleckého průmyslu studenty postupně zasvěcovali Bohuslav Rayman (1886 – 1890), Karel Kruis (1890 – 1898), Otakar Šulc (1898 – 1901) a Jan Šebor (1901 – 1920).

Výukou deskriptivního a perspektivního kreslení včetně nauky o promítání a odborného kreslení byl pověřen Anton Hellmésen (1885 – 1904), který představoval hlavního učitele tohoto předmětu a odučil nejvíce hodin. Ve stejné roli vystupoval Hellmésen již v roce 1883 na odborné škole pro zlatnictví a spřízněná řemesla. Tento architekt byl mnohostranně zaměřen a kromě vyučování se zabýval i teorií uměleckého průmyslu. Jeden svůj spis věnoval i Uměleckoprůmyslové škole, který vyšel pod názvem „Die k.k. Kunstgewerbeschule in Prag und ihre Lehrziele“ v Praze roku 1894. Své zkušenosti zhodnotil ve speciální škole pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů založené v roce 1888. Vzhledem k jeho vytíženosti byla výuka deskriptivy a kreslení od ruky posílena v osobě Jiřího Stibrála a později Viktora Schwarze (1891 – 1903) a Aloise Dryáka (1903 – 1913), absolventa odborné školy pro dekorativní architekturu, který byl primárně přijat jako učitel kreslení na stejné speciálce, jako působil Hellmésen.

Schopnost ekonomické gramotnosti zajišťoval předmět Josefa Albertiniho (1886 – 1907) a Raimunda Severy (1907 – 1919) vedení knih a matematických základů pro potřeby samostatné a nezávislé umělecké existence.

Tímto přehledem pedagogů včetně učitelů doplňujících cvičných předmětů demonstrujeme snahu vedení školy udržet si umělecký kredit a eliminovat jakýkoliv projev stagnace. Skutečnost, že se v systému časem našli trhliny, nesouvisela s personálním obsazením školy, ale celkovou její strukturou. Starší i mladí umělci

⁹⁴ Gustav Schmoranz působil v letech 1900 až 1922 jako ředitel Národního divadla.

hledali vedle volné tvorby i trvalé finanční zabezpečení, které jim ve své době mohla docela dobře poskytnout půda školy. Zároveň podobně jako dnes přinášela umělcům profesorská, ale i pouhá učitelská pozice určitý společenský status a možnost rozšířit své umělecké názory do širšího podvědomí prostřednictvím svých posluchačů. Výuka byla poměrně časově náročná, nezapomínejme, že učitel na plný úvazek odučil často více než 40 hodin týdně, přesto dokázali umělci nalézt dostatek času i na vlastní tvorbu a vyvíjet svůj styl. Vedle těchto učitelů na plný úvazek pobývali na škole externí učitelé, pomocní učitelé a asistenti. V různých časových rovinách někteří postupovali ve své učitelské kariéře směrem vzhůru, jiní ze školy odcházeli, aby se mohli více věnovat své volné tvorbě a zakázkám.

Dnes považujeme právě vysoké školy za nejvíce podnětné prostředí pro mladého člověka, jak duchovně, tak ze společenského hlediska. Škola však někdy vytváří uzavřený svět, značně vzdálený od skutečné reality. Z dnešního úhlu pohledu je obtížné porovnávat dvě zcela odlišné časové roviny a není to ani cílem této studie. Možnosti dohledat informace o absolventech, kteří nepokračovali na odborné a speciální školy je více než obtížné, proto se náš zájem postupně přesouvá do jiných sfér.

6. ATELIÉRY ZNÁMÉ I NEZNÁMÉ

Název kapitoly skrývá hlavní intence, směřující k připomenutí známých faktů důležitých pro celkový kontext a zároveň k odhalení dosud nepublikovaných skutečností, souvisejících s praxí, studiem, poměry a stylovým rozvojem opomíjených ateliérů. Pečírka i Simota s Kostkou sledují výtvarné linie Uměleckoprůmyslové školy vzájemně obdobným způsobem na příkladu architektonického působení ateliéru Friedricha Ohmanna, Jana Kotěry a následně i Josipa Plečnika. Fakt, že tyto architekti sehráli zcela klíčovou roli v nastavení umělecké úrovně a posléze i v nastartování modernismu na půdě školy je nepopíratelný a ve spojitosti se Světovými výstavami v Paříži 1900 a v Saint Louis 1904 potvrzuje tuto skutečnost i Pavla Pečinková a Jindřich Vybíral v zatím poslední knize vydané u příležitosti 120. výročí založení Uměleckoprůmyslové školy.⁹⁵ Determinující podíl na celkovém stylovém charakteru tvorby absolventů škol však měli i další osobnosti v čele s Josefem Václavem Myslbekem, následovaného Celdou Kloučkem, Janem Kastnerem nebo Emanuelem Novákem, jejichž volná tvorba zásadním způsobem zasáhla do uměleckého názoru studentů, kteří jej nejčastěji prostřednictvím svého pedagogického působení přenášeli na další generace.

Prvotní výběr vedoucích uměleckých a uměleckoprůmyslových odborných ateliérů Františka Schmoranze ml. charakterizuje ideje školy založené na vesměs mladých a ve svém oboru výrazných umělcích, kteří vykazovali potenciál reagovat na nové proudy. Zpočátku přetrvávaly neorenesanční tendence zcela v duchu Semperových teorií šířených především Otakarem Hostinským, ve druhé polovině devadesátých let ustupující silnému účinku naturalismu a secese. Zatímco první směr byl demonstrován v rámci prvního veřejného vystoupení školy na Jubilejní výstavě v roce 1891, pak přechod od neoforem k stylizaci přírody v původní tvarové podobě prezentované na Světové výstavě 1900 v Paříži metamorficky přeměněných do jednodušších tvarových linek v Saint Louis 1904 svědčí o snaze pedagogů zabránit stagnaci školy a obstát v evropské konkurenci. Východiska národního svérázu byla zakomponována do instalací světových výstav a v těchto hranicích byla dobovou kritikou také vnímána. Vedle úsilí etablovat a obhájit školu ve vztahu k veřejnosti,

⁹⁵ PEČINKOVÁ 2005, 16-61; VYBÍRAL 2005, 252-273

čekaly ji i vnitřní krize. První obava ze strany pedagogů se objevila po smrti Františka Schmoranze ml., záhy však byla překonána jmenováním Josefa Václava Myslbeka na jeho místo. Větší zkouškou škola prošla po odchodu dosavadního ředitele a Františka Ženíška v roce 1896 na Akademii výtvarných umění. Zatímco s Myslbekem přešla část osazenstva jeho ateliéru,⁹⁶ neboť na Akademii do té doby neexistovala sochařská škola, tak Ženíškovi žáci na Uměleckoprůmyslové škole zůstali a bylo jim umožněno dokončit vzdělání pod Ženíškovým dohledem. Jednalo se celkem o pět studentů, kteří nastoupili do jeho ateliéru v roce 1894 až 1895. V literatuře se občas objevuje zavádějící informace, že ateliér převzal Jakub Schikaneder vyplývající patrně z opakované dezinterpretace výuky figurální malby, kterou začal Schikaneder vyučovat ve své speciálce pro malbu květin od devadesátých let. Místo toho byla konečně v roce 1899 zaktivována od založení školy plánovaná odborná škola pro dekorativní kresbu a malbu, hlavně ornamentálního směru, jejíž vedení bylo svěřeno Karlu Vítězslavu Maškovi. Větší diskuze nastala kolem sochařského ateliéru, jeho účelu a samotné existence paralelně vedle Myslbekovy školy na Akademii. Dozvuky kritiky školy týkající se vedení ateliérů sochařství a malby v příliš akademickém duchu, jehož výsledkem jsou volně tvořící umělci, nikoliv dekoratéři a návrháři, našly dočasně odezvu a Jiří Stibral, jako nově jmenovaný ředitel vážně uvažoval o jejím uzavření.⁹⁷ Závažný argument představovala rovněž obava z neadekvátní náhrady Myslbeka, která byla společně s ostatními překážkami zažehnána až v roce 1902 povoláním Stanislava Suchardy, Myslbekova studenta, který do té doby vedl všeobecnou modelérskou školu.

Zatímco umělecký vývoj šel zákonitě dopředu, nástup Jiřího Stibrála na pozici ředitele zbrzdil pozitivní nastartování umělecké proměny školy a zakonzervoval její výtvarnou orientaci v secesním dekorativismu a prohloubeném teoretickém studiu spíše než v zaměření na praktickou výuku. Stibral nerespektoval nezávislost odborných ateliérů a snažil se svůj profesorský sbor svázat prostřednictvím nových direktiv spočívajících v rozšíření svých pravomocí kromě čistě administrativních na umělecko-výchovná východiska škol, a to i proti vůli

⁹⁶ V roce 1895/1896 u Josefa Václava Myslbeka studovali: Emanuel Halmann, Viktor Edvín Klein, Quido Kocián, Josef Mařatka, Josef Pekárek, Josef Rejnart, Marin Vasilev a Jaroslav Vorel. Podle archivních záznamů obou škol víme s určitostí, že na Akademii výtvarných umění přešel Klein, Kocián, Mařatka a Pekárek. Více viz: HOLÝ 2013, 124

⁹⁷ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 151-154, karton 1-2, Konferenční protokoly z let 1897-1900

pedagogů.⁹⁸ Zvláštní spor vedl Jiří Stibral s Janem Kotěrou, jež přestoupil na Akademii výtvarných umění v roce 1910 a Celdou Kloučkem, který víceméně dobrovolně ze školy odešel v roce 1916. Anonymní autor konceptu dopisu, který je uložen v osobní složce Celdy Kloučka v Archivu hlavního města Prahy konstatuje: „Odchod Kloučkův do penze nebyl přirozeným odstoupením profesora unaveného a svůj úkol ukončivšího, nýbrž výsledkem napětí mezi bývalým ředitelem školy uměleckoprůmyslové a ním, jež konečně vyvrcholilo do sporu osobního, v němž podřízený profesor podlehl. Podepsané ředitelství soudí, že jest věcí nově obnoveného českého státu napravit křivdy, jež byly rakouskou vládou na vynikajících osobnostech českých páčány, zlepšiti postavení osobnosti tak významné, jež obětovala svůj život výchově mládeže.“⁹⁹ Spory o uměleckém charakteru výuky vedl Klouček se Stibralem dlouhodobě, přičemž nakonec vyústily do roviny osobní povahy, kdy ředitel školy odmítal v průběhu první světové války Kloučkovi pronajmout náhradní prostory pro ateliér. Negativní efekt Stibralových zásahů do základního autonomního systému speciálních škol nevzplanul náhle, ale rozhořel se v pomalém rytmu, jehož průběžný proces sice posílil vzájemné vztahy mezi profesory, nicméně celých dvacet let nebyla síla, která by jej i přes hlasitou kritiku z řad absolventů školy odvolala.¹⁰⁰

Dynamickému rozvoji proměň přelomu 19. a 20. století však nemohla zabránit žádná negativní energie, a tak i pražská Uměleckoprůmyslová škola zažívala rozkvět, který sice netrval příliš dlouho, nicméně silně zapůsobil na produkci uměleckého průmyslu v Čechách. V souhrnném srovnání poměrů na Uměleckoprůmyslové škole vychází z uměleckého hlediska navzdory administrativním překážkám vítězně profesori. Ačkoliv zhoršující se podmínky dohnaly nejednoho pedagoga školy ke střetu s vyšší autoritou, navrhovali profesori za sebe umělecky adekvátní náhradu, která se naštěstí setkávala se souhlasným rozhodnutím. Zatímco rozkvět i krize dosud latentně vyčkávaly v pozadí času, počáteční nadšení naplnilo první léta existence školy neúnavnou a usilovnou prací k dosažení vytyčených cílů.

⁹⁸ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 293, karton 23, Přehledy dějin školy 1885-1948, 1-21

⁹⁹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 58, nefol., Koncept dopisu ředitelství školy.

¹⁰⁰ ČAPEK 1921, 7

Umění, dekorace a řemeslo odborných škol

Prvním odborným ateliérem na Uměleckoprůmyslové škole se stala odborná škola pro zlatnictví a spřízněná řemesla, která však v důsledku svého nuceného začlenění do nově vzniklé instituce v roce 1885 měla ambivalentní postavení vycházející jak z jejího předchozího postavení, tak v konsekvenci nových pravidel Uměleckoprůmyslové školy. Společně s dosavadním ředitelem Otto Menzelem přešli i odborní učitelé Jindřich Kautsch, Josef Würbel a Anton Hellmessen, který na škole působil nejdéle. Vedle stálých pedagogů zde vyučoval kreslení podle modelů Josef Schulz jako mimořádný, respektive hostující profesor.¹⁰¹ Starý model zlatnické školy definitivně zanikl společně s odchodem Menzela v roce 1888, když rok před tím odešel jak Kautsch, tak Würbel. Současně se zrodil nový typ pod vedením sochaře Celdy Kloučka, pojmenovaný speciální škola pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů, prohlubující zejména práci s kompozicí zhodnocující nejen samotný materiál, ale přičítající stejnou důležitost uměleckému vyjádření. Zatímco teoretické a modelérské předměty byly rapidně posíleny v počtu hodin, tak praktickou stránku speciálních technik tohoto oboru paradoxně zastupoval od roku 1889 jediný pedagog, a to Emanuel Novák, který v roce 1896 rovněž převzal od Celdy Kloučka vedení ateliéru. Teprve v roce 1907 jej doplnil jeho bývalý student Josef Ladislav Němec,¹⁰² jenž si po škole prohloubil svou kvalifikaci na Ecole de arts decoratifs, Akademii Colarossi, kde navštěvoval cours de croquis,¹⁰³ dále absolvoval pět semestrů na Vysoké škole technické v Praze. Podobně naplněná byla i léta praxe započatá dvanáctiletou spoluprací s otcem Václavem Němcem, tři roky strávil v Paříži, kde piloval svou zručnost v práci se zlatem, stříbrem, bronzem, ale zároveň zdokonaloval své znalosti týkající se jemných děl z emailu. Ušlechtilým a obecným kovům se

¹⁰¹ Souvislost s přítomností Josefa Schulze s touto školou není náhodná. Profesor Josef Schulz působil společně s Ottou Menzelem jako učitel na Odborné škole pro zlatnictví od svého počátku, tzn. roku 1873. Až do konce školního roku 1878/1879 spočívalo vyučování všech předmětů Odborné školy pro zlatnictví v rukou těchto dvou profesorů, teprve v dalším roce byl povolán Gustav Lind, Josef Würbel, a v dalších letech Jindřich Kautsch. Ten byl vyzván již dříve, ale nemohl být jmenován vzhledem k nedostatečnému vzdělání v oboru emailéřském. Specializaci si Kautsch musel, po onemocnění emailéra Chata, doplnit ve Vídni v ateliéru rytce a emailéra J. J. Zappa. Jmenování za učitele na této odborné škole se Kautsch dočkal v roce 1882/1883. Anton Hellmessen působil na Odborné škole pro zlatnictví od roku 1883/1884 jako učitel deskriptivy a kreslení od ruky.

¹⁰² Dosavadní literatura vydaná u příležitosti výročí založení Uměleckoprůmyslové školy shodně uvádí rok povolání Josefa Ladislava Němce letopočtem 1908, nicméně podle archivních záznamů, Němec působil na škole již od roku 1907. Více viz: AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 62, nefol., Personal-Standestabelle

¹⁰³ Kursy skicování a kresby.

věnoval v různých dílnách v Londýně, Bruselu, Vídni, Drážďanech a nakonec v Antverpách. Tato dlouhá anabáze předurčila jeho kariéru, přičemž získané znalosti nemohly dlouho zůstat uzavřené v soukromé dílně. Poměrně záhy se Němec prosadil i ve sféře vzdělávání odborných řemeslných sil tohoto mnohostranného oboru, když již v roce 1896 nastoupil jako odborný učitel na pražské Odborné pokračovací škole pro zlatníky, zaměřené na profesionální rukodělné zpracování předmětů z drahých i obecných kovů vyučující zlatníky, stříbrníky, klenotníky, ale i rytce, pasíře a cizeléry, kde se již v roce 1903 stal ředitelem. Zajímavostí je skutečnost, že této pozice se nevzdal ani po svém jmenování odborným učitelem na Uměleckoprůmyslové škole. Návrhy a realizace Nováka i Němce pro drobné předměty v širokém spektru od běžných věcí užitě hodnoty až po vysoce sofistikované jemně cizelované, ryté a tepané šperky obsahující drahé kameny se rámcově shodují jak v technickém, tak uměleckém provedení vyznávající stejné výtvarné prvky secesní stylizace. Němec je však schopen mnohem subtilnější práce především ve šperkařské disciplíně [41-44], kde jej záhy dostihla autodidaktka Marie Křivánková,¹⁰⁴ jejíž lapidárně vytvářené geometricky řešené šperky nás odkazují v některých případech až k podnětům vycházejícím ze staroslovanské epochy, v jiném případě zanechávají dojem tvarových interpretací ve stylu Wiener Werkstätte.

Způsob vytváření šperků Němce, ale i Franty Anýže a Antonína Karče se neobrací do vídeňské oblasti, ale je svázán s čistým řemeslným zpracováním v tradici českého šperku, užívající nejčastěji české kameny. Zájem Němce o šperkařskou tvorbu se neomezoval na vlastní produkci, ale udržoval poměrně hojnou korespondenci i styky s Odbornou školou v Turnově, jejichž spolupráce vyvrcholila v uspořádání souborné výstavy v Londýně v roce 1901 a 1906, a dále výstavy granátových šperků v Buenos Aires v roce 1910.¹⁰⁵ V té době v Turnově vyučoval i bývalý student Emanuela Nováka Antonín Karč. Podobně jako pražská škola i turnovská procházela postupnými personálními a potažmo i stylovými proměnami. Nový ředitel Josef Mašek povolal nejen Karče, ale i další absolventy Uměleckoprůmyslové školy v Praze Martina Tolara, který studoval u Kloučka v odborné škole pro modelování v hlíně a vosku, hlavně ornamentálního směru,

¹⁰⁴ Samotné šperky vytvářel podle návrhu Marie Křivánkové šperkař František Hladík.

¹⁰⁵ Více o výstavních projektech Josefa Ladislava Němce viz: AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 62, nefol., Personal-Standestabelle

cizeléra Františka Kulhánka, odchovance Nováka a později i Františka Novotného, který na pražské škole absolvoval pouze všeobecnou školu, později se však vyučil zlatníkem. Interdisciplinární sepnutost vycházela z identických stylových cílů a kulminovala v kvalitě uměleckého řemesla jako v naprostém základu, na kterém je možné budovat tvarovou nadstavbu. Variabilitu Němcova díla přinášíme v několika reprodukcích svědčících o širokém spektru technik, hlavně však prezentujeme tepaná a cizelovaná díla [45-53]. Další Němcovy aktivity přináší časopis Dílo v roce 1906 spojené s vedením mistrovského kursu pro knihaře, které pod jeho vedením pořádalo v letech 1905 až 1908 Technické muzeum v Praze. Podobný rozsah činnosti vyvíjel i Franta Anýž, který si po škole založil svůj vlastní závod. Jestliže jsme v této drobné studii skloňovali jméno Josefa Ladislava Němce, nemůžeme zapomenout ani na tohoto významného kovotepce, cizeléra a šperkaře. V roce 1906 vydal Anýž prostřednictvím nakladatelství Antona Schrolla&Co. vlastní album prezentující v 35 světlotiskových foliích práce kovu, kůži a dřevě. Zcela pod vlivem secese vytvářel jemně provedené talíře, kalamáře, čajové servisy, drobné skříňky, svícny, zrcadla, přístroje i šperky, v nichž se snoubí zdobný motiv jeho učitelů [54-59]. Zatímco Klouček využíval fortýzie, kopretiny a větvičky šeríku nebo kaliny, Novák prosazoval pro práci s kovem spíše listy babyky, kaštanu, kakostu, cesmíny a jehličnany se šiškami.¹⁰⁶ Tato tematika se objevuje i ve školní tvorbě, z níž zde reprodukuje popelníky Karla Hladíka [61-62], doplněné talířem Josefa Ladislava Němce [63] v kontrastu se starším dekorativním řešením talíře z vánoční školní výstavy v roce 1897 [60], jehož autorem je právě Kloučkův žák Antonín Mára. Školní výuka zahrnovala kontinuitně typově obdobné předměty a pouze se lehce obměňoval jejich vzhled více či méně přizpůsobený secesnímu stylu, jako to vidíme na talíři Františka Kulhánka z roku 1905 [64]. V repertoáru Anýže se nacházely námětové směry Kloučka i Nováka v pevně konsolidovaném uměleckém projevu [65], jehož vegetabilní motivy byly opakovány na základě autorových skic vytvářející ornamentální předlohy.¹⁰⁷ Široká škála ornamentů rostlin doprovázených rytmickými rytými liniemi stáčenými do meandrů, spirál a vlnovek odpovídala oblíbenému secesnímu předmětu užitého umění, přičemž na prahu moderny, kdy se diskutovalo o podobě interiéru a designu, Anýž pouze rozšířil svůj sortiment každodenních předmětů o zjednodušené varianty z hlediska formy i zdobnosti.

¹⁰⁶ KŘÍŽOVÁ 2004, 16

¹⁰⁷ HOLEŠOVSKÝ/HOLEŠOVSKÁ 1976, 21

V jeho případě se jednalo o stylistickou proměnu ovlivněnou módními trendy, což je zcela regulérní přístup vyžádaný nastavením vkusu většiny kupní síly. Anýžova počáteční firemní nabídka se shodovala s jeho školní produkcí i tvorbou jeho kolegů z ateliéru. Novákovi studenti vytvářeli konvice, kalamáře, topidla a jejich mřížky, talíře, popelníky, zdobení likérových servisů, zrcadla a řadu dalších drobných předmětů buď podle návrhu svého vedoucího profesora anebo Celdy Kloučka, který vytvořil se svou školou pro ornamentální modelování řadu návrhů zvláště váz pro zpracování v kovu [66-67]. Klouček s Novákem rovněž kooperovali na přípravě pařížské výstavy v roce 1900, kde představili kromě drobných stříbrných misek, popelníků, svícňů nebo desek na knižní přebaly i známá tepaná topidla. Mnoho z těchto předmětů je dnes uloženo ve sbírce kovu Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Jemně tepané mísy, podnosy a talíře ze stříbra a mědi mají poměrně jednotný charakter využívající motivů ze světa flory i fauny [67-73]. Podobný námět motýlů a vážek, jako zvolil student Novákovy školy na tepaný stříbrný talíř [69], uplatnila ve svých dvou talířích ve stejné době i malířka a keramička Anna Boudová Suchardová.

Provázaností jednotlivých oborů se neustále vracíme k otázce o skutečné naplni Uměleckoprůmyslové školy. Výuka kreslení a kompozice dávala možnost absolventům uplatnit své návrhy nejen v doméně ateliéru, ale rozšiřovat dosavadní mezní hranice jednotlivých výtvarných oborů. V návaznosti na speciální ateliér pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů zasáhla do prvotní formální stránky modelérské produkce školy osobnost, jejíž všestrannost lze přirovnat k personám renesančního typu.¹⁰⁸ Celda Klouček povolán na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze v roce 1887, v době, kdy první absolventi všeobecných škol pomalu vstupovali do nově zakládaných speciálek, měl přes své mládí 32 let za sebou již řadu úspěchů. Vyučen u sochařů Otto Lessinga v Berlíně a Otto Königa na vídeňské Uměleckoprůmyslové škole a třech letech strávených v rakouské metropoli zakotvil po studiích v roli odborného učitele na Uměleckoprůmyslové škole ve Frankfurtu nad Mohanem, kde mohl dále rozvíjet svůj tvůrčí individualismus, který je pro

¹⁰⁸ Celda Klouček se od roku 1904 významně badatelsky zabýval paleontologickými a geologickými výzkumy a přispěl k poznání zejména stratigraficky nejstarších vrstev ordovických (spodnosilurských) ve středních Čechách. Později se stal čestným členem Československé společnosti pro mineralogii a geologii a Přírodovědeckého sboru Národního muzea v Praze.

tohoto autora tak typický.¹⁰⁹ V roce 1889 se Celda Klouček ujal nově založené odborné školy pro modelování, hlavně ornamentálního směru a společně se svými studenty vyplnil v Praze prázdné místo v produkci dekorativního umění,¹¹⁰ těsně spjatého s architekturou i užitým uměním, z počátku v tradici historizujících stylů, postupně však obracející pestrost svých vzorů k vlastnímu studiu přírody.¹¹¹ Pražské prostředí a spolupráce Kloučka nejdříve s Friedrichem Ohmannem a později s architekty Josefem Fantou, Václavem Roštlapilem, Josefem Škorpilem nebo stavitelem Matějem Blechou pomohly tomuto jedinečnému dekorativnímu sochaři dozrát a vyprofilovat zcela nezávislý specifický styl s určitými signifikantními znaky, které demonstroval v několika svých spisech. První album vydal ještě ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1888 pod názvem „Ornamente für Architektur und Kunstgewerbeschule nad plastischen Originalen“, druhé v roce 1893 „Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní“ bylo vydáno již v Praze, stejně jako album „Celda Klouček a jeho žáci“ v roce 1906, jehož německá verze vyšla ve Vídni ve stejném roce.¹¹² Zatímco první dvě alba plní funkci předlohových vzorů v podobě dekorativních historizujících návrhů v pravém smyslu slova, zpracovávané v autorských kresebných studiích [74-80] a modelačních návrhů [81-83], tak poslední je faktickou prezentací realizací Kloučkova školního ateliéru [84-87], jako již v roce 1902 vydal Jan Kotěra. Kromě posledně jmenovaného Kloučkova alba, prezentoval tento sochař svůj ateliér i na stránkách Díla ve stejném roce pod článkem Moje škola, kde jsou díla na rozdíl od alba autorsky určena.¹¹³ Zatímco album obsahuje spíše ukázky realizované, tak v Díle nacházíme čistě školní práce, kterými

¹⁰⁹Více o osobnosti Celdy Kloučka viz diplomová práce: TEICHMANOVÁ 2007, kde je uveden rovněž soupis díla tohoto sochaře.

¹¹⁰ MÁDL 1916, 119; srov.: TEICHMANOVÁ 2007, 12-13: „Celda Klouček podporoval ve svém ateliéru praktickou výuku v pravém měřítku, což byl jeden z důvodů, proč se na jeho realizacích podíleli i jeho studenti. V souvislosti s jeho přístupem volně nanášeného štku se zvedla vlna odporu v řemeslném prostředí Společenstva sochařů, řezbářů a štukatérů, jejichž produkce se oproti Kloučkově tvorbě zdála nemoderní a zastaralá. Neustávající zájem architektů o práci Kloučkova ateliéru zapříčinil stížnost této společnosti ze dne 16. 2. 1914, adresované ředitelství Uměleckoprůmyslové školy. Hlavním bodem dopisu je problematika snížení zakázek řemeslných štukatérů. V reakci vedení školy vyjádřilo podporu Kloučkovi i jeho další činnosti s odůvodněním, že jeho dekorativní plastické práce nebyly prováděny „po živnostensku“, ale jsou to vesměs práce provedené v nanášeném štku, které si vyžádaly „jemných variací a nebyly tak rozmnožovány mechanicky“, jak tomu bylo u práce společenství štukatérů zvykem. Dále je konstatováno, že „tento druh práce spadá mezi svobodné živnosti a ministerstvo kultu a vyučování uplatnění učitelské práce tohoto druhu přímo očekává.“ Více viz: AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 58, nefol., Dopis ze dne 16. 2. 1914

¹¹¹ TEICHMANOVÁ 2007, 12

¹¹² Tamtéž 2007, 8-9

¹¹³ KLOUČEK 1906a, 221-253

studenti dospívali ke svým klausurám. V samostatných kompozicích tak podle zadání vznikaly návrhy Ferdinanda Máchy, Bohumila Stehlíka, Jana Laušmana, Bohuše Laudy a dalších studentů studujících v těchto letech u Kloučka, jejichž zadáním bylo zhotovení kašny, ornamentálního vlysu, dekorativního figurálního motivu, stylizace znaku, samozřejmě keramiky a dalších drobných užitých předmětů, nejčastěji rámu zrcadel [88-98]. V ateliéru se běžně pracovalo podle nahého modelu, stejně jako se vytvářely kompoziční návrhy fasád, sochařské modely hlav nebo reliéfní studie rostlinných stylizací, jak je zřetelné při pohledu do ateliéru, původně reprodukováném v Českém světě [8].¹¹⁴

Osmdesátá a devadesátá léta 19. století otevřela ve spolupráci s pražskými architekty rozsáhlé pole Kloučkovy seberealizace, přičemž své zkušenosti nabyté ve skutečném měřítku aplikoval i na další výtvarná média v neuvěřitelně širokém záběru. Klouček sebekriticky hodnotil cestu hledání nového výrazu pro své umění v období odklonu od historizujících stylů a postupném nacházení „neodvislého“ způsobu ornamentální výzdoby, která vygradovala do „pražské zvláštnosti, odlišné ode všech cizích způsobů dekorace, tedy čistě domácí.“¹¹⁵

Klouček podporoval praktickou stránku výuky ve svém ateliéru a viděl jeden ze stěžejních akcentů v práci na stavebních zakázkách, kde si mohli studenti vyzkoušet „soustavnou práci, materiál i pravé měřítko.“¹¹⁶ Profesor si velmi dobře uvědomoval konkurenci v oboru a snažil se maximálně přispět ke schopnosti svých studentů obstát v jakémkoliv odvětví dekorativního umění, který se v jeho ateliéru pěstoval.

Reciprocita zkušeností speciálky školy pro zpracování kovů, kde vyučoval Klouček nadále modelování,¹¹⁷ a jeho odborné školy se projevila zejména v intenzivní spolupráci na přípravě mobiliárních předmětů a předmětů užitého umění pro Světovou výstavu v Paříži 1900, která oba ateliéry propojila stejně úzce jako například školu Ambruse a odbornou školu pro umělé vyšívání. Novák využil několik Kloučkových návrhů pro tvorbu nádob z tepané mědi nebo předmětů litých

¹¹⁴ Český svět I, 1904-1905, 239

¹¹⁵ KLOUČEK 1906a, 221-222

¹¹⁶ Tamtéž 1906a, 221-222

¹¹⁷ Ve školním roce 1891/1892 studovali u Celdy Kloučka v Odborné škole pro modelování, hlavně ornamentálního směru kromě Bedřicha Šimonovského jako řádného žáka, sami studenti, zapsaní v řádném studiu ve Speciální škole pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů, která byla v té době ještě pod Kloučkovým vedením, jmenovitě se jednalo o Antonína Aksamíta, Františka Císaře, Josefa Ladislava Němce, Aloise Tenglera a Bedřicha Bendelmeyera, studenta odborné školy pro dekorativní architekturu. Podobný případ se již dále nevyskytl.

do bronzu a následně cizelovaných, jejichž formální povaha odkazovala ke stejnému pojetí jak zdobných přírodních motivů, tak v kompozičním rozvrhu rytiny po ploše ke Kloučkovi.¹¹⁸ Některé z těchto předmětů, jako chladič od Josefa Klimeše a dvě rozměrné vázy tepané Josefem Ladislavem Němcem a Pavlem Nováčkem, jsou dnes uložené podobně jako celá řada dalších prvků z této výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Kloučkova škola zde kromě jiného zaujala zejména keramikou, která vykazovala jednotný charakter nezávislý na dosavadní evropské produkci, do kterého Klouček vtiskl osobitost a jedinečný design v českém stylu, s učitelem zde spolupracoval Václav Mařan, Rudolf Hameršmíd, Josef Šebor, Karel Pavlík, Martin Tolar a Josef Drahoňovský. Kloučkovy tvary spočívají nejčastěji v kónických, úzkých a štíhlých formách nebo nízkých a širokých profilech, často se zužujícím se hrdlem [99-101]. Obdobným způsobem s keramikou později experimentovala i Anna Boudová Suchardová. Příprava na pařížskou expozici probudila nejen tvarové, ale i zdobné efekty a otázku glazur, v jejichž realizaci spolupracoval Klouček s Rakovnickou šamotkou.¹¹⁹ Klouček měl o celkové barevnosti váz své školy velmi vyhraněnou představu, přičemž podle pozdější korespondence se šamotkou se dovídáme o nekompromisním hodnocení v případě nespokojenosti Kloučka z výsledku zhotovených glazur s konstatováním, že si přál „mdlou“ glazuru, nikoliv zářivé barevnosti v lesklých odstínech, ani bílé polevy, blížící se dojmu „šelaku na sádře“.¹²⁰ Podle jednotlivých obecných formulací typu „skutečně pěkné byly ty mdlé tmavší“ měl Klouček vlastní paletu barev, která se na vázách školy nejčastěji rozhrávala v tlumené modré, zelenošedé, žlutavé až po narůžovělou, přičemž nepřevažovala tvarovou formu vázy, ale podtrhovala její celkový dojem. Osobní korespondence profesora se šamotkou týkající se estetického vyznění glazur jeho keramiky nepotvrzuje dříve konstatovaný názor Aleny Adlerové, že materiál a glazura nehrály u Kloučka příliš významnou roli.¹²¹

Největší konvolut keramiky Celdy Kloučka a jeho studentů vlastní Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Západočeské muzeum v Plzni, kam byly zakoupeny společně s díly jeho kolegů jako přehlídka současného umění. Do pražského musea přešlo však nejvíce předmětů jako dar Celdy Kloučka a Josefa

¹¹⁸ MÁDL 1901, 82

¹¹⁹ V korespondenci nebyl dosud nalezen fakt, že by Klouček usiloval o zakoupení keramické pece školou, ačkoliv zároveň cílil na zřízení samostatného keramického ateliéru.

¹²⁰ PNP. Fond: Borůvka Otakar, inv. č. 65, Dopis z 6. 10. 1909

¹²¹ ADLEROVÁ 1981, 22

Drahoňovského. Neúplné seznamy prodeje předmětů do muzeí se nachází v Archivu hlavního města Prahy, zajímavější je však čerpat přímo ze sbírkových zdrojů a reprodukcí ve Volných směrech, Díle a Zlaté Praze. První vázy, poprvé publikované ve Volných směrech v roce 1898 mají ještě zcela sochařský charakter vycházející z modelace dekorativních prvků pro architekturu, a proto jak váza Antonína Máry zdobená ratolestí vavřínu, tak váza z hlíny určená pro odlití do bronzu Josefa Klimeše mají robustnější charakter [102]. V druhém případě to samozřejmě může mít zcela elementární důvod v technologickém postupu při odlévání a teprve následném cizelování předmětu. Na ideový tvar se Klouček zaměřil v rámci již zmiňované pařížské výstavy, přičemž zjednodušil profil vázy a sochařský prvek již nebyl na samotné tělo přilepen, ale vyrůstal přímo z hmoty do různých stylizované zavíjených uší, nebo rostlinných linií pivonek, kalin, bezinek, hrachorů za podpory stonků a úponků, rytých i plasticky provedených, jak to vidíme v jeho vlastní tvorbě i v produkci jeho žáků [103-112].¹²² Pohled do sbírky keramiky Uměleckoprůmyslového musea v Praze ukazuje kromě formy váz i zajímavou barevnost glazur [103-105]. Alena Adlerová popisuje plastické řešení váz tohoto období jako „nevtíravé, ještě jakoby dekadencí poznamenané květinové motivy“, v nichž kontrast vzniká kombinací hladkých a v profilu vystupujících ploch.¹²³ Pouhé čtyři roky stačily, aby i Kloučkova autonomní snaha prošla proměnou prezentovanou na expozici v Saint Louis 1904 [113-114], kde keramika jeho školy přenášela Kotěřův dekorativní projev ve schematictější řešených stylizacích přírodního světa rostlin pod vlivem lineárně pojaté secesní ornamentiky, v některých případech ukončených v límcové vlnovce kolem hrdla vázy, jak ukazuje váza Rudolfa Hameršmída a Františka Soukupa [115-116].

Zájem Kloučkových prvních studentů se soustředil zejména na štukovou výzdobu architektury a někteří z nich si založili společný ateliér podobně jako František Kraumann a Eduard Piccard, k nimž se přidal i Bedřich Šimonovský, Antonín Mára spolupracoval s Antonínem Štruncem, Karel Novák i Jindřich Čapek vytvořili své vlastní závody. Studenti absolvující kolem roku 1900 se však již vydali odlišnou cestou a své priority posunuli do oboru užitého umění. Zvláště Václav Mařan, Karel Pavlík, Rudolf Hameršmíd a Martin Tolar sdíleli s Kloučkem snahu o obrodu české keramiky. Mařan strávil po škole více než rok v Paříži, kde navštěvoval

¹²² TEICHMANOVÁ 2007, 81

¹²³ ADLEROVÁ 1981, 22

kursy Akademie Colarossi a dílnu keramika Edmonda Lachenala, dokud jej zpět do Prahy nepovolal Klouček, aby rozšířil své nabyté zkušenosti v našem prostředí.¹²⁴ Mařan následně společně s Pavlíkem založili v roce 1902 v Dejvicích Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze a jednotlivé vázy svědčí o úzkých kontaktech s Celdou Kloučkem, z jehož majetku přešlo mnoho předmětů jak do Uměleckoprůmyslového musea v Praze, tak Západočeského muzea v Plzni a Regionálního muzea v Chrudimi [117-125]. Některé z kameninových váz byly vytvářeny v několika kusech a nacházejí se paralelně ve více sbírkách. Z Lachenalovy tvorby Mařan volně převzal čistý tvar vázy s jednoduchým páskovým dekorem, a i když vzájemné vlivy Kloučka a Mařana byly i nadále úzce propojené, mladší z obou se snažil dosavadní keramické formy dále rozvíjet do svých vlastních podob, které se postupně staly určitým typickým prvkem jeho váz, jako například hrdlo rozevřené ve stylizaci rostlinného motivu kopírované i studenty Odborné školy keramické v Bechyni, kde působil od roku 1903. Tento prvek byl přenesen z francouzského prostředí, s obdobným řešením se setkáme i u váz firmy Clémenta Massiera a v přeneseném smyslu i v tvorbě C. k. odborné školy keramické v Teplicích-Šanově. Volná inspirace francouzské keramiky se uplatnila v tvarové modelaci, glazury však většinou Mařan i Pavlík převzali ideově od Kloučka, ačkoliv ani to není vždy pravidlem.

Zatímco Mařana lze právem považovat za Kloučkova epigona, jiný absolvent Kloučka Josef Klimeš se v intencích sochařské modelace snažil hledat vlastní umělecký projev, než jej v roce 1899 zastihla v Paříži smrt. Na rozdíl od Mařana pojímal tvar vázy jako sochař, nikoli čistě z pozice keramika, a přesně v tomto duchu kombinoval motivy florální secese a figurální prvky [126-129]. Klouček Klimeše inspiroval především samotnou myšlenkou využít předmět užitě hodnoty a přetvořit jej do vyšší umělecké formy. Klouček ve svém ateliéru přitom pouze sublimoval modely vytvářené v hlíně pro dekoraci architektury do drobnějších forem. Jarmila Brožová v souvislosti o Kloučkově keramickém díle hovoří o přenosu sochařské „zkušenosti z architektury do jiného materiálu.“¹²⁵ Drobný zájem, který přerostl ve významný umělecký soubor vytvářející samostatnou kapitolu v dějinách užitého umění české secese. Z období po roce 1916 se Klouček již keramické tvorbě

¹²⁴ SOAT. Fond Střední průmyslové školy keramické v Bechyni (1888-1988); nefol., Václav Mařan

¹²⁵ BROŽOVÁ 1981, 42

nevěnoval, a tak jeho dílo pokračovalo pouze v přenesené myšlence prostřednictvím absolventů školy.

Podobně silnou osobností jako byl na Uměleckoprůmyslové škole Celda Klouček byl rovněž Leo Chilla na Odborné škole keramické ve Znojmě, o kterém jsme hovořili již dříve. Kolem roku 1900 je odezva na nový styl znatelná téměř ve všech odborných školách, a to zvláště v tvarových formách, zatímco v malovaných dekorech zůstala dosud uzavřena v zajetí lidové a národní tradice. Teprve postupně se experimentovalo s glazurami a pod vlivem Vídně a francouzské keramiky byla hledána nová východiska tohoto oboru. Zatímco Mařana listrové glazury Massiera neovlivnili, Leo Chilla s nimi ve své škole hojně pracoval. V zaujetí modernosti začala znojenská škola, paralelně k těmto mihotavým barevným glazurám, věnovat pozornost vídeňské produkci, která na konci prvního desetiletí v její tvorbě převážila. Odborná škola keramická v Teplicích vystavovala svou produkci i na mezinárodních výstavách v Rakousku a Francii, odkud si přinesla celou řadu inspiračních podnětů, pod jejichž bezprostředním působením založili absolventi školy místní keramické závody v čele s firmou Amphora nebo podnikem Ernsta Wahlise v Trnovanech, který ve spolupráci s Wiener Werkstätte vyráběl serapisovou fajáns.¹²⁶ Přes mnohé evropské vlivy si keramika Uměleckoprůmyslové školy v Praze, jejíž produkce byla navíc poměrně krátkodobou záležitostí a rozhodně neplnila hlavní roli v Kloučkově ateliéru, udržela zcela individuální a nezávislý charakter.

Kloučkova tvorba a styl tvoří synonymum pro pojem dekorace a v plné výši jej také naplňují. Neorenesance a neobarok se ozývají rovněž v rané tvorbě celoživotního Kloučkova přítele a současně kolegy Friedricha Ohmanna, který byl jako vedoucí odborné školy pro dekorativní architekturu jmenován v roce 1888. O souvislostech výběrového řízení nás seznamuje v rozsáhlé publikaci věnující se monograficky tomuto architektovi Jindřich Vybíral, který na podkladě zpráv Karla Mádlu ve Volných směrech 1900 a archivních materiálů Ministerstva kultu a vyučování uložených v Národním archivu v Praze rozebírá situaci následovně: „Učitelské místo bylo třeba obsadit cestou veřejné soutěže, která liberálně smýšlejícímu Schmoranzovi skýtala také nenapadnutelný způsob, jak do poněkud zatuchlé a k cizozemcům málo přátelské Prahy uvést umělce z velkého světa.

¹²⁶ BŘEZINOVÁ 2005, 98-102

V daném termínu, tedy 1. 7. 1888, se do vypsaného konkursu přihlásili dva zájemci. Prvním byl takřka neznámý architekt Emil Glocker, odchovanec technických škol ve Vídni, Stuttgartu a Berlíně, který tehdy vedl kreslířskou a modelérskou školu v Chebu. Druhý žadatel, o více než deset let mladší, leč v odborných kruzích již respektovaný Ohmann, působil jako asistent na vídeňské technice a zároveň jako suplent na tamní průmyslové škole.¹²⁷ Následně tedy Schmoranz, který si Ohmanna dopředu vyhlédl, doporučil jeho přijetí.¹²⁸ Ohmann začal záhy spolupracovat se svými kolegy na škole, což v případě Kloučka vyústilo nejen v dlouholeté přátelství, ale i společné projekty, jejichž počátek spadá do roku 1891 účasti v soutěži na řešení fontány před budovou Rudolfiny v Praze, kde jejich model kašny získal první cenu.¹²⁹ Klouček reagoval již na první vypsanou soutěž o rok dříve s heslem „Vltava a její přítoky“ s neorenesančním návrhem, která byla sice hodnocena pozitivně, avšak připadlo mu pouze čestné ocenění. Zatímco první zájem pražské městské rady esteticky zhodnotit tento exponovaný a dodnes urbanisticky nedořešený prostor neměl příliš velký ohlas, další soutěž v řadě zaznamenala hojnou účast. Druhá cena připadla Bohuslavu Schnirchovi a Josefu Fantovi a třetí Josefu Malinovi, řediteli odborné školy v Turnově.¹³⁰ Návrh Kloučka s Ohmannem nakonec nebyl realizován z důvodu, který vyvracel soutěžní zadání spočívající v přítomnosti efektního prvku v podobě chrlicího proudu vody. Pozadí bylo mnohem prozaičtější, pražská vodárna zkrátka nebyla ochotna poskytnout dostatečné množství vody pro podobné dílo. Klouček se opět sám účastnil soutěže i do třetice v roce 1897 se dvěma návrhy, tentokrát však zůstal bez ocenění a naposledy v roce 1927 společně s architektem Brůhou, kdy sice vyhráli, nicméně veřejná kritika jejich návrh strhala jako nemoderní a neodpovídající současným uměleckým představám.¹³¹

S Ohmannem Klouček pracoval rovněž na Královském pavilonu pro Jubilejní výstavu v roce 1891, dále realizaci Valterova paláce (1891-1892), Café Corsa (1898) a dekoracích pro Dvorní hrad ve Vídni (1909), kdy byl již Ohmann úspěšně etablován ve Vídni. „Na základě korespondence mezi oběma umělci víme, že

¹²⁷ VYBÍRAL 2013, 13-14

¹²⁸ MÁDL 1900b, 181

¹²⁹ Friedrich Ohmann a Celda Klouček se soutěže účastnili pod heslem „Voda“ a model byl zhotoven z kartonu a sádry. Návrh nakonec nebyl realizován. Více k jednotlivým návrhům a soutěžím v roce 1890, 1891, 1897 viz: TEICHMANOVÁ 2007, 83-90; V. W. 1891, 238-239; Světozor XXV, 1891, 215, 240, 250, 264, obr. 242, 245-246, 262

¹³⁰ Světozor XXV, 1891, 215

¹³¹ PEČÍRKA 1927-1928, 274-275; NIKODEM 1928a, 5; NIKODEM 1928b, 3; NIKODEM 1928c, 4; NIKODEM 1929, 2; TEICHMANOVÁ 2007, 83-90

Ohmann požádal přítele o spolupráci již v roce 1905, přičemž zadání znělo vytvořit figurální reliéfy personifikující měsíce v roce.¹³² Klouček nakonec zhotovil jen plastické nízké reliéfy ženských postav se symbolickým atributem svého období zasazené do obdélných rámců.¹³³ Naposledy se pracovně Ohmann s Kloučkem setkali při realizaci novobarokní Kramářovy vily v Praze (1911), kde architekt nechal Kloučkově škole víceméně volnou ruku ve štukové výzdobě.

O Ohmannově učitelském působení na Uměleckoprůmyslové škole, jeho metodách i přístupu ke studentům bohužel není mnoho známo, ze školního regulativu, který rovněž pomáhal vytvářet, víme, že cílem odborné školy bylo studium architektonických a ornamentálních forem a slohů a jejich aplikace v uměleckém průmyslu. Výuka byla tedy zaměřena na návrhy církevních a světských staveb, úpravu jejich interiérů včetně mobiliárního vybavení. Škola zdokonalovala technické znalosti studentů, jejichž výsledky byly promítány do detailně provedených náčrtů nábytku a drobných předmětů ze dřeva, kovu, kamene, hlíny, porcelánu a skla.¹³⁴ Ohmann sledoval hlavně analytické kreslené studie architektur a celého jejich exteriérového i interiérového vybavení, čímž se odlišoval od klasických studií na polytechnice. Spojitost s užitým uměním vyplývala z dekorativního záměru školy a v intencích „Gesamtkunstwerku“ doprovázel návrh architektury plán jejího uměleckého i uměleckořemeslného dovybavení. Podobně jako Klouček nebo později Kotěra, vydal i Ohmann několik monotematických alb. První publikované společně s Ludwigem Baumannem a Emilem Bresslerem anticipuje rakouskou barokní architekturu, dochovanou do roku 1888.¹³⁵ V roce 1896 vydal Ohmann album „Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských“, které obsahuje naprosto precizní kresebný přenos nejen architektonických, ale i sochařských děl a mobiliáře kostelů včetně půdorysných zákresů, řezů a profilových kontur, přičemž průvodní text napsal Karel Mádl [130-132].¹³⁶ Klausurní práce odhalují, že stejným způsobem Ohmann doporučoval pracovat i svým studentům, neboť vědomí půdorysu a řezu pomáhalo k prostorové gramotnosti. V roce 1909 vydalo nakladatelství Antona Schrolla&Co „Arbeiten aus

¹³² TEICHMANOVÁ 2007, 66-67

¹³³ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 58, nefol.; Rodinná pozůstalost, soukromý archiv uložený v Praze. Korespondence Friedricha Ohmanna a Celdy Kloučka z let 1905-1910; Zlatá Praha XXXIII, 1916, 104-105

¹³⁴ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, Regulativ C. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze. 1892, 32

¹³⁵ BAUMANN/BRESSLER/OHMANN 1888

¹³⁶ VYBÍRAL 2013, 24

der Ohmann-Schule“, práce studentů Ohmannova ateliéru na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Práce pražských studentů jsou zahrnuty v albu Ferninanda von Feldegg z roku 1906, na něž navazoval následně další díl s již rakouskými zkušenostmi tohoto všestranného pedagoga.¹³⁷

Ohmann, který sám měl blízko k historizujícím stylům, z nichž čerpal a přenášel jejich prvky do vlastní architektury, vyučoval studenty technickému i uměleckému využití starších architektur k poznání vlastních hranic a možností dekorace. Svě studenty vedl k individualitě, přičemž zastával stanovisko, že cesta k ní vede skrze znalost kvalitní architektury, nikoliv období eklektismu, ale velkých architektonických epoch. Jindřich Vybíral považuje tento přístup z hlediska dobových zvyklostí za moderní s odvoláním se na slova vídeňského kritika Ferdinanda von Feldegg, který klasifikoval práci Ohmannových žáků v kontrapozici k historismu s viditelnou snahou o „originální pojetí dekorativní formy“. ¹³⁸ Podobné přístupy svědčí dostatečně o Ohmannově pedagogické metodě s cílem rozvinout potenciál studenta na základě dokonalé kresby, poučení z minulosti, rozvinutí schopnosti studenta reflektovat současnost a zároveň vytvářet formy budoucnosti.

Karel Mádl na svého bývalého kolegu v roce 1900 vzpomínal jako na neustále „neklidnou osobnost“, která se ocitla v Praze spíše „neočekávaně a rozbila stereotyp, který zde dosud panoval“, Ohmann se mu jevil jako „myslivý a tvořivý, nadšený a nervózní, který překypoval fantasií a zase plný až neúzkostlivé a mučivé autokritiky, muž se žhavou touhou po práci, činech a skutcích, s láskou a pýchou své žáky řídící a učící, který ale přitom pociťoval nedostatečnost místa k plnému svému vzletu“. ¹³⁹ O stylu vyučování Ohmanna přináší zprávy Alois Dryák ve vzpomínce věnované po smrti jeho učitele v roce 1927: „Školení bylo zpočátku velmi akademické, započalo antickou studií a teprve později přešlo se k modernější a individuálnější formě. Největší vliv na žáky měla práce v ateliéru, kdež zaměstnal Ohmann své žáky vždy, jakmile se naskytla k tomu příležitost, neboť dobře věděl, že je to škola praxe, škola pro život.“ ¹⁴⁰ Ohmann tedy stejně jako Klouček, Myslbek nebo Kastner zaměstnával na svých zakázkách své studenty, aby jim zároveň mohl předat co nejvíce z reálného světa. Postupný proces poznání nejdříve antického umění a poté kresby podle odlitků i živých modelů byl na Uměleckoprůmyslové

¹³⁷ FELDEGG 1906; VYBÍRAL 2013, 21

¹³⁸ VYBÍRAL 2013, 21

¹³⁹ MÁDL 1900b, 181

¹⁴⁰ DRYÁK 1927, 194; VYBÍRAL 2013, 21

škole standartním vzorem výuky a nevymyká se v tomto ohledu od jiných ateliérů. Často se hovoří o volnějším ateliérovém přístupu především u Myslbeka a Ženíška, určitý akademický systém podporující subjektivní tvořivost vedoucí k moderní architektuře nicméně sledujeme i u Ohmannových studentů.

Mezi jeho neznámější pražské žáky patřil Alois Dryák, který se v roce 1903 na Uměleckoprůmyslovou školu vrátil jako učitel kreslení a deskriptivní geometrie speciální školy pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů, ale i Antonín Škorpil, Bedřich Bendelmeyer, Alois Masák a Jiří Justich. Ve školním roce 1897/1898 zde nacházíme i Vojtěcha Preissiga.

Dryák, který po škole pracoval tři roky v Ohmannově soukromém ateliéru,¹⁴¹ s Bendelmeyerem společně dokončili projekt Hotelu Central v Praze, později se však oba odklonili od secese a vrhli se do víru moderny. Bendelmayerovým mezistupněm těchto dvou stylů se z dnešního pohledu jeví zejména nájemní dům u Prašné brány, jehož hmota je již modernistická, dosud však nese zjednodušené secesní dekorativní štuky. Dryák jako architekt výrazně zasáhl do urbanistického prostoru Prahy svou spoluprací se sochaři Myslbekem a Suchardou, kdy vytvářel architektonický koncept k pomníku sv. Václava a Františka Palackého v Praze. Architektonickou podobu prvního návrhu pomníku sv. Václava v intencích Myslbekovy představy navrhl Ohmann, po jehož definitivním odchodu v roce 1904 z Prahy zakázku přenechal svému oblíbenému bývalému studentovi Dryákovi. Celková kompozice pomníku se vyvíjela a nakonec Myslbek rozpracoval zcela odlišně šat světce a společně s Dryákem vyměnili osm reliéfů za postavy čtyř dalších stojících českých světců. Umístění sochy nebylo dosud pevně ukotveno v pražském prostoru, a než komise rozhodla o místě v horní části Václavského náměstí, umísťovala pomník do jeho spodní části nebo Čelakovského sadů. Z tohoto důvodu nechal Dryák zhotovit maketu, aby existovala třírozměrná představa v pravém měřítku potvrzující nebo vyvracející vhodnost zvolené lokality. Na zdobných ornamentech se ve finále podílel další člen pedagogického sboru Uměleckoprůmyslové školy, nám již dobře známý Celda Klouček, s nímž Dryák diskutoval zejména o rozsahu ornamentálních pásů. Poslední osazovací práce proběhly až v roce 1924.

¹⁴¹ VYBÍRAL 2013, 21

Pomník Palackého byl ve své podstatě mnohem komplikovanější z hlediska prostorového rozvrhu, který nakonec sousoší zcela ovládlo. Kombinace statických a silně secesně expresivních figur kompozice pomníku, který byl odhalen v roce 1912, byl však ideovým vlastnictvím Suchardy včetně vystavění hlavních hmot. Sucharda ve své vzpomínce záležitost širší soutěže komentoval následujícím způsobem: „Byl jsem tehdy běžného mínění, že pomník v celkovém rozvrhu musí vycházeti z ruky architekta. Spojil jsem se tedy s architektem Dryákem, s nímž jsem vypracoval model pro soutěž veřejnou“.¹⁴² Dryákova úloha spočívala zejména v propojení architektonické části pomníku s okolím.¹⁴³ K užší soutěži však Sucharda poznamenává: „Řešil jsem – sochař – pomník Palackého sochařsky svým samostatným návrhem, při němž mi přítel Dryák byl spolupracovníkem architektonické části – již jsem si ve hmotě a vlastní podstatě sám navrhl“.¹⁴⁴ Petr Wittlich přiznává však Dryákovi „lvi podíl“ na celkovém soutěžním návrhu spočívající zejména v architektonické kompozici spočívající v podobě exedry se dvěma vysokými pylony po stranách.¹⁴⁵ Na pomníku spolupracovali kromě Josefa Mařatky i Suchardovi žáci Josef Bambas, Rudolf Čermák a Kastnerův odchovanec a bratr Stanislava Suchardy, Vojtěch Sucharda. Později část ornamentálního pomníku, vavřínovou a lipovou ratolest, stejně jako křídla skupin Centralizace a Bílé Hory prováděl kolega z Uměleckoprůmyslové školy Josef Drahoňovský, sám bývalý student Kloučka. Dryák ve svém architektonickém rozvrhu zhodnotil zejména osovou asymetričnost v souvislosti s mostem Palackého, kdy jeden z pylonů pomníku konvenoval s Myslbekovým sousoším osazeným na začátku tohoto mostu. Tato významná mezioborová spolupráce pomohla stejně jako fakt, že působil v soukromém ateliéru Friedricha Ohmanna nastartovat kariéru, která se zpočátku vyrovnávala s tvorbou jeho učitele, nicméně záhy Dryák prošel obdobím kubismu, až dospěl k jednoduché účelové kráse funkcionalismu. Tvorba Ohmannových studentů odhalovala moderní směr ještě před příchodem Jana Kotěry a mnozí z nich později radikalizovali své konstrukční formy, čímž se postavili po bok Kotěrovým absolventům.¹⁴⁶

¹⁴² SUCHARDA 1912, 5

¹⁴³ Tamtéž 1912, 23

¹⁴⁴ Tamtéž 1912, 6

¹⁴⁵ WTTILICH 2000, 185

¹⁴⁶ VYBÍRAL 2013, 21

Dryák učil ve speciální škole pro zpracování kovů na Uměleckoprůmyslové škole až do vypuknutí první světové války odborné kreslení 8 hodin týdně, přičemž platové ohodnocení se pohybovalo ve výši 1200 korun, což byl běžný příjem odborného učitele. V otázce platu však projevil nespokojenost nikoliv Dryák, ale jeho učitel Ohmann, o jehož odříkavém stylu života a finančním deficitu po příchodu do Vídně nás informuje Jindřich Vybíral.¹⁴⁷ Pro upřesnění pouze připomínáme, že běžný plat řádného profesora byl v roce 1904 kolem 7000 korun ročně za průměrně třicet odučených hodin týdně.¹⁴⁸

Úspěch v českých zemích na sebe nedal příliš dlouho čekat a Ohmannův pražský soukromý ateliér měl poměrně hodně práce, která se postupně přesunula i za hranice do Rakouska. Zvýšená časová náročnost zakázek odváděla Ohmanna ve druhé polovině devadesátých let stále častěji od jeho školních povinností a ředitel Stibral začal sledovat tuto situaci se vzrůstající nespokojeností. V roce 1898 zažádal Ohmann o zdravotní dovolenou, kterou si přál v říjnu toho roku prodloužit na celý příští rok, ale to již pravý důvod neskrýval a otevřeně přiznal, že získal velkou zakázku od města Vídně.¹⁴⁹ Ohmann však odpovídal kromě svého ateliéru i za hlavní koncepci přípravy školního interiéru na Světovou výstavu v Paříži 1900, a proto si Stibral vyžádal po Ministerstvu kultu a vyučování adekvátní náhradu v době nepřítomnosti architekta, přitom sám navrhl absolventa Otty Wagnera na vídeňské Akademii výtvarných umění Jana Kotěru.¹⁵⁰ Podle Karla Mádl Ohmann vypracoval jak náčrt k úpravě místnosti, tak zároveň rozvrh již zhotovených nebo naplánovaných předmětů, a přestože později došlo k nuceným změnám, Ohmannova kostra zůstala zachována.¹⁵¹ Zatímco Mádl tedy Ohmannovi přiznává autorství v ideovém rozvrhu interiéru pražské školy, Stibral Ohmannovu zainteresovanost interpretoval komentářem „pro výstavu nic neudělal“.¹⁵² Na škole jej tedy nejen v přípravě na mezinárodní výstavu, ale i na pozici vedoucího ateliéru nahradil Jan Kotěra, jehož postavení bylo po splnění povinné lhůty v roce 1902 potvrzeno jako definitivní,

¹⁴⁷ Tamtéž 2013, 29

¹⁴⁸ Osobní list Friedricha Ohmanna se bohužel nezachoval, proto plat odvozujeme od řádných profesorů, kteří nastoupili s Ohmannem ve stejné době a měli nárok na stejnou platovou třídu, jako byli Celda Klouček a Jan Kastner. Odvozovat tento údaj lze rovněž podle záznamů Jakuba Schikanedera, který ačkoliv nastoupil dříve, postoupil v roce 1890 do stejné platové třídy jako Friedrich Ohmann a Josef Václav Myslbek.

¹⁴⁹ VYBÍRAL 2013, 27

¹⁵⁰ NA. Fond Ministerstva kultu a vyučování Vídeň, karton 685, nefol., Dopis ředitelství Uměleckoprůmyslové školy ze dne 8. 10. 1898; srov. VYBÍRAL 2013, 27-28

¹⁵¹ MÁDL 1901, 76

¹⁵² VYBÍRAL 2004, 441

ačkoliv smlouva s Ohmannem byla dosud platná a Ohmann nadále užíval profesorského titulu Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Pedagogická pozice znamenala existenční jistotu, a přestože byl Ohmann platově nespokojen, tento element hrál v nestálosti soukromé praxe důležitou roli. Celá záležitost byla dořešena až Ohmannovým jmenováním na Akademii výtvarných umění ve Vídni v roce 1904.

Příchod Jana Kotěry na Uměleckoprůmyslovou školu je dlouhodobě vnímán jako zrod nové epochy české architektury především v souvislosti s tvorbou reagující na nové myšlenky uvedené v život Wagnerovou „Moderní architekturou“ v roce 1895.¹⁵³ Oba architekti vnímali ve stejném duchu nezbytnost odstranění veškerých historismů nejen z vlastní tvorby, ale i napříč architektonickou obcí. K dosažení tohoto cíle vedla cesta nejen přes soukromou praxi, ale i prostřednictvím osvěty budoucí generace architektů. Podstata tektoniky a konstrukce architektury již nebyla pouhým polem pro dekoraci, ale samotná struktura formy architektury a její dispozice měla utvářet její nový vzhled. Kotěrova architektura přelomu století nespočívala v pseudosecesní stylizaci historizujících stylů, jak začala vykazovat česká stavitelská produkce po roce 1900, ale spočívala v proměně samotné hmoty architektury. Svůj názor demonstroval architekt již v roce 1902 v albu „Jan Kotěra. Práce mé a mých žáků 1898 – 1901“, v němž jsou prezentovány Kotěrovy pražské realizace, interiéry včetně vybavení, náhrobky a návrhy na letní vily i divadelní scény s půdorysným řešením. Kotěra řešil vzhled architektury nejen z vnější strany, ale dotvářel její charakter prostorovým plánem interiéru a prostřednictvím tvarové syntézy nábytku i všech předmětů užitého umění a řemesla [135-138]. Stejným způsobem přistupovali k práci jeho studenti a vedle monumentálních budov vznikaly návrhy a realizace křbových hodin, lamp, lustrů, topidel, knižních vazeb, ale i soubory čajových a likérových servisů [138-145]. V úvodu alba Kotěra specifikuje i své pedagogické názory: „Učitel na umělecké škole nenutí svým studentům řeč svých vlastních děl a jeho umělecko-výchovný vliv zůstane stát v mezích daných základními principy určitého uměleckého nazírání a přesvědčení. Vědomě tedy omezí vliv vlastní individuality“.¹⁵⁴ Kotěra dále píše: „Aby pak učitel dosáhl svého cíle, to je, aby vedl své žáky k samostatnému myšlení, k vlastnímu úsudku, k individuálnímu tvoření, zvolí za základ vyučovací osnovy studium příčin, z nichž

¹⁵³ SIMOTA/KOSTKA 1985,53

¹⁵⁴ KOTĚRA 1902, nepag.

vzniká charakteristická mluva forem v určité umělecké epoše. Teprve později poskytne žákům příležitost, aby pochopených zásad užili na příkladech“.¹⁵⁵

Kotěrovo pokrokové myšlení se však neseťkalo příliš s pochopením na samotné škole, zvláště u Stibrala, který si jej na začátku sám vybral. Proces prohlubování spíše studentovy individuality, než opakování zažitých vzorců byl nový program školy architektury zaměřený nejen na novou výukovou metodu, ale na komplexní kulturní souvislosti sjednocující veškeré projevy výtvarného umění jako nové paradigma. Ve Volných směrech 1900 je publikován v řadě za sebou Mádlův článek o Friedrichovi Ohmannovi a v zápětí Jan Kotěra představuje své názory v pojednání „O novém umění“.¹⁵⁶ Obě statě vznikaly paralelně, a nelze je pouze na základě odlišných architektonických východisek stavět do kontrapozice. Kotěra nepovažoval tak, jako jeho učitel Wagner, historické styly za mrtvé, nicméně hovoří ve spojitosti se starší architekturou o archeologii, jejíž jednotlivé prvky, hmoty, konstrukce a dekorace mají ve své době „relativní oprávnění“, nicméně pro moderní umění nesmí být určující a jedinou pravdou, na níž bude současnost stavěna. „Účel, konstrukce a místo jsou tedy hybnou silou – forma jejich následkem“.¹⁵⁷ Modernistický, téměř již funkcionalistický názor, kdy dekorace a ozdoba je pouhým následkem, jež by neměla primárně kopírovat konstrukční vazbu, ale existovat v originální svébytně pravdivé formě sama o sobě.

Zatímco tedy Ohmann učil studenty retrospektivě, využití a v novém charakteru zakomponování starých stylových prvků do individuálně řešených architektur, kdy dekorace odpovídá formě, Kotěra přišel s názorem odpoutání se od historických řešení za předpokladu vytvoření nových konstrukcí, kde účel je základ a dekorace následek subjektivních schopností architekta. Kotěra vychoval výrazné osobnosti v čele s Otakarem Novotným, Janem Zázvorkou, Bohumlem Waigantem, Emanuele Pelantem, Josefem Mayerem nebo Josefem Křížem, jejichž tvorba pod Kotěrovým vlivem od počátku získala značně individualistický rozměr, který se zkušeností nadále prohluboval. Kotěra neprosazoval sobecký individualismus, ale spíše respekt k individualistické osobnosti, přičemž kladl důraz na jasné, čisté formy, dodržující pravdivost materiálů. Zvláštní pozornost věnoval kultuře bydlení, neboť směřoval k syntéze současných prostorových potřeb a předmětů, jež člověka běžně

¹⁵⁵ Tamtéž, 1902, nepag.

¹⁵⁶ KOTĚRA 1900, 189-195

¹⁵⁷ Tamtéž 1900, 189

obklopují. Žádné umělecké dílo není v jeho programu nahodilostí. Ve své architektuře i školním ateliéru se Kotěra snažil prosazovat součinnost se sochařským a malířským dílem. Jeho častá spolupráce s Janem Preislerem, rovněž učitelem na Uměleckoprůmyslové škole, ale i Františkem Kyselou v interiérové dekoraci dotvářela atmosféru vzájemných kontextů jednotlivých uměleckých oborů. Kotěra vyšel ze školy, kde výzdoba plnila dosud významnou funkci v koncepci architektury, vycházející z přírodní formy tak, jak ji prosazovali i Karel Mašek a Jan Beneš na Uměleckoprůmyslové škole.¹⁵⁸ Zjednodušená stylizace ornamentu byla uplatněna i ve školní expozici v Saint Louis 1904, kde s Kotěrou spolupracovali zejména jeho žáci Otakar Novotný a Emanuel Pelant, jemuž se přičítá detailové domyšlení lidové ornamentiky zdobným motivů.¹⁵⁹

Ve svém ateliéru Kotěra podporoval úkoly vycházející ze současných architektonických i kulturních potřeb na základě kreseb a analytických studií. Metodické osnovy se od Ohmannova odchodu příliš nezměnily, nicméně způsob dosažení cíle v podobě závěrečných klauzur byl odlišný. Kotěra vedl studenty k osobitým řešením kolektivního zadání, jehož principem byla znalost technologického procesu a pochopení materiálové podstaty architektury i předmětů užitého umění.¹⁶⁰ Sám Kotěra vzpomínal na Uměleckoprůmyslovou školu „v lásce na nejkrásnější dobu svou, to jest na dobu mládí a naděje“.¹⁶¹

Architektonická škola Uměleckoprůmyslové školy měla zcela zásadní postavení, vždyť na škole od počátku vyučovalo nejvíce osobností tohoto oboru: František Schmoranz, Gustav Schmoranz, Otto Menzel, Anton Hellmessen, Jiří Stibral, Friedrich Ohmann, později Jan Kotěra a Josip Plečnik, dva z nich byli ředitelem školy. Ohmannovo působení na Uměleckoprůmyslové škole bylo jakýmsi katalyzátorem moderního způsobu práce, připravující půdu pro Kotěrovy metody zabývající se především současným uměním. Uměleckoprůmyslová škola postupně získala postavení vyššího ústavu, v němž se krátí doba studií na všeobecných školách

¹⁵⁸ NOVOTNÝ 1958, 33

¹⁵⁹ Tamtéž 1958, 34; Emanuel Pelant, který působil jako pedagog v Odborné škole pro zpracování nábytku ve Valašském Meziříčí, napsal rovněž několik teoretických spisů zaměřených na problematiku uměleckého průmyslu, z nichž nejvýznamnější jsou: „Dekorativní kompozice. Pravidla krásna v uměleckém průmyslu. Vodňany 1906“ a „Předlohy moderního nábytku: návrhy žáků školy mistrovské při c. k. odborné škole pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí. Vodňany 1907“.

¹⁶⁰ SIMOTA/KOSTKA 1985, 56

¹⁶¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 58, nefol., Dopis Jana Kotěry ze dne 29. 12. 1921

v případech absolventů odborných a průmyslových škol a ubývá studentů s pouhým měšťanským vzděláním. Stupňující se odbornost usnadňovala ranější profilaci zájmu studenta a zároveň možnost akademičtějšího vedení ateliéru, které se projevovalo především v samostatnosti závěrečných klausurních pracích. Zatímco u Ohmanna se klausurní zkouška v roce 1892/1893 skládala z analytické studie kompozitního řádu, vlašského portálu 16. století, v kompozici návrh dřevěné lavice s lambert a dveří s konsolami,¹⁶² tak v roce 1902/1903 se pracuje již více podle přírody a historické styly jsou součástí pouze prvního ročníku Kotěrovy školy, nejvíce byly v kompozici zadávány pavilony a kuželníky v zahradě, schodiště zámků a mostů, a drobné předměty v podobě lustrů a současného pojetí dveří.

Kotěra neprošel akademickou školou dodržující historicko-technologické dogma, ale Wagnerovým ateliérem, který historismus nejen neuznával, ale ve svém programu přímo potíral.¹⁶³ V jednom se však tyto dva architekti přece jen rozcházejí, a to v pohledu na funkci ornamentu, který Wagner dosud považuje za nezbytnou součást architektonického projevu, zatímco Kotěra využívá zdobnost kombinací architektury a dalších výtvarných odvětví.¹⁶⁴

Cílem této studie není vyjmenovat architektonické realizace jednotlivých osobností, které jsou již dostatečně zpracovány v monografické literatuře z pera Karla Mádl, Jindřicha Vybírala, Otakara Novotného, nebo v syntézách uspořádaných k tematickým výstavám, jako v Hradci Králové 2003 Janu Kotěrovi, kdy vyšla skutečně reprezentativní publikace založená na téměř kompletně zachované pozůstalosti architekta uložené v Národním technickém muzeu v Praze, ale vysledovat proměnu stylu i výukové metody na škole, která následným působením absolventů tak razantně zasáhla do dnešní podoby českých měst.

Česká architektura byla prezentována na několika národních výstavách, z nich první v pořadí Všeobecná zemská výstava (obecně nazývaná výstavou Jubilejní) byla uspořádána v roce 1891 a v podstatě nepřinesla v tomto směru nic nového. Tradiční řešení neorenesančního stylu Antonína Wiehla měla specifický český charakter, přičemž světovou architekturu využívající ocelové konstrukce reflektoval pouze Průmyslový palác Bedřicha Münzbergera. Téma Národopisné

¹⁶² PEČÍRKA 1935, 55; srov. WAGNER 1896

¹⁶³ MÁDL 1922, 4

¹⁶⁴ NOVOTNÝ 1958, 24

výstavy v roce 1895 bylo mnohem úžeji vymezené v zaměření na lidovou tvorbu a folklor, při které uplatnil své znalosti Jan Koula. Za zmínku jistě stojí i fakt, že výstava podnítila založení Národopisného muzea v Praze. Třetí v řadě skutečně technicky zaměřená byla Výstava inženýrů a architektů v roce 1898. Přestože expozice přinesla celou řadu nových a podnětných prací, přece jen ve srovnání se světovým děním česká kultura trochu zaspala. V té době již Otto Wagner tvoří své modernisticky pojaté stavby, Henry van de Velde rozvíjí dynamické secesní linie, Henry P. Berlage svůj racionalismus a v Anglii se Charles Woysey věnuje bytovému interiéru. Reagovat na zahraniční architekturu a její dekorativní systém se však přesto snažilo pár jedinců, z nichž výrazněji vystoupil Celda Klouček, Josef Fanta a Friedrich Ohmann. Česká architektura však všeobecně stavěla na staré tradici bez improvizace a fantazie. Pouze výjimky měly dost odvahy, aby zasáhly do zažité průměrnosti. České architektonické prostředí na konci 19. století lze rozdělit na několik typů. V první řadě akademický styl, jejichž stoupenci staví budovy v duchu neorenesance, jejichž hlavním představitelem byl profesor české techniky Josef Schulz, dále zde působili dosud vlivní puristé, následovaní architektky přejímajícími pouze určité historické prvky, jež transformovali do nových podob podle vlastní dekorativní potřeby tak, jak to prováděl právě Josef Fanta, Osvald Polívka nebo i Friedrich Ohmann. Další skupina byla ovlivněna národním uměním s lidovými tendencemi, v jejímž čele stanul Jan Koula. Teprve přelom 19. a 20. století přinesl odvahu, inovaci a skutečně současné názory na českou architekturu v návaznosti na evropské dění a problematiku vnitřního mobiliáře. Kotěra byl vůdčí osobností, která dokázala svým názorem na konstrukci a účel architektury strhnout nejen své žáky, ale i ostatní mladou generaci postupně se vymaňující z jakéhokoliv náznaku historismu. Ačkoliv je neustále zdůrazňována proměna stylu ve všech výtvarných oborech, architektura jako dominanta veřejného prostoru procházela přísnějšími pravidly a pomalejší evolucí, než tomu bylo v malířství nebo sochařství. Navíc již konec století přinesl vrchol národní entity, která byla z hlediska minulých zkušeností k cizím vlivům spíše rezervovaná. Karel Mádl již v roce 1899 ve Volných směrech v článku „Příchozí umění“ představuje Kotěru následovně: „Věděli jsme, že nám v něm vzniká nová, opravdu nová síla, jaké je v české architektuře v té chvíli třeba jako soli, nemá-li tato nadále tonouti v uměleckém konzervatismu jinde již

překonaném“.¹⁶⁵ Dále píše: „Architektura naše rozkládá se dosud tam, kde malířství v prvním půl století se svými výběžky akademického realismu. Žije jedine v minulosti, sytí se tím, co hotového, uzavřeného a ukončeného staré slohy vytvořily a komponuje variace, častěji však pořadá permutace slohů historických, točí se v kole. Má staré umění v modloslužebné účtě“.¹⁶⁶ Josef Fanta vnímal však celkovou situaci postavení architekta komplikovaněji, než by se na první pohled mohlo zdát, neboť podle jeho slov bylo v Praze vzácným případem, když si stavebník nechal zhotovit výkresovou dokumentaci pláště objektu umělcem a téměř neslychaným, aby umělec řešil vnitřní dispozice bytů a jeho vybavení. Samotnou stavbu měl poté ve své režii nejčastěji stavebník, mistr nebo podnikatel, který si nakreslené plány často měnil k obrazu svému.¹⁶⁷ Fanta tedy apeluje zejména na kritiku pražských architektů: „Zajímavé je při těchto okolnostech, když pak slyšíte stesk, co jen ti naši umělci nám to v Praze stavějí, ač by znít mělo, proč nám umělci v Praze nestavějí.“¹⁶⁸ Navzdory této atmosféře Kotěra nakonec prosadil prostřednictvím svého pedagogického působení na Uměleckoprůmyslové škole a později na Akademii výtvarných umění nové zásady, na jejichž základech vznikla moderní česká architektura. Kotěra si mohl správnost zvoleného směru potvrdit v komparaci své tvorby s evropskou architekturou svých spolužáků Josefa Olbricha, Josipa Plečnika a Josefa Hoffmanna, z nichž každý užíval k dosažení svého cíle jiná východiska, nicméně spojovala je modernost konstrukce, účelu i formy. Zvláštní zájem, který se zdatně projevil v programu jeho výuky, měl o anglickou architektonickou tradici, kterou představoval Charles Baillie-Scott, Henry Townsend, Charles F. A. Voysey a Charles R. Macintosh.¹⁶⁹ Umělecky Kotěru do Prahy uvedl Stanislav Sucharda, kolega z prostředí školy, který jej přihlásil do spolku výtvarných umělců Mánes. V malířství se v té době ozývají ozvěny impresionismu v tvorbě Antonína Slavička, Jana Preislera a v sochařství vede v množství reprodukováných děl Celda Klouček a Vilém Amort spíše než Josef Václav Myslbek, a brzy se ukazuje, jak plodné bylo setkání Suchardy s Kotěrou.¹⁷⁰

¹⁶⁵ MÁDL 1899a, 119-120

¹⁶⁶ Tamtéž 1899a, 121-124

¹⁶⁷ FANTA 1899, 239-240

¹⁶⁸ Tamtéž 1899, 239-240

¹⁶⁹ NOVOTNÝ 1958, 30

¹⁷⁰ Tamtéž 1958, 23

Silná vazba sochařských ateliérů na architekturu je logická a vychází z jejího dekorativního účelu. O Kloučkově odborné škole pro modelování v hlině a vosku, hlavně ornamentálního směru, jsme již hovořili v souvislosti s jeho působením ve speciální škole pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů. Ještě před angažováním Kloučka působil na škole již od roku 1885 v pravdě nejvýraznější monumentální sochař své doby Josef Václav Myslbek, který se zpočátku ujal podobně jako Ženíšek studentů ve všeobecné škole s cílem připravit si talentované frekventanty pro svůj ateliér. Myslbek si u svých prvních ateliérových studentů zaznamenával pracovní úroveň a víceméně pro sebe si komentoval jejich potenciál. U Josefa Červeného tak nacházíme poznámku „ve formě posun slabý, v kompozici však originální a samostatný“, Josef Kvasnička vykazoval „slibný úspěch“, Jan Růžička byl „talentovaný a zběhlý ve formě, v dohotovení vytrvalý“, nejtalentovanější z Myslbekových prvních žáků však byli jednoznačně Stanislav Sucharda a Augustin Zoula, u jejichž jmen je Myslbekův přípis znějící v pořadí „rozhodný talent jak pro figurální, tak ornamentální kompozici, s velkou zručností v reliéfu“ a „talentovaný a řízný pozorovatel přírody, osvojil si nóbl přednes s živou linií“.¹⁷¹ V případě nenaplnění Myslbekových představ však musel student z jeho ateliéru odejít, stejně jako po prvním semestru Antonín Häusler, u kterého Myslbek shledal, že nemá pro figurální kompozici žádný smysl.

Myslbek byl jako učitel náročný, měl silnou, vznětlivou povahu, jeho žáci jej však vesměs vnímali jako spravedlivého pedagoga, který někdy snad poněkud tvrdě až bezohledně korigoval jejich práce. Znamé je zvláště nedorozumění s citlivým Quido Kociánem, který s Myslbekem přešel na Akademii výtvarných umění, a profesoroва kritika jeho Šárky, která se tolik přibližovala mistrově modelu Hudby z roku 1895 a Ctiradovi a Šárce pro most Palackého. Podobným způsobem vystoupil Myslbek autoritářsky i proti Šermíři Bohumila Kafky nebo Štursovým aktům,¹⁷² kteří však kritiku svého učitele ustáli a oproti Kociánovi nezlomili pokračovali v odklonu od Myslbekovy realistické lyriky.

Quido Kocián vystoupil s protestem proti hodnocení své práce pedagogem Celdou Kloučkem již na všeobecné modelářské škole, neboť hrozilo, že by student díky špatné známce přišel o stipendium zajišťující nejen jeho pobyt na škole, ale

¹⁷¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 87, č. k. 87, 1888/1889-1891/1892; Katalog Odborné školy pro sochařství, hlavně figurálního směru (J. V. Myslbek)

¹⁷² WITTLICH 1978, 24

pokrývající rovněž základní životní potřeby.¹⁷³ Ornamentální zaměření Kociánovi evidentně příliš nevyhovovalo, nicméně Myslbekova kritéria kladená na figurální modelování a kompozici splňoval, neboť jej bezprostředně po ukončení všeobecné školy přijal do svého školního ateliéru.

Kociánův náhlý a prudký úspěch s jeho sochou Šárky v roce 1897 zapříčinil patrně určitou žárlivost Myslbeka až v momentu, kdy údajně jeden z kritiků napsal, že žák opět jednou překonal svého mistra.¹⁷⁴ Kocián však svým dílem vzdával svému učiteli hold, a proto jej další průběh sporu značně ničil. Myslbek dovedl být velmi nesmiřitelný a teprve čas a dřina bývalého studenta, který právě dokončil Mrtvého Abela, dovedla jej v roce 1905 znovu smířit a profesor dokonce navštívil Kociánův ateliér v ulici Na Moráni v Praze.¹⁷⁵

Myslbekova pověst sochaře neměla ve své době mezi mladou generací konkurence, a proto poté, co vznikl sochařský ateliér na Uměleckoprůmyslové škole, vstoupili vesměs všichni, kdož se chtěl stát sochařem do jeho školy. Již jsme hovořili o faktu, že do té doby museli sochaři studovat v malířských ateliérech Akademie výtvarných umění, na pražské polytechnice nebo v soukromých ateliérech, zvláště pak oblíbené byly hodiny u Tomáše Seidana.

Jeho dílnou prošel i sám Myslbek, i když sám spíše vzpomínal na Václava Levého, a v podobném duchu volné akademické tvorby vedl rovněž svůj ateliér na Uměleckoprůmyslové škole. Samozřejmě byl zde spoután předpisy regulativu, nicméně práce uvnitř ateliéru probíhala podle jeho vlastních norem. Na praxi v Myslbekově ateliéru vzpomínají hlavně jeho žáci z Akademie výtvarných umění, dá se však podle dochovaných komentářů Schmoranze, dobových zpráv a různých literárních zápisů předpokládat, že Myslbek způsob své práce v ateliéru po přestupu z Uměleckoprůmyslové školy na Akademii výtvarných umění příliš nezměnil. Nakonec fyzicky zůstal ve stejných školních prostorách a s ním přešli i někteří z jeho žáků. O postavě a povaze tohoto sochaře, jeho výukové metodice a ateliérové práci vypovídají vzpomínky bývalých studentů napříč časovým pásmem Myslbekovy

¹⁷³ HOLÝ 2013, 24

¹⁷⁴ Quido Kocián měl rovněž patrně z obdobných důvodů konflikt s Bohumilem Kafkou, se kterým spolupracoval na Myslbekových skupinách pro most Palackého. Právě příčiny jsou bohužel neznámé, nicméně z tohoto období pochází nesmiřitelné nepřátelství obou sochařů.

¹⁷⁵ HOLÝ 2013, 36

pedagogické práce v podání Stanislava Suchardy, Josefa Mařatky, Otakara Španiela, Ladislava Kofránka a Karla Pokorného.

Španiel jej popisuje jako muže menšího vzrůstu, s širokými rameny a tváří s nedbale pěstěným vousem, širokými rty a tmavýma očima, které prozrazovaly bystrost a temperament. Myslbek dbal rovněž na svůj zevnějšek a nosil vždy šaty dobrého volného střihu z anglické látky, nejčastěji šedé.¹⁷⁶ V archivu Národní galerie se zachovala řada Myslbekových fotografických portrétů, vypovídajících dostatečně o jeho vnějším vzhledu [146-147]. Stejně jako Španiel i Kofránek byl překvapen, že Myslbek není vysoké postavy. Vzhledem k sochařově slávě a pověsti si jej mnozí přestavovali zcela opačně, než jak tomu bylo ve skutečnosti. Jeho vzhled však dotvářel celkový obraz o sochaři, který po roce 1900 pracoval na velkém množství zakázek. Ladislav Kofránek, absolvent hořické školy byl jako první student této školy přijat společně s Bohumilem Kafkou, absolventem Uměleckoprůmyslové školy přímo do speciálky. Myslbekův ateliér v budově Uměleckoprůmyslové školy byl v přízemí a prostor naplněn jeho vlastními díly, které zároveň sloužily jako předlohy pro studenty [148-151]. Takto mohli žáci bezprostředně obdivovat Ukřižovaného, svatého Josefa s Ježíškem, různé stupně skic k Hudbě a jeho pomníky. Dopoledne většinou probíhala výuka aktů a odpoledne modelování hlavy, složitější anatomické zákonitosti Myslbek vysvětloval na svých vlastních sochařských pracích, jako například konstrukci stavby koňského těla demonstroval na modelu hřebce Arda,¹⁷⁷ který mu stál modelem k pomníku sv. Václava.¹⁷⁸ Koně do životní velikosti provedl Emanuel Halman, Myslbekův asistent na Akademii výtvarných umění, profesor jej následně podle živého hřebce domodeloval sám [152-153].

Kůň Ardo nebyl však jediným zvířetem na škole, v ateliéru se tvořilo i podle živých modelů berana, kozla, psa, kohouta, husy, kachny slepice a případně jiných zvířat. Myslbek dokonce zvažoval na škole zřídit k těmto účelům zvěřinec.¹⁷⁹

Do svého ateliéru chodil až po poledni a studenti vyčkávali netrpělivě, v jaké náladě se mistr v pátek odpoledne dostaví ke korektuře jejich prací. Myslbek si potrpěl na čistotu ateliéru i nástrojů, neboť „čistota a plintus do pravého úhlu byly

¹⁷⁶ ŠPANIEL 1954, 34

¹⁷⁷ Hřebec Ardo byl pro modelování koně k pomníku sv. Václava zapůjčen z vojenského hřebčince Na Panenské v Praze.

¹⁷⁸ KOFRÁNEK 1954, 39

¹⁷⁹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 58, 116/1984, Dopis Josefa Václava Myslbeka příteli ze dne 9. 3. 1894

základní předpoklady existence v Myslbekově ateliéru“.¹⁸⁰ Samotný prostor býval rozdělen volnou záclonou na dvě poloviny. V první modelovali studenti všeobecné školy, v druhé starší žáci ze speciálky. Přední prostor Myslbek minul zpravidla bez povšimnutí, neboť mladší žáci se učili od starších, kteří plnili funkci jejich mentorů, ale druhé oddělení obešel pečlivě, přičemž větší pozornost věnoval těm, které považoval za talentovanější.¹⁸¹ Myslbek učil své studenty pevnému postoji soch, správné hmotové anatomii svalstva a skutečnost, že i draperie má své vlastní modelační zákonitosti, přičemž veškeré své zkušenosti předváděl názorně v rámci korektur. Myslbek ve své tvorbě vycházel z reálných předloh vycházející z jeho realismu a stejný postup učil i své studenty. Španiel vzpomínal i na Myslbekovu občasnou velkodušnost, kdy dokázal ocenit dobře odvedenou práci. Řada studentů se podílela na jeho zakázkách a některé partie zůstaly tak, jak je nanesly, neboť Myslbek uznal: „to jste udělal lépe, než já bych to dovedl“ a za nejvyšší chválu pak studenti považovali, když profesor na jejich adresu pronesl: „vidím, že se dřete“.¹⁸² Myslbek byl sám velmi pečlivý, a zatímco skicu nahazoval s lehkostí, ke konečné formě se propracovával obtížněji a mnohokrát svá velká díla jako Ukřižovaného, Hudbu, pomník sv. Václava přepracovával. Určitý perfekcionismus mu nedovoloval spokojit se s průměrným výsledkem své práce. Jeho osobní život provázený tragediemi a těžkými chvílemi jej o to intenzivněji nasměroval do práce, jejíž důležitou součástí byla i jeho pedagogická činnost, která založila hlavní principy sochařství počátku 20. století a bez nadsázky lze hovořit o skutečné Myslbekově škole. Na základě fotografií ze školních ateliérů a výstav stejně, jako studentských prací lze soudit, že Myslbek studentům nezádal pro studentské práce monumentální kompozice, ale spíše lpěl na formě, správných proporcích a funkcí draperie. Myslbek jako mistr draperie věděl, jak je tento prvek na figuře podstatný, neboť každý materiál má svá vlastní specifika. Ačkoliv byl Myslbek přísný učitel, dokázal poměrně jasně rozpoznat skutečný talent a přitom neustále upozorňoval na pravdivost kompozice slovy: „Nedělejte mi, prosím Vás, žádné styly. Dělejte přírodu a styl se dostaví“.¹⁸³ Ze studentů Uměleckoprůmyslové školy oceňoval přístup Stanislava Suchardy, Františka Stránského a zejména Františka Hoška, jehož práci studentskou práci si ponechal ve své galerii v ateliéru. Mnohem později dával

¹⁸⁰ ŠPANIEL 1954, 35

¹⁸¹ Tamtéž 1954, 35

¹⁸² Tamtéž 1954, 37

¹⁸³ POKORNÝ 1954, 48

některé jeho práce za příklad. Karel Pokorný píše ve svých vzpomínkách na profesora Myslbeka v souvislosti se zadáním modelu dětské hlavy, se kterou se však studenti trápili. Myslbek je tedy odvedl do svého ateliéru, kde jim ukázal dětskou hlavu od Hoška s komentářem: „Podívejte se na tu hlavičku, ten kluk to udělal za dopoledne!“ a samozřejmě, že práce byla zdařilá, když ji si Myslbek ponechal.¹⁸⁴ Pokorný uvádí, že Myslbek na Hoška neustále vzpomínal a pokládal jej za svého nejnadanějšího žáka a měl ho velice rád.¹⁸⁵ František Hošek však předčasně zemřel, ještě než dokončil Uměleckoprůmyslovou školu.

V archivu Národní galerie jsou dochovány reprodukce studentských prací Myslbekových žáků Uměleckoprůmyslové školy v podobě reliéfů, volných figur, hlav a madon v hlíně i sádře, z nichž mnohé skloňují obdobné téma [154-156]. V roce 1892 zabodoval Sucharda s reliéfem Ukolébavka [157-158],¹⁸⁶ z formálního hlediska však řešili stejný problém i jeho kolegové z ateliéru František Hošek a Jan Růžička, kteří pojali inspiraci v příbězích ze Starého Zákona [159-160]. Sucharda se pod vahou osobních záležitostí přiklonil k lyrickému obrazu na motivy Josefa Mánesa, který jej v mnohém nepřímě ovlivnil a je znatelný i u jeho krojovaných postav, kde určitou podobnost nacházíme s jeho vlastním fotografickým portrétem v sokolském kroji [161-162]. Zatímco ve speciální škole se studenti soustředili hlavně na modelování podle skutečné lidské postavy, ve všeobecné škole kreslili podle antik [166-167]. U některých studentů se objevuje podobná sochařská charakteristika, která však přesto není prostá specifického modelérského rukopisu. František Hošek staví modelaci podobným způsobem jako Stanislav Sucharda, přičemž se nebojí postavu rozpohybovat nikoliv pomocí draperie a dramatických linií, ale pouhým naznačením pohybu. Jeho atlet je skromnější variantou Bourdellova oštěpaře [164]. Velmi kvalitní modelérský způsob práce vykazoval i Gustav Zoula [168-171]. Zpravidla ve třetím semestru vypracovávali studenti realisticky pojatý portrét, jejichž řešení zde uvádíme na příkladu Františka Stránského a Josefa Mařatky [163,165]. Myslbek doporučoval studentům k výběru portrétu známého blízkého, nikoliv člověka z ulice, neboť pouze znalostí charakteru může dojít

¹⁸⁴ Tamtéž 1954, 47

¹⁸⁵ Josef Václav Myslbek Františku Hoškovi pomohl získat nejvyšší státní stipendium mezi jeho studenty, které činilo v posledním roce jeho studia 230 zlatých.

¹⁸⁶ Stanislav Sucharda absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v roce 1892, kdy vznikl i jeho reliéf Ukolébavka, za který dostal Reichlovu cenu ve vídeňském Künstlerhause ve výši 1600 zlatých. Ve stejném roce se stal pomocným učitelem, v roce 1895 skutečným učitelem a v roce 1899 profesorem figurálního sochařství.

k opravdovému vystižení povahy portrétovaného. Všeobecně však zajišťovala modely škola, případně využívali studenti vzájemných rodinných příslušníků a přátel.

Jediná nalezená fotografie zachycující Myslbekovy studenty na Uměleckoprůmyslové škole je reprodukce v monografické publikaci o Josefu Mařatkovi od Anny Masarykové, která představuje skupinovou fotografii zachycující Marina Vasileva,¹⁸⁷ Františka Stránského, Emanuela Halmana,¹⁸⁸ Viktora Edvína Kleina, Jaroslava Vorla a Josefa Mařatku [172] s přípisem „na škole na Akademii“.¹⁸⁹ S jistotou ovšem víme, že František Stránský ukončil studium u Myslbeka již v roce 1895 stejně, jako Marin Vasilev a Emanuel Halmann. Fotografie je tedy patrně z posledního roku na Uměleckoprůmyslové škole v roce 1894/1895, neboť o rok později si Josef Mařatka odbýval vojenskou službu.

Zajímavé porovnání Myslbekova názoru na sochařský potenciál absolvujících studentů nabízí několik objevených vysvědčení na odchodnou, kde ve stručném shrnutí několika větami profesor odhaluje pravou povahu nadání a zároveň napovídá další studentův umělecký směr s poměrně dobrým odhadem.

V závěru vysvědčení Stanislava Suchardy ze dne 14. 10. 1892 Myslbek konstatuje: „Přisvojil si při vytrvalé pilnosti vzácnou obratnost v modelování figurálním ve hlině i vosku, nadán jsa velkým talentem ovládá úplně správnost formy a kloní se nadáním svým k směru monumentálnímu. Jest způsobilým samostatně tvořiti sochy, reliéfy komponovati i prováděti.“¹⁹⁰

Posudek Myslbekova rovněž oblíbeného studenta Františka Stránského, bohužel předčasně zemřelého, nese datum 17. 6. 1895 a zní: „Pan František Stránský,

¹⁸⁷ Informace o Marinu Vasilevovi podává na základě zprávy Ing. Stoytcho Karaivanova MORAVEC 2008, 9 – „Marin Vasilev (1867-1931), bulharský sochař studoval nejdříve na Odborné škole kamenosochařské v Hořicích, kde absolvoval v roce 1890. Poté tři roky studoval v Německu v Muníně u profesora Eberle. Na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu vstoupil rovnou do Odborné školy pro figurální sochařství k Myslbekovi v roce 1894, kde setrval dva roky. Myslbek jej celkově hodnotil jako velmi pilného žáka. Po návratu do Bulharska se Vasilev stal zakladatelem bulharského moderního umění a vykreslil hlavní směr jeho dalšího směru. Založil výuku na Státním malířském učilišti v Sofii, později Státní malířské akademii.“

¹⁸⁸ Emanuel Halman působil u Josefa Václava Myslbeka na Akademii výtvarných umění jako asistent v letech 1898-1908, zasahoval však pouze do všeobecného oddělení, umístěného v budově Uměleckoprůmyslové školy, do ateliéru ve Stromovce však nedocházel. Emanuel Halman je autorem řady bust v pantheonu Národního muzea (Pavel Josef Šafařík, Josef Dobrovský, Ferdinand Maxmilián Brokoff, Petr Brandl, Václav Hollar, František Ladislav Čelakovský), fontánky Mánesova mostu v Praze, podílel se na dostavbě katedrály sv. Václava, Vojtěcha a Víta v Praze a společně s Ladislavem Šalounem a Františkem Rousem na obnově trig Národního divadla.

¹⁸⁹ MASARYKOVÁ 1958, obr. 5

¹⁹⁰ ANG. Fond Stanislava Suchardy, karton 1, vysvědčení na odchodnou

státní stipendista, pobyl v mé škole pod speciálním mým vedením čtyři roky a naučil se při vzorné pilnosti a dobrém nadání modelovati sochy, sošky, poprsí a reliéfy v hlíně, vosku i plastelině v každém mu daném měřítku. S nevšední láskou věnoval se studiu dle přírody a oblíbil si zejména směr naturalistický. Úlohy školní i zakázky jemu dané portrétní poprsí i kostumní sošky vyznamenávají se věrným a delikátním provedením. Na základě toho prohlašuji, že pan Stránský jest úplně schopen jako dovedný sochař samostatně činným býti.¹⁹¹ Masaryková přináší rovněž Myslbekovo hodnocení Josefa Mařatky, který končil 11. 12. 1896 již na Akademii, ačkoliv společně s dalšími kolegy přešel z Uměleckoprůmyslové školy společně se svým profesorem do nového ateliéru. Myslbek v Mařatkovi rozpoznává oproti Stránskému talent k velkým sochařským kompozicím shrnující slovy: „(...) při výborném nadání naučil se sochy, reliéfy a busty velmi dobře koncipovati a prováděti. (...) Monumentální pojetí, soulad v liniích, jakož i správné a propracované formy opravňují jej, aby dovednou rukou umění sochařské provozovati mohl.“¹⁹²

Od roku 1888 se Myslbek vzdal vedení všeobecné školy pro figurální a ornamentální modelování, zůstalo mu pouze pár povinných hodin předmětu figurálního modelování, neboť se chtěl plně soustředit na studenty svého ateliéru. Navíc soukromé zakázky a veřejné soutěže mu zabraly dost času, kterého pro začínající uměleckoprůmyslové síly nebylo dostatečně. Všeobecnou školu tedy převzal právě jmenovaný Celda Klouček, jehož energie ve vedení dalších dvou odborných škol byla patrně nevyčerpatelná. Klouček prošel zahraničním školením a prokazoval odlišné hmotové vyjádření, než mistr generace Národního divadla. Vedle monumentální realistické a ještě častěji skloňované romantické polohy s motivy alegorických jinotajů Myslbekovy tvorby stál sochař v pravdě dekorativní, jež vyvíjel svůj styl pod vlivem renesančních a barokních děl, záhy však objevil vlastní výraz naturalistické polohy vycházející z přírody proměněné do specifických secesních stylizací. Mnozí studenti stáli před těžkou volbou a váhali nad rozhodnutím dalšího profesního směru poté, co absolvovali všeobecnou školu. Sám Bohumil Kafka v dopise Kloučkovi k šedesátým narozeninám vzpomíná na dobu, kdy před dvaceti lety přišel do Prahy a poznal umění Kloučka slovy „(...) tu jsem zakolísal a ocitl se před těžkým rozhodováním – zda mám vstoupit do školy Vaší nebo školy

¹⁹¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 287, karton 17, inv. č. 368, karton 61, inv. č. 90, č. k. 90; srov. MASARYKOVÁ 1958, 14-15

¹⁹² Tamtéž 1958, 15

Myslbekovy. (...) a přec, kdybych dnes před podobným problémem stál – stejně těžce bych jej luštil – neboť umění Vás obou je mě stejně veliké“.¹⁹³ U Kloučka studenti obdivovali především lehkost invence, všeobecnou vzdělanost a schopnost reagovat na nové sochařské směry ve vlastní stylizované podobě. V nabídce dvou sochařských škol, zatímco Akademie žádnou nedisponovala, představovala Uměleckoprůmyslová škola prvořadou školní instituci, jejíž profesori dosahovali nejen českého, ale i zahraničního věhlasu.

Zatímco Kloučkova škola přetrvala víceméně až do roku 1916, Myslbekova škola byla krátkodobě uzavřena v roce 1896 po odchodu profesora na Akademii výtvarných umění. Teprve v roce 1902 je Odborná škola sochařská hlavně figurálního směru opět otevřena a vedením je pověřen profesor Stanislav Sucharda, který od roku 1899 vedl všeobecnou modelérskou školu. Přirozený sochařský talent rozpoznal již první Suchardův skutečný učitel sochařství Josef Mauder a později i Josef Václav Myslbek, který oceňoval kromě talentu i píli, neboť jak sám říkal v sochařství je nejdůležitější „srdce a duše“.¹⁹⁴

Stanislav Sucharda se ujal sochařské školy v době, kdy začal pracovat na svém nejvýznamnějším díle, pomníku Palackého [173-175].¹⁹⁵ Mladý sochař převzal od Myslbeka realistický pohled na sochařskou hmotu, pociťoval však i značný vliv francouzského sochařství v čele s Rodinem. Svou poctu Myslbekovi Sucharda vzdal v závěru své „Historie pomníku Františka Palackého v Praze k slavnosti odhalení“ v roce 1912, kde píše: „Našel jsem pochopení i ocenění svých snah a to právě za 20 let po velikém úspěchu učitele svého – Myslbeka – který roku 1881 uznání došel českou svou výzdobou Palackého mostu. Jsem hrd – že jeho žák – mohu se skloniti se svojí prací – k patám místa jeho vítězství!“¹⁹⁶

Důležitou roli v životě každého umělce hrály studijní cesty. Suchardovou hlavní destinací byla v roce 1902 Itálie, 1903 Francie a Anglie, 1905 Belgie a Holandsko, o dva roky později se opět vrátil do Itálie, odkud zamířil za francouzskou gotikou, následně odejel i na jih za románským uměním. Jeho sestra Anna Boudová Suchardová hovoří o bratrově zaujetí antikou v neapolském Muzeu, sochou

¹⁹³ Rodinná pozůstalost, soukromý archiv uložený v Praze. Dopis Celdu Kloučkovi od Bohumila Kafky ze dne 8. 12. 1915

¹⁹⁴ MASARYKOVÁ 1954, 15

¹⁹⁵ Veřejná soutěž na pomník Palackého byla vypsána 24. září 1897 a užší soutěž v lednu 1901. Vyzváni pro druhé kolo byli sochaři Stanislav Sucharda s Aloisem Dryákem a Ladislav Šaloun s Dlabáčem.

¹⁹⁶ SUCHARDA 1912, 32

Donatellova Gatamelaty v Padově, ale i portály u katedrál v Remeši a Amiensu.¹⁹⁷ Zahranční cesty způsobily u Suchardy částečný obrat od volné plastiky a rozšířily jeho umělecký rozsah o reliéfní tvorbu a medailérství. Petr Wittlich tuto snahu Suchardy determinuje jako spojení neobarokní emfáze s dekorativní secesní vazbou, kterou prosazoval i ve své speciálce na Uměleckoprůmyslové škole.¹⁹⁸ V roce 1907, kdy byl Sucharda načerpat inspiraci ve Francii, jednal zároveň s Jiřím Stibralem o svém dočasném uvolnění kvůli práci na Palackého pomníku, což se ředitel rozhodl podpořit a současně pozitivně kvitoval Suchardův výběr svého dočasného zástupu v osobě Josefa Drahoňovského. Ve stejném dopise však Stibral Suchardu žádal, zda by nadále hostoval v Novákově speciálce z důvodu zachování její modelérské úrovně.¹⁹⁹ Sucharda ve své sochařské tvorbě integroval veškeré prvky přelomu století spočívající v odkazu lyrického realismu Myslbeka, idylického národního umění v duchu Mánesovské atmosféry, dramatické linie Rodinových soch a v dekorativním účelu. Pohybové kompozice jeho volných soch odhalují snahu harmonizovat různé styly. Složitost kompozičního řešení monumentálního sousoší si Sucharda kompenzoval v oboru medaile, v němž snadněji vyjadřoval svůj umělecký názor od citové poetiky až k moderní formě redukující reliéf do impresivních a geometrizujících tvarů.

Výrazně se Sucharda uplatnil ve spolkové činnosti výtvarných umělců Mánesa, kde se ujal vůdčí role sochařské skupiny i redakce Volných směrů. Spolkový časopis vedli vesměs mladší umělci, zatímco starší vystavovali spíše s Jednotou výtvarných umělců. Odlišnosti uměleckých názorů se projevilo i v rozdílných ohlasech na vzájemné výstavní projekty. Rozporuplné hodnocení výstavy Jednoty redakcí Volných směrů v roce 1899 se odrazilo v negativní reakci některých školních kolegů Suchardy, konkrétně Celdy Kloučka a Jana Kastnera, kteří si vyžádali zpět fotografie svých prací určené k reprodukci a současně vrátili třetí vydání Volných směrů zpět spolku. Rozpory se po čase patrně vyjasnily, neboť Volné směry i nadále publikovaly díla obou sochařů.

V roce 1898 se Sucharda účastnil první výstavy Spolku výtvarným umělců Mánes a v následujících letech publikoval články o Augustu Rodinovi a Emilu

¹⁹⁷ ANG. Fond Stanislava Suchardy, karton 1, Ze života Stanislava Suchardy, ze vzpomínek sestry Anny a rodinných zápisů

¹⁹⁸ WITTLICH 1978, 38

¹⁹⁹ ANG. Fond Stanislava Suchardy, karton 2, Dopis Jiřího Stibrala Stanislavu Suchardovi z roku 1907

Antoinovi Bourdellovi, jehož podání antiky a nového klasicismu bylo zvláště blízké mladším odchovancům Myslbeka i studentům Suchardy.²⁰⁰ Kromě vlivu Rodina a Bourdella ovšem v tvorbě Jana Štursy nebo Jaroslava Horejce shledáváme i vliv dalšího velkého francouzského sochaře Aristide Maillola. Nejtypičtějším představitelem uměleckého vývoje Suchardových žáků pod dojmem novoklasicismu v radikálně českém formálním projevu je právě Horejc, jehož protažené postavy s úzkými boky v sobě spojují kromě zahraničních vlivů i inspiraci primitivní plastikou. V roce 1909 při své návštěvě Bourdell v Praze obešel nejen školní sochařská oddělení Uměleckoprůmyslové školy a Akademie výtvarných umění, ale i soukromé ateliéry. V Suchardově škole jej nejvíce zaujala stylizace Horejce, v které se snoubí subtilní druh antikizujícího dekorativismu se silnou atmosférou symbolismu prvního desetiletí 20. století.

Jaroslav Horejc společně s Josefem Šejnostem a Vojtěchem Sapíkem patří k jeho nejúspěšnějším absolventům. V letech 1908 až 1910 u Suchardy studoval rovněž dnes velmi slavný malíř Václav Špála.²⁰¹ Podobně jako u Kloučka a Nováka, i v Suchardově škole fungovala fluktuace studentů, kdy Jan Laušman začínal u Suchardy a posléze přešel ke Kloučkovi nebo opačně v případě Františka Soukupa. Ateliérová praxe odpovídala ostatní školní výuce především v plnění předmětu kresby aktu, jež měla zvláště pro figurálně zaměřené školy svůj význam. Jednotlivé studie portrétů, končetin i celých postav se však stejným způsobem vyučovaly jak v Suchardově ateliéru, tak v ostatních školách, o čemž svědčí akt muže od Amrusova studenta Reinholda Peschkeho [176], uložený v Západočeském muzeu v Plzni, který se ve své podobě shoduje s aktem Jaroslava Horejce ze stejné sbírky. Obdobné Horejcovy studie ze studentských let jsou uloženy i v Památníku národního písemnictví v Praze. Zatímco vzpomínky sochařů na Myslbeka se zachovaly poměrně v hojném počtu, na pedagogické působení Suchardy pamatoval menší počet absolventů. Nejpodstatnější svědectví podává Jaroslav Horejc v dialogu s Jiřím Krejčím: „Chodil jsem tři roky k Drahoňovskému, to byla příprava a tři další roky k Suchardovi, do speciálky. Oba jsem měl rád, ale jejich umění (...) Drahoňovského fasády, náhrobky, to pro mě bylo samé listí (...) Sucharda na mne dělal dojem takového soustředěného sochaře tehdejší doby. Sochaře – básníka. Ale obvyklé

²⁰⁰ SUCHARDA 1901, 143-146; SUCHARDA 1909, 45-64

²⁰¹ Václav Špála navštěvoval v roce 1902/1903 jako hospitant všeobecnou školu pro kreslení a malbu a v letech 1905-1908 všeobecnou školu pro ornamentální a figurální modelování.

tehdejší motivy neodpovídaly mým představám. Tušil jsem, že umění je někde jinde. Hledal jsem docela něco jiného, než co se učilo ve škole. „Já vám nemám co korigovat“, říkával Sucharda, „dělejte si, jak umíte. Je to originelní, ale do toho nemám co mluvit.“ Dál už mi nic nekorigoval“ Poradil mi, ale nechal mne být. Nechtěl, abych dělal co on. Dal mi pak nejlepší známky.“²⁰² Svědectví Horejce a umělecká tvorba Suchardových žáků sama o sobě vypovídá o benevolenci pedagoga a ponechání prostoru k subjektivnímu rozvoji sochařskému výrazu mladých sochařů.

Z hlediska přímého vlivu Suchardy na své žáky, zanechal sochař největší otisk v reliéfní tvorbě Josefa Šejnosta, kterého spojoval zejména zájem o plastiku medailí a plaket [177-179], zvláště v plaketě s názvem „Svatební“ shledáváme Suchardovský rukopis. Názorový přechod od symbolismu a secese k Bourdellovi sledujeme u Vojty Sapíka, který adaptoval expresivní formy do pevně modelovaných tvarů vykazující odklon od naturalismu směrem k moderní objemově modelované formě.

Sucharda měl ve svém ateliéru, jak bývalo zvykem rovněž asistenty. Prvním byl Bohumil Kafka, absolvent Myslbeka z Akademie výtvarných umění, který tuto pozici zastával až do roku 1904. Ve stejném roce nabídl tuto pozici Sucharda dalšímu Myslbekovu absolventovi Quido Kociánovi, jehož talent považoval Sucharda za výjimečný. Kocián byl sice touto nabídkou potěšen, nicméně mladý sochař vzhledem ke svému zdravotnímu stavu nemohl místo přijmout, ačkoliv se nacházel v „bídnych“ životních podmínkách. Kocián Suchardovi píše: „Jsem zas tak v bídném nervovém rozpoložení, že není možno, byste pane profesore se mnou na ono místo asistentské počítal, neboť nevím, co se se mnou do té doby bude dít.“²⁰³ O rok později Moderní galerie neodkoupila sochu jeho Mrtvého Abela, žádala jej však zhotovit sochu pro instituci v menším měřítku.²⁰⁴ V té době Sucharda patrně vyslovil svou nabídku znovu, nicméně Kocián ve svém dopise opět píše: „odmítám ne proto, že bych nechtěl, ale proto, že nemůžu“²⁰⁵. Následně se asistentského místa ujal Josef Drahoňovský.

²⁰² KREJČÍ 1977, 5-6

²⁰³ ANG. Fond Stanislava Suchardy, karton 2, Dopis Quido Kociána Stanislavu Suchardovi ze dne 9. 6. 1904

²⁰⁴ ANG. Fond Stanislava Suchardy, karton 2, Dopis Quido Kociána Stanislavu Suchardovi ze dne 30. 5. 1905

²⁰⁵ Tamtéž, Dopis Dopis Quido Kociána Stanislavu Suchardovi ze dne 30. 5. 1905

Poslední modelérskou školou byla speciální škola pro řezbářství založená v roce 1888, do jejíhož vedení byl povolán Jan Kastner. Vedoucí pedagog přijal v letech 1888/1889 až 1910/1911 pouhých 25 studentů, kteří se učili ornamentálnímu i figurálnímu řezbářství. Základem školy byla obdobně jako v ostatních ateliérech výuka aktu, analytické studie podle předloh i přírody. Sám Kastner vystudoval Odbornou školu pro zpracování dřeva v Králíkách a poté působil u Richarda Ludvíka ve Vídni, kde rovněž navštěvoval Uměleckoprůmyslovou školu, později pracoval krátkou dobu jako pedagog na Odborné škole v Běláku.²⁰⁶ Pět let před svým jmenováním na pražskou školu působil samostatně ve Vídni. Podle Aloise Kalvody byl Kastner samotář a příliš nevyhledával literární zveřejňování svého díla, a patrně z tohoto důvodu se bohužel nezachovalo příliš mnoho informací z jeho soukromého i profesionálního života. Mezi Kastnerovy nejvýraznější práce v dokonalém provedení kopie gotického umění, to znamená bez historizující manýry, je zejména jeho Madona s Ježíškem pro brněnský dóm [181], novozákonní motivy pro Kutnou Horu [180], hlavní oltář v Kouřimi nebo v Třebovli [183], kde oltář společně s kazatelnu patří mezi jeho nejlepší řezbářská díla stejně, jako oltář se skupinou navštívení Panny Marie v katedrále sv. Václava, Vojtěcha a Víta v Praze [182]. Své gotické kompozice často prováděl v hliněném nebo dřevěném modelu pro následné zvětšení v kamenném materiálu.

Kastner se postupně vyprofiloval na řezbáře gotických madon a oltářů, jejichž jemné linie jsou precizními variacemi historických předloh. Ve spolupráci se svými studenty [184], z nichž nejvíce nadaný byl Štěpán Zálešák, Emanuel Korecký, Josef Klíma, Jindřich Eck, Josef Šabacký a také Vojtěch Sucharda, vytvářel různé reminiscence sochařských a řezbářských děl prezentované na školních výstavách [185-188]. V roce 1892 byla uspořádána školní výstava, kde však Kastnerův ateliér představil hlavně historizující díla podle vzoru gotiky, renesance a baroka, která se vyznačovala sice značnou zručností v opakování starých dekorů, ale chyběla jim originalita vlastní invence. O šest let později uspořádala škola vánoční výstavu, na níž se projevil značný stylový a zejména kompozitní posun většiny ateliérů pod vlivem naturalistických, secesních a symbolistických tendencí v souvislosti s již plánovaným projektem pařížské expozice. Kastnerova škola dosud sice nevystoupila tak razantně jako například škola Kloučka nebo Nováka, dosud kopírovala spíše

²⁰⁶ KALVODA 1911b, 90; AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 58, Personal-Standestabelle

historické vzory, nicméně představila se ve světle příkladné techniky vysoké úrovně jak v ornamentální, tak figurální dekoraci, že jí jediné nepůvodnost tvorby kritika odpouští. Pravdou zůstává, že polychromie Kastnerova škola dosud k dokonalosti nedotáhla, ale řezbářská práce zvláště Štěpána Zálešáka a Jindřicha Ecka vystupovala nad průměrnou produkci řezbářských děl, které na konci 19. století masivně doplňovaly a přetvářely především kostelní mobiliáře. V současné době památková péče řeší tyto nevhodné úpravy, přičemž větší adjustace se týkaly hlavně architektury, u sochařské výzdoby se jednalo spíše o zásahy do povrchových vrstev. Truhlářské dílny až na několik výjimek uměleckých řezbářů v pravém smyslu slova opakovaly historické vzory bez subtilních znalostí detailu, aniž by zkopírovaly specifika řezbářských technik jednotlivých epoch. Tomuto problému se Kastner se svou školou snažil vyvarovat a lpěl na osobitém výrazu každého stylového období. Tímto způsobem dokázal Kastner i přes svou vášeň pro gotické umění přenést své žáky do moderní doby, kdy spolupracovali především se svými kolegy z architektury. Nejvýraznější prezentací byla samozřejmě expozice interiéru Uměleckoprůmyslové školy na Světové výstavě v Paříži v roce 1900, kde Kastner představil svůj figurálně pojatý oltář s ústřední postavou Panny Marie s Ježíškem sedící na trůnu, sv. Ludmilou a sv. Václavem, který se značně liší od domácího oltářiku s malovaným triptychem od Felixe Jeneweina. Zatímco první je zhotoven v monumentálně laděné kompozici ukončené stylizovanou korunou, druhý oltář je komorně laděný do moderního tvaru se stylizovanou secesní dekorací jemně rytých zlacených řezeb rostlinných prvků.²⁰⁷ Ostatní dřevěné kusy řešil Kastner po dohodě s Janem Kotěrou v přímořeném dubu, přičemž hladké plochy obložení vyzdobil vegetabilním ornamentem javorových listů a lipových větviček. Kromě oltářů vytvořil pro tuto výstavu se svými žáky rovněž židle, koutovou skříň a truhlici, u kterých podle Mádlu využil ve volné interpretaci vzorů z lidových výšivek i s jejich příznačným výrazným koloritem.²⁰⁸

V roce 1903 vzal profesor Kastner své studenty do Mnichova, kde navštívili muzea, galerie i hrad. Tento rok vstoupil do jeho speciálky rovněž Vojtěch Sucharda, v řemesle vyučený již u svého otce Antonína v novopacké dílně. Vojtěch Sucharda

²⁰⁷ Oltář měl být později za obnos 2000 Korun přenechán Městskému muzeu v Plzni. Později dostal bývalý Kastnerův žák Jindřich Eck, který si vybudoval sochařskou a pozlacovačskou dílnu na Malé Straně v Praze zakázku na přezlacení tohoto oltáře z pařížské výstavy pravým dukátovým zlatem ve výši 750 korun.

²⁰⁸ MÁDL 1901, 82-85

na Kastnera vzpomínal jako na výborného učitele, který každý den opravoval studentské práce, učil své žáky jemné technice řezby, kterou bezprostředně poté gotizovali a v případě ornamentálních dekorů podle přírody hledali rozmanitost ve stylizované formě [190]. Kastner pracoval s plochou dřeva využívající i brusné nástroje, zatímco například sochař František Bílek pracuje hlavně s dlátem. O dva roky později Kastner ve vysvědčení Vojtěcha Suchardy na odchodnou poznamenal: „Byl co chovanec školy řezbářské nadaný, snaživý a pilný. Osvojil si velkou zručnost v technice řezbářské a jevil samostatnost v kompozici figurálních a ornamentálních podnětů hlavně kostelního rázu.“²⁰⁹ Kastner považoval Vojtěcha Suchardu za zvláště nadaného a po jeho absolutoriu mu nabídl asistentské místo, záměr však ztroskotat na byrokratickém požadavku ze strany školy spočívající v plynné znalosti němčiny, kterou bohužel Vojtěch Sucharda nedisponoval. Kastnerovým nástupcem v oboru i na škole se nakonec stal v roce 1912 starší Suchardův kolega Štěpán Zálešák, který je autorem oltáře v kostele sv. Ludmily na Vinohradech [189]. Zatímco Zálešák se soustředil na oltářní výzdobu kostelů, Sucharda spolupracoval na začátku své kariéry na pomníku Palackého svého bratra a později hlavně s Kamilem Hilbertem na dostavbě svatovítského chrámu. V roce 1902 byla vypsána soutěž na plastické doplnění západní věže katedrály v podobě čtrnácti světců. Soutěž proběhla bez většího ohlasu, přičemž první cenu získal Čeněk Vosmík a druhou Jan Kastner, na jehož modelech se podílel i Vojtěch Sucharda. Hilbert spokojený s prací mladého sochaře na lounském kostele, nahradil v roce 1907 Josefa Drahoňovského, tehdy již značně vytíženého výukou na Uměleckoprůmyslové škole, v práci na pražském chrámu. Sucharda tak vytvořil hlavice nad vchody do choru, svorníky hlavní lodi, patky sloupů a krabi. Sochařskou výzdobu tvořil Sucharda podle modelů svého bratra, Jana Kastnera, Čenka Vosmíka, později však i Jaroslava Horejce, Ladislava Kofránka nebo Bohumila Kafky.²¹⁰ Začátek slibné kariéry pokračoval nejdříve restaurováním soch orloje²¹¹ i řadou sochařských portrétů a velkých soch převedených do keramiky pro Muzeum v Hradci Králové, které projektoval Jan Kotěra. Specifickou odnož řezbářské práce tvořil Suchardův celoživotní zájem, vycházející z rodinné tradice loutkářství, kterému se věnoval již

²⁰⁹ SLAVÍK 1973, 105

²¹⁰ SLAVÍK 1973, 132

²¹¹ Restaurátorské práce na sochách pražského orloje provádí Vojtěch Sucharda v roce 1911, za 35 let se na půdu orloje vrací, vytváří nové dřevorezby Lakomce a Marnivce, později doplněných i o 12 postav apoštolů, kteří byli z velké části zničeni bombardováním.

jeho děda a otec, oba Antonínové. První myšlenka založení loutkového divadla vznikla v době Suchardova zajetí v Rusku během první světové války.²¹² Říši loutek založil Sucharda v roce 1920 a vytvořil během 36 let více než 1350 postaviček, které oblékla jeho žena Anna Suchardová Brichová.²¹³ A právě Anna Suchardová Boudová dala impuls k tvorbě moderní scénografie, která vyvažuje tradičnější názory Vojty Suchardy.²¹⁴ Vzájemná symbióza rozvíjela Suchardovu nevyčerpatelnou invenci v tomto umění pro malé diváky. Loutky tak dělaly Suchardovi nejen radost, ale využil v rozmanité podobě figurín i své bohaté řezbářské zručnosti. Všestranný sochař a řezbář Vojta Sucharda v mnohém vyšel jak z umělecky bohatého rodinného prostředí, tak z učení u Jana Kastnera, na kterého rád vzpomínal.

Zálešák a Sucharda jako jedni z mála zůstali věrni svému řezbářskému oboru, zatímco jiní, jako například Suchardovi spolužáci Josef Klíma a Emanuel Korecký si zpočátku sice založili společnou firmu v Karlíně, později však Klíma působil v Zemském výboru a Korecký vstoupil do legií.²¹⁵ František Hoffmann si rovněž vybudoval soukromou dílnu v Praze a Josef Kříž v Brně, ani jeden z nich se však do dějin výtvarného umění nezapsal. Josef Šabacký se odstěhoval do státu Omaha ve Spojených státech amerických, kde působil jako řezbář a sochař.²¹⁶

Vedle Uměleckoprůmyslové školy fungovaly již etablované řezbářské dílny, jejichž největší objem zakázek tvořily církevní a šlechtické objednávky. Jubilejní výstava v roce 1891 představila v oddělení věnovaném řezbářství zejména oltářní architekturu v gotickém stylu doplněnou figurální výzdobou. V rámci nástinu celkové situace tohoto řemesla shledáváme, že tradice českého řezbářství byla v polovině 19. století poněkud pozadu za vývojem tohoto oboru ve Vídni, kam většina řezbářů cestovala na zkušenou. O náplni výstavního prostoru podává zprávy Karel Svoboda, který rozebírá ve své stati z výstavy prezentaci několika řezbářských dílen v čele s Petrem Buškem, který si v roce 1852 otevřel v Praze vlastní závod.²¹⁷ Dalším pražským významným řezbářem byl i Josef Krejčík a ve východních

²¹² Vojtěch Sucharda byl zajat v roce 1915; BAŘINA 1980, 12; SUCHARDA 1971, 5

²¹³ Divadlo Říše loutek působil na půdě Ústřední městské knihovny a po dostavění její budovy, byly prostory divadla loutkové společnosti pronajaty. Od roku 1959 se soubor Říše loutek stal přímou součástí Městské knihovny.

²¹⁴ NOVOTNÝ/NOVÁK 1977, nepag.

²¹⁵ SLAVÍK 1973, 91

²¹⁶ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 315, karton 28, nefol., Seznam absolventů Jana Kastnera v letech 1904-1912

²¹⁷ V roce 1856 vyzdobil svými dřevořezbami celý zámek Sychrov.

Čechách působila dílna Antonína Suchardy.²¹⁸ Počet řezbářů přihlášených u Živnostenské a obchodní komory v Čechách k roku 1885 je poměrně malý a čítá přibližně 80 členů. Na tomto pozadí měla řezbářská speciálka na Uměleckoprůmyslové škole zcela zásadní postavení ve funkci výchovy učitelských sil odpovídající umělecké i řemeslné úrovni. Pouze prostřednictvím dostatečně vzdělaných pedagogů odborných škol, zaměřených však vesměs na výrobu nábytku, mohlo dojít k obrodě tohoto oboru. Odbornou školu truhlářskou ve Valašském Meziříčí záhy doplnily školy v Tachově, Chrudimi, Králíkách, Volarech, Kynšperku a Kašperských Horách. Z těchto škol následně odcházeli studenti na Uměleckoprůmyslovou školu do Prahy a recipročně se v nemnoha případech vraceli zpět v roli odborného učitele. Kromě prakticky vzdělaných sil školy zaměstnávaly i architektky, kteří vykazovali více invence v konstrukčních i dekorativních návrzích, než řezbáři. Ve Valašském Meziříčí zapůsobil zejména student Jana Kotěry Emanuel Karel Pelant. Kotěrova škola vyvíjela už z podstaty svého uměleckého zaměření tvarově modernější formy a její absolventi pružněji reagovali na požadavky společnosti.

Kastner lpěl u studentů především na praktickou zručnost, využívající v řešení interiérového vybavení architektonických předloh, nicméně ve své největší doméně – výzdobě sakrálního prostoru – čerpali absolventi Kastnera ze svých vlastních zkušeností nabytých v ateliéru svého učitele. Církevní zakázky otevíraly řezbářům především pole figurálního sochařství, zatímco z profánní oblasti se nesly požadavky na realizaci nábytku. Na základě dalšího vývoje bytové kultury lze konstatovat, že ve své podstatě Kastnerovi žáci nemohli po rozšíření moderního prostorového řešení bytů stačit na architektonické návrhy svých kolegů z Kotěrova ateliéru.

Kastner byl precizní řezbář gotiky a svůj uzavřený svět ateliéru vedl v tomto duchu, jeho lásku ke gotické epoše doplňuje jeho zájem o lidovou tvorbu, která se mu jevila podobně čistá jako milovaný středověký styl řezby. Národní a lidové motivy reprodukoval do mobiliárního vybavení interiéru, přičemž vyvíjel dokonalou formu z hlediska funkce i dekoru. Nábytek pocházející z jeho ruky se přibližoval jednoduché selské mobiliární výbavě. Silným národním impulsem byla Jubilejní i Národopisná výstava podporující rozmach o lidové umění a venkovský život. V roce

²¹⁸ SVOBODA 1895, 186

1892 Jan Koula a Zdenka Braunerová v rámci kroužku Česká chalupa iniciovali expozici Výstavy ženských umění v Paříži, o rok později v Chicagu a v roce 1902 v Petrohradě.²¹⁹ Jan Koula a Josef Fanta byli autory interiéru pražské Obchodní a živnostenské komory na Světové výstavě v Paříži 1900, kde Koula navrhl předsín s nábytkem kombinující eklektický styl s lidovým dekorem. Koula sbíral slovanské umění i předměty českého a moravského folkloru po vzoru Josefa a Josefiny Náprstkových a podobně jako Renáta Tyršová se zajímal i o lidové vyšívací techniky.²²⁰ Recepte lidových motivů poté aplikoval ve volné adaptaci do svých návrhů nábytku. Oproti Kastnerovi si zejména Fanta udržuje určitou pseudorenesanční formu, jejíž dekorace se vnějškově proměnila pod silným dojmem secese, nicméně skutečně konstruktivní změnu přináší v souvislosti se selským interiérem až Koula a Kastner. Koulovy příbory jsou v konstituci složitější a vypovídají o přežívajícím historickém architektonickém názoru [193-194], nicméně intarzovaný nebo malovaný dekor ve značně barevné paletě vychází ze stylizace lidových výšivek a zdobení majoliky, v níž měl Koula značný přehled. Kastner přistupoval k formě nábytku jednodušeji a spíše než formou městského nábytku se inspiroval jednoduchým venkovským interiérem [191-192]. Zájem o lidovou tvorbu jej provázal víceméně po celou dobu strávenou na Uměleckoprůmyslové škole, nicméně žádný z jeho žáků na tento směr jeho činnosti nenavázal. Inklinace k „selskému vkusu“ byla okolo roku 1900 oblíbenou demonstrací národního cítění a v kombinaci se secesní výzdobou novým obrazem intelektuální společnosti. Lidové stavby i nábytek vedly k prostotě, jednoduchosti a určitým základním tvarům interiérového vybavení. Přes pozdější neúprosnou kritiku modernistů a avantgardy potírajících historizující tradice i rustikální styl, je třeba přiznat čisté podobě nábytku v kánonu lidové tvorby snahu odpoutat se od zažitého modelu eklektismu.

Diskuze o úloze nábytku v estetice moderního interiéru vedl ve své době hlavně Jan Kotěra, František Xaver Jiřík a později Kotěrovi žáci intenzivně hledající východisko v moderní konstrukci za předpokladu symbiózy funkčního modelu s uměleckou formou. Antonín Bráf již v roce 1903 osvětluje hlavní úlohu nábytku a závislost vývoje jeho tvarového řešení v prohlášení, že „umění má dvojí účel,

²¹⁹ HUBATOVÁ VACKOVÁ 2014, 56

²²⁰ Kromě slovanských vyšívaných částí oděvů vlastnil Jan Koula i zahraniční ukázky z období renesance, baroka a stylů 19. století, které následně vystavoval hlavně v Národopisném muzeu v Praze a zároveň je půjčoval jako předlohový materiál Juliu Ambrusovi, profesorovi Uměleckoprůmyslové školy v Praze.

příčemž krása je prvkem mravním a pravdivost formy životní potřebou.²²¹ Dualismus účelnosti a dekorativní výzdoby nábytku znamenal vymezení hranic tradice a počátek autonomní funkce kostry, z jejíhož tvaru vyrůstá ornament přizpůsobený technice a použitému materiálu. Emanuel Karel Pelant, jehož umělecké názory, pedagogické metody na Odborné škole pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí a tvorbu podrobněji rozebírá Lada Hubatová-Vacková,²²² v roce 1906 publikoval drobnou studii nazvanou „Dekoratívni kompozice. Pravidla krásna v uměleckém průmyslu se zvláštním zřetelem pro školy odborné a řemeslnické pokračovacího oboru truhlářského.“ Pelant v intencích Kotěrova názoru nezbavuje předměty užitého umění dekoru, upozorňuje však na zákonitosti jeho pravidel záviselých na funkčnosti formy, materiálu i technice. Účel je primárním kriteriem pro uměleckoprůmyslové produkty a forma sama o sobě musí působit uměleckým dojmem, ornamentální výzdoba tak pouze „zesiluje již hotovou krásu“ předmětů každodenní potřeby.²²³ František Xaver Jiřík definoval přístup moderního stylu „fundamentálním požadavkem účelnosti“ v logické návaznosti na nový přístup k pohodlí, komfortu a hygieny.²²⁴ V podobném duchu se ubíraly názory i Josefa Hoffmanna, jehož teze na vybavení interiéru se příliš nelišily od Henryho van de Velde, kdy oba vyžadovali účelnost a konstruktivní preciznost v provedení se zřetelem k materiálu a způsobu opracování.²²⁵

Na začátku století nebylo pro české architekty mnoho příležitostí uplatnit tyto koncepce v praxi, postupně však dostávali šanci zařizovat veřejné a především obchodní prostory. Moderní kritici se snažili svým literárním působením rehabilitovat rozšířený vkus. Faktické konsekvence této osvěty se však odrazily až v moderním bydlení mladé generace, která přizpůsobovala bydlení individuálním potřebám. Služeb architekta a zároveň přítele Otakara Novotného využili i Vojtěch a Anna Suchardovi, kteří si u něj objednali veškeré vybavení bytu. A právě Otakar Novotný, absolvent Kotěrovy školy, rozvinul své názory stojící v opozici k tvorbě

²²¹ BRÁF 1903, 98

²²² HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 128-156

²²³ PELANT 1906,5-6

²²⁴ JIŘÍK 1904, 30-33; srov. JANÁK 1911-1912, 148

²²⁵ Tamtéž 1904, 36

lidového „svěrázu“.²²⁶ Novotný považoval přenos venkovského interiéru do moderní doby za období tápání po umělecké originalitě a popírající pokrok.²²⁷ Kriticky přistupoval k hodnocení úrovně lidové odnože dobového vkusu a neakceptoval podřízenost podoby nábytku v nižší formě opakující pouze jednodušším způsobem ozvěny starých architektonických stylů. Oproti tomu Vlastislav Hofman spatřuje v jednoduchém pojetí lidového nábytku spíše neúmyslný záměr bez ambicí formovat nový směr, a proto užívající mimoděk známé slohové tvarosloví.²²⁸

Architekti moderny všeobecně uznávali národní význam lidové tvorby svědčící o tradici, nicméně vhodnou do muzeí, nikoliv do nové kultury současného bydlení. Vzhledem ke snaze eliminovat přežívající historické styly, mísící se do eklektických forem, volali zejména Kotěrovi žáci, architekti, především po funkci, čistotě stylu a promyšlenosti samotné konstrukce nábytku. Dekor a ornament v jejich podání již neměl přidanou hodnotu existující na interiérovém prvku nezávisle na kostře, ale fungoval ve vzájemném vztahu s účelem a tektonikou. Moderní architektura nepřeváděla apriory mechanicky svou tvarovou formu do předmětů užitého umění, ale výtvarná stránka předmětu se stala nezávislou v objemu hmoty, pouze vstřebávala a doplňovala její zkušenosti.

Tímto konstatováním bychom uzavřeli modelérské školy a obrátili svou pozornost ke čtyřem zbývajícím profesorům Uměleckoprůmyslové školy, představujícím malíře Františka Ženíška, Karla Vítězslava Maška, Jakuba Schikanedera a Julia Ambruse.

V době, kdy František Schmoranz zvažoval jaké umělce povolat do vedení jednotlivých ateliérů, měl jasnou volbu v případě Josefa Václava Myslbeka. Vedení malířské školy figurální směru však chtěl svěřit umělci, v němž by se snoubila kvalita akademické malby s dekorativním cítěním. V úvahu připadal František

²²⁶ Více o národním svěrázu viz: Otakar Hostinský: Umění a národnost. In: Josef Císařovský (ed.): Otakar Hostinský. O umění. Praha 1956, 67-74; Jan Koula: Výběr národního českého vyšívání z Českého průmyslového musea Náprstkových. Praha 1893; Renáta Tyršová: Svěráz a naše umělecké a uměleckoprůmyslové tvoření rázu výslovně národního. Plzeň 1918; Pavel Janák: Opět na rozcestí k svěrázu. In: Národ I, 1917, 576-578; Vendula Hnídková (ed.): Pavel Janák. Obrisy doby. Praha 2009; Lada Hubatová-Vacková: Duch a ráz naší národní svěráznosti. Obroda lidového umění v uměleckém průmyslu. In: Lada Hubatová-Vacková/Martina Pachmanová/Pavla Pečínková (eds.): Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970. Praha 2014

²²⁷ NOVOTNÝ 1909-1910, 68

²²⁸ HOFMAN 1911-1912, 58

Ženíšek [195], jehož tvorba vyvolávala značný ohlas a pozitivní kritiku, zatímco dekorativní schopnosti prokázal ve výzdobě Národního divadla, a dále Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Julius Mařák, Mikoláš Aleš a Emanuel Krescenc Liška.

Schmoranz vážněji uvažoval o Hynaisovi, nakonec však zvítězil Ženíšek z důvodu větší přizpůsobivosti jeho stylu historickým slohům.²²⁹ Hynaisovy malby byly ve své době velmi moderní, nechyběla jim lehkost a světlá paleta, nicméně pro tradičnějšího Schmoranze byl jeho styl až příliš navázaný na frankofonní prostředí a uvolněný od konvencí kresebné svázanosti. Zatímco Václav Brožík byl již připoutaný svými zájmy ve Francii, kde sklízel úspěchy na oficiálním Salonu a pro pražskou staroměstskou radnici dokončil krátce předtím svého Jana Husa, Juliu Mařákovi chyběl dekorativní náboj, Mikoláš Aleš nesplňoval bohužel parametry akademicky precizní kresby a Emanuel Krescenc Liška nedosahoval dosud pověsti Ženíška.²³⁰ Přiját na školu byl až o tři roky později, kdy převzal od Ženíška všeobecnou kreslířskou školu.

František Ženíšek podobně jako Josef Václav Myslbek přispíval k čistě uměleckému prostředí Uměleckoprůmyslové školy, které zároveň vyvolávalo debaty o skutečné náplni instituce. Uměleckoprůmyslová škola byla díky státním příspěvkům kvalitněji vybavena, než Akademie výtvarných umění, která byla dlouhodobě v krizi a nedisponovala přílišnou pestrostí výtvarných předloh, vybavením knihovny ani širším pedagogickým sborem. O celkové situaci svědčí vzpomínka Josefa Maudera na studijní akademická léta ve společnosti Emanuela Krescence Lišky, Mikoláše Alše a Jakuba Schikanedera, jež se příliš od jejich odchodu na konci sedmdesátých let a období kolem roku 1885 nezměnila.²³¹ Ženíšek převzal do své výuky to nejlepší z toho, čím sám prošel a svůj ateliér vedl ve volném stylu, kde mohly vyrůst výrazné malířské individuality. Podobným způsobem jako Myslbek si i Ženíšek u některých svých studentů dělal krátké poznámky. U první

²²⁹ PEČÍRKA 1935, 12

²³⁰ Emanuel Krescenc Liška byl přijat na školu až o tři roky později, tzn. v roce 1888, kdy převzal od Františka Ženíška vedení všeobecné kreslířské školy

²³¹ Josef Mauder ve vzpomínce na studijní léta na Akademii výtvarných umění v letech 1870 až 1878 sděluje: „Odevšad zel nedostatek, nejen v prostředcích vzdělávacích, nýbrž i v nezbytných pomůckách, což zvláště citelně se dotýkalo těch, kteří vstoupili do Ateliéru, aby zahájili zde samostatnou uměleckou činnost, nenalézali zde ničeho, čím by ve snaze své byli podporováni. (...) Ale druhým rokem málokdo z nás do knihovny zavítal, neboť přírůstků bylo poskrovnu a ostatní díla poznali jsme za rok.“ Dále hovoří o staré garderobě sloužící již od dob Rubenových jako předloze, aniž by byla jakkoliv doplněna a neustálém kopírování stejných vzorů. Mauder dále vzpomíná: „Nebylo pražádných podpor hmotných, nebylo však ani nejnütnejších pomůcek, ba pro žáky z Ateliéru nebyl k dispozici ani jediný model!“ více viz MAUDER 1903, 69-80

generace jeho školy tak nacházíme přípisy, jako v případě Jana Dědiny, kde si malíř zapsal: „zručné nadání, pracuje velmi zvolna, ale velice dobře“, u Josefa Kozlanského, který následně podobně jako Otakar Skůček přestoupil do Ohmannova ateliéru, poznámka zní: „velmi pilný a svědomitý“ a u Skůčka „méně nadaný, avšak pilný“. Zatímco poslední dva jmenovaní zapadli do propadliště dějin, Dědina profesně uspěl stejně jako Ženíškovi nejnadanější žáci, konkrétně Karel Špillar, František Urban, který měl vlastní zakázky již na škole, Jan Preisler, Bedřich Wachsmann ml. a Vítězslav Stretti. Všichni malíři jsou zastoupeni nejen v pražské Národní galerii, ale také v regionálních institucích.

Schopnost rozpoznat ryzí talent Ženíšek prokázal v závěrečném hodnocení Jana Preislera: „Absolvuje tento rok veskrze s výtečným prospěchem, Jan Preisler byl pět roků v odborné škole pro dekorativní kresbu a malbu pod odborným vedením a byl vždy nejlepším žákem dotyčného ročníku. Vynikal mimořádnou pílí a opravdovostí a velkým nadáním. Dosáhl v kreslení i v malování neobyčejné hotovosti. Jeho talent také v kompozici nevšedním způsobem se jevil a nejen v návrzích také i v úplně provedených samostatných pracích, v nichž neobyčejně vynikal.“²³²

Jan Preisler se na školu vrátil jako učitel kreslení aktu v roce 1898 a vzhledem k povinnosti všech studentů absolvovat tento předmět pohyboval se Preisler ve všech odborných i speciálních školách Uměleckoprůmyslové školy, kromě dámských ateliérů. V reprodukcích zde představujeme Preislerova raná díla, přičemž větší soubor studentských prací se nachází v Galerii moderního umění v Hradci Králové. Kromě Preislera a Špillara se věnoval dekorativní malířské výzdobě objektů i František Urban [196], jehož zájem se záhy přenesl na výzdobu sakrálních staveb. Ve spolupráci se svou ženou Marií Urbanovou Zahradnickou provedl výmalbu chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kaple ve Vlašském dvoře v Kutné Hoře a výzdobu apsidy kostela sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně. Urban převzal od svého učitele dobrý základ nejen v kresbě, ale i v lineární kompozici, kterou proměnil prostřednictvím kartonů v celé řadě kostelních vitrážových oken pro chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, kostel v Hlinsku, Sedlci u Tábora, Kouřimi a v Kolíně [197-199]. O rozptylu jeho tvorby svědčí i realizace opony Smetanova divadla v Litomyšli a v Pardubicích v roce 1904 [200]. Výčet Urbanových prací

²³² AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 90, č. k. 90, nefol., Katalog odborné školy pro dekorativní kresbu a malbu, hlavně figurálního směru

představuje zlomek jeho práce, která svědčí o energické osobnosti, která však dosud nebyla zpracována v podrobnější studii. Urban svým konzervativně secesním stylem nezasáhl výrazněji do uměleckého vývoje, nicméně vytvořil dobově platné dílo nikoliv galerijního typu, ale ve své podstatě čistě dekorativní povahy. Zatímco Preisler své obrazy tvoří v básnickém podtextu symbolismu pomocí postimpresionistického výrazu malby, tak Urban zůstává věrný secesní malbě plných objemů s výraznými obrysy. Oba Ženíškovi žáci s velkým talentem, a přece tak odlišní v uměleckém názoru. Podobný styl jako Preisler vyznává i Bedřich Wachsmann, odlišný projev pak nacházíme u Karla Špillara, který tvoří pod vlivem svého francouzského pobytu v letech 1904 až 1906 a na krátkou dobu podléhá lautrecovskému způsobu vyjádření pařížského života [201-203]. Záhy tento styl střídá postimpresionistická malba v duchu George Seurata podobná Preislerově poetice.

Ženíšek ve své škole vchoval výrazné malířské persony, jejichž samostatná tvorba až na výjimky nenavazovala na akademickou malbu učitele, na škole však získaly bezchybný krešebný základ, na kterém mohly stavět svůj vlastní styl. Monografie týkající se Ženíška věnují tématu jeho pedagogické činnosti strohé poznámky, z nichž nelze v podstatě nic vyvozovat. Archivní materiály spjaté s jeho osobou se týkají ve své většině soukromých zakázek, anebo čistě úředních záležitostí, které nevypovídají o školní praxi tak, jako máme ve zprávách absolventů zachováno u Myslbeka. Mnoho nepřináší ani recenze školních výstav v roce 1892, ani srovnávací kritiky výstavy v roce 1897.²³³

Figurální zaměření Ženíškova ateliéru ukončilo svou působnost oficiálně v roce 1896, ačkoliv jak jsme již informovali dříve, mohli studenti pod dohledem Ženíška dokončit své vzdělání na Uměleckoprůmyslové škole do roku 1898, aniž by přecházeli s profesorem na Akademii výtvarných umění. Další diskuze o skutečné náplni malířské školy instituce, jež měla především uměleckořemeslné poslání, podnítila revizi školního regulativu, v němž byla zakotvena odborná škola pro dekorativní kresbu a malbu, hlavně ornamentálního směru.

²³³ Volné směry II, 1898, 237-238; Ve Volných směrech autor článku (iniciála Np.) sděluje: „V roce 1892, kdy na ústavě vedeném prof. V. Myslbekem vyučoval ještě prof. Ženíšek, nabývala škola hlavně těmito dvěma, nejčetněji frekventovanými školami rázu více čistě uměleckého než umělecko-průmyslového. Oba uvedení umělci vedli žáky své v duchu, v jakém sami pracují, a tím stalo se, že jich školy vymykaly se z rázu celého ústavu. Dnes, kdy obě tyto síly našly právě své působiště na akademii umění výtvarných, stává se škola oním ústavem, jakým původně byla založena.“

V roce 1888 František Schmoranz hledal vhodného umělce pro plánovou odbornou školu pro dekorativní kresbu a malbu hlavně ornamentálního směru a mezi českými umělci neshledával nikoho, kdo by svůj umělecký projev směřoval k čistě dekorativnímu stylu, nicméně nikoho ze zahraničí povolávat nechtěl. Na základě dohody s Myslbekem a Ženíškem se Schmoranz rozhodl nakonec oslovit Lud'ka Marolda, kterého nabídka nadchla. Vzhledem k jeho mládí a nezkušenosti však trval ředitel Uměleckoprůmyslové školy na doplnění malířského vzdělání o dekorativní způsob malby v ateliéru Pierre Victora Gallanda v Paříži, kam díky státnímu stipendiu 1200 zlatých mohl Marold nastoupit.²³⁴ Schmoranz tím umožnil malíři nejen pařížský pobyt, ale také časový prostor k definitivnímu rozhodnutí. Po půl roce u Gallanda však nadšení Maroldovo opadlo především z důvodu absence figurálních kompozic a na čas se zcela odmlčel. Potenciál, který v něm Schmoranz, Myslbek i Ženíšek shledávali, Marold nakonec rozvinul jiným směrem ve svých městských syžetech a ředitel Uměleckoprůmyslové školy trochu zklamaný informoval o Maroldově konání Ministerstvo kultu a vyučování, aniž by žádal o ukončení jeho stipendia. Odpověď se nesla v přátelském duchu: „Nic nedělá. Aspoň bylo dobrému umělci pomozeno, kam chce. Totiž do Paříže, na jeho avenue a boulevardy, do jejich víru, jehož líčitelem se stal“.²³⁵ Takto se načas uzavřel osud jednoho ateliéru, jehož oheň se znovu rozhořel až po odchodu Myslbeka a Ženíška na Akademii výtvarných umění a právě v té době vyvstala otázka, zda škola tohoto typu nutně potřebuje figurálních škol, zatímco ornamentální specializace přinejmenším v malbě je potlačována. Školní rok 1896/1897 až 1898/1899 tvořil po odchodu malíře Františka Ženíška, který vedl školu figurálního zaměření, přechodové období a do vyřešení situace a obsazení nového ateliéru nebyli přijímáni žádní žáci. Ačkoliv škola byla v regulativu ustanovena již v roce 1890, v život vešla až v roce 1899, kdy byl do jejího čela povolán malíř Karel Vítězslav Mašek. Ornamentální škola tak nahradila školu figurální, která na rozdíl od sochařské speciálky, již nebyla obnovena.

Karel Vítězslav Mašek studoval na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Františka Čermáka a poté antiku u Antonína Lhoty. Vzhledem k poměrům na pražské škole odešel záhy do Mnichova k profesoru Hanklovi, poté Janu Herterichovi a nakonec k Antonínu Wagnerovi. Svá studia si prodloužil pobyt

²³⁴ Lud'ku Maroldovi bylo tehdy pouhých 23 let.

²³⁵ MÁDL 1899b, 312-313

v Paříži na Akademii Julian u Gustave Boulangerera a Jules-Josepha Lefébrea.²³⁶ V souvislosti se svou malbou sledoval Mašek i dekorativní směr vyplývající z jeho zájmu uplatnit výtvarné umění v širších kontextech kulturního prostředí. Maškova záliba v hledání stylizované dekorativní formy čerpala z lidových typů Domažlicka, na které navázalo studium etnografických profilů na Moravě a absolvování několik semestrů na pražské technice ke zdokonalení ornamentálního výrazu v propojení s architekturou. Na základě získaných zkušeností vytvořil několik veřejných dekorativních prací, kterými na svou osobu upozornil i Jiřího Stibrála, hledajícího v té době vhodného adepta pro ornamentální malířskou školu. Mašek prošel na Uměleckoprůmyslové škole nejdříve roční zkušební lhůtou jako pedagog všeobecné školy a teprve poté se ujal nového ateliéru, který se zaměřoval na malířskou dekoraci uměleckého průmyslu.

Tradice folkloru zajímala Maška po celý život a malíř se opakovaně vracel do kraje Domažlicka, kde strávil rok nejen mezi Mnichovem a Paříží, ale rovněž po návratu z francouzské metropole v roce 1888. Ve stejném roce jako Jaro, namaloval Mašek i obraz s národnostními konotacemi nazvaný *Z povstání Chodů proti Lamingerovi*. Tento obraz je zde zmíněn v souvislosti s Maškovým zájmem o místní folklor, přičemž Karolína Fabelová nás upozorňuje prostřednictvím Františka Táborského na záměrné cesty do slovácké oblasti. Z tohoto důvodu jej Renáta Tyršová společně s Jožou Úprkou a Janem Koulou zařadila do tak zvané „slovácké skupiny“.²³⁷ Zatímco v barevném řešení *Jara* se odráží vliv francouzského umění stejného typu jako u Vojtěcha Hynaise, tak v české tematice Mašek reflektuje vlastenecké cítění.²³⁸ Mašek však oproti Hynaisovi své dílo více přizpůsobuje dekorativnímu účelu, přičemž na základě vlivu Puvise de Chavanese a později George Seurata vytváří své symbolistně secesní obrazy. Maškova technika, dekorativnost a lidové náměty se spojily ve stylizované podobě obrazců komponovaných na základě podrobného studia přírody. Znalost naturalistického tvaru proměňoval podobně jako vzory krajového folkloru do ornamentálních konstrukcí určených především pro výzdobu architektury a interiérů.

Kombinace lidového motivu a secese nás u Maška vzhledem k jeho trvalému zájmu nepřekvapuje, stejně jako její aplikace v realizaci vlastní vily v Bubenči.

²³⁶ Dílo IV., 1906, 123; FABELOVÁ 2002, 25

²³⁷ TÁBORSKÝ 1926, 74; Karel Vítězslav Mašek navštívil Slovácko a Slovensko v roce 1889, 1890 a 1895.

²³⁸ Podrobný rozbor tvorby Karla Vítězslava Maška viz FABELOVÁ 2002

Architektura vychází jednoznačně z inspirace roubenými stavbami, kterých je v této oblasti Prahy hned několik, konkrétně se jedná o dům Stanislava Suchardy a Jana Kouly od architekta Jana Kotěry a dalším takovým objektem je dům Jana Náhlovského, jehož autorem je Dušan Jurkovič. Plastické návrhy na fasádě Maškovy vily zhotovil Bohumil Waigant společně s bratrem Antonínem a zvláště secesně tvarovaný pilíř s výmalbou na verandě pokládá Tomáš Vlček za „jeden z nejexotičtějších projevů v českém umění přelomu století [204].“²³⁹ Dekorace vnitřních prostor adaptuje Mašek vedle lidových vzorů v rozmanité variaci rostlinných motivů výmalby, tapet i drobných uměleckořemeslných předmětů domácnosti, stylizovaných v různých schématech secesního naturalismu a pravidelně rytmizovaných struktur koexistujících s interpretací orientální entity ornamentu [205-207].

Své názory prosazoval Mašek zpočátku ve všeobecné škole a později ve svém ateliéru. Studenti vytvářeli analytické studie podle přírody, v nichž zjednodušovali tvary rostlin na hranice znakovosti a abstraktní formy kaleidoskopických obrazců. Fenomén ornamentu v užitém umění a elementarismus moderního designu anticipuje Lada Hubatová-Vacková v chápání disciplíny ornamentální kresby a malby v souvislosti se „základními liniemi růstu a stavby přírodnin.“²⁴⁰ Maškovy teoretické studie o ornamentu a pedagogický přístup reagovaly ve vzájemném souladu s Janem Benešem a Juliem Ambrusem na výstavu anglických uměleckých a umělecko-odborných škol v Rudolfinu v roce 1899, kde se „v účelně srovnané kolekci poprvé objevila cena počátečního výtvarnického školení a odborné průpravy na základě nových směrů. Význam a důležitost umělecké analýsy organických tvarů byly v ní dokonale osvětleny. Pražská umělecko-průmyslová škola, která ukazovala svůj vlastní výraz již dříve ve svých speciálních odděleních a která na domácí uměleckou produkci dekorativní i jinak měla silný vliv, propagovala pak již intenzivněji úkoly nového směru, založeného veskrze na analytickém zkoumání zjevů organických, později i na studiu ornamentiky lidové, ze které vznikly zcela pozoruhodné moderní transformace lidových prvků a ukázaly zcela oprávněný způsob novodobé aplikace lidového ornamentu.“²⁴¹

²³⁹ VLČEK 1986, 180

²⁴⁰ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 19-22

²⁴¹ O. F. 1906, 152-153

Ve svém článku o ornamentice Mašek rozebral svůj přístup k dekorativně pojatému ornamentu ve smyslu vývoje od reálné formy až k rozkladu konstrukce na prvočinitele vytvářející základní obrysový tvar. Nicméně „jen ten, kdož jest umělcem, může ornament ovládat, může v ornamentice jít kupředu, jinak nevyhnutelně musí přijít úpadek, jelikož forma nepochopená, necítěná, třeba hojně opakovaná, nenazývá se uměním.“²⁴² Přírodu považoval Mašek za hlavní vyučovací nástroj a svou roli učitele za průvodce talentu hledajícího správnou cestu. Jediným objektivním hlediskem jeho pedagogické metody byl individualismus, který měl přednost před stylovou formou. Přístup k výuce kreslení reprezentuje několik reprodukcí Maškových žáků ze všeobecné i odborné školy v Díle 1903 [208-212, 219-221], jehož výsledky můžeme konfrontovat s kresbami školy Jana Beneše [213-216, 218] a Julia Ambruse [217, 222-229] z Uměleckoprůmyslové školy a zároveň s výsledky prací reálných škol pod vedením Aloise Boudy v Kladně, Bořivoje Hnádka v Nymburce, Josefa Papáčka a Julia Bouse v Jičíně nebo se žáky měšťanské školy Otakara Fialy a Josefa Karlacha v Praze z roku 1906. Společným motivem je příroda, kterou všechny školy stylizují více či méně až na hranice základního tvaru. Vzorová typologie hmyzu a rostlin se postupně rozkládá do zjednodušených podob.

Z estetického hlediska není jeden způsob kresby nadřazen druhému, neexistuje tedy jediné možné kritérium stylizace přírodních forem. Typ kresby a stupeň stylizace závisel na tvořivé schopnosti studenta a účelu návrhu. Uvedené příklady kreseb demonstrují rozšířenou reformu výuky kresby v pohybu, rytmu linií a struktuře ornamentu určeného jak pro celek, tak pro detail. V případě předmětu užitého umění zůstával předmět ve své konstrukci a funkci hlavním estetickým kritériem, dekorace jej doplňovala a pozvedala jeho umělecký účín. Zde uvedené příklady pedagogů zastupovaly novou vlnu školního kreslení, proti které se zvedal odpor z konzervativního křídla škol, ačkoliv stav neustálého opakování dle starého způsobu byl neudržitelný. I přes pozdější kritiku Maškovy školy, je třeba přiznat jemu i Benešovi včasnou reakci na světový dekorativní vývoj v kompozici kresby využívající současné vědecké objevy střetávající se s filozoficko-estetickými teoriemi. Podobné názory zastával i Alois Bouda, který se dlouhodobě zabýval didaktikou a aplikoval ve svých hodinách nejmodernější metody. Nikoliv pouze

²⁴² MAŠEK 1903, 121-122

pražská Uměleckoprůmyslová škola reagovala na nové trendy, a ve své reformě zdaleka nezůstala osamocena.

Z výtvarného hlediska se stylizace školních prací ateliéru Maška i Beneše zaměřovala hlavně na dekoraci předmětů užitých umění a výmalbu dekorativních paneau, zatímco Ambrus vedl své žáky k samostatným návrhům textilní produkce, polštářů, závěsů, dekorativních látek, ale i koberců a gobelínů. Formální způsob výuky analytického kreslení se v jednotlivých školách příliš nelišil, nicméně Ambrus lpěl více na dokončenosti a nechával tak návrhy studentů realizovat v dílnách svých kolegyně Idy Krauthové a Vilhelminy Kudelkové, nebo v mimopražských odborných školách s textilním zaměřením ve Šluknově, Novém Jičíně, Frývaldově a Šumperku. Společným jmenovatelem všech těchto pedagogů Uměleckoprůmyslové školy byla příroda, jako nevyčerpatelný zdroj inspirace.

V roce 1905 navštívil Maškův školní ateliér historik William Ritter, který jeho atmosféru charakterizuje slovy: „U pana Maška nalézám skupinu studentů, usazených před částí rostliny upevněné v květináči, nebo před rostlinným úlomkem položeným na papíře. Ornament, který mohou tak vytvořit, nemá žádný předem určený cíl, žádné pravidlo jim není vnucováno. Nevyžaduje se od nich nic jiného, než aby podle modelu, který si sami vybrali, vytvořili něco hezkého, svědomitě prostudovaného, co by mělo ornamentální charakter. Na všech třech náhodně vybraných pracech vidím, že ze studia přírody nevědomky vzniká slovanský ornament.“²⁴³

Svědectví Maškova názoru o svrchovaném významu kresby podává Jan Zrzavý: „Jednoho dne jsem nedaleko umprum potkal profesora Maška. Ptal se mě, co se mnou je, že takhle to nejde, že přece musím musím umět kreslit, „Podívejte se“ povídal „Preisler je taky moderní umělec, a jak umí kreslit!“ A já mu na to řekl: „Kdyby neuměl kreslit, maloval by možná ještě líp.“²⁴⁴ Jan Zrzavý v té době navštěvoval všeobecnou školu, odkud kvůli zvýšené absenci odešel po dvou letech studia, to znamená v roce 1909. Podobným typem byl i Zrzavého pozdější kolega ze skupiny Osma Josef Čapek, který navštěvoval po třech letech všeobecné školy ve dvouletém cyklu i Maškův ateliér. Zatímco Jaroslav Slavík a Jiří Opelík v Čapkově monografii přiznávají vliv Maška v oblasti formování výrazných rysů Čapkovy malby, sám Čapek ve svém článku v Lidových novinách k expozici pražské

²⁴³ FABELOVÁ 2002, 142

²⁴⁴ ZRZAVÝ 1971, 64-65; FABELOVÁ 2002, 158-159

Uměleckoprůmyslové školy v roce 1921 vzpomínal na poměry v této instituci v negativních souvislostech, zvláště ve vztahu k příliš detailnímu systému teoretické výuky na úkor technologie malířských a zejména grafických postupů.²⁴⁵ Čapek kritizoval odtržení školního prostředí od skutečné praxe a reálného života. „Absolventi se měli například živit grafikou, děláním ilustrací a plakátů a podobně, ale po celých šest let studia nebylo mu touto školou vůbec řečeno, co to je reprodukce, co to je zinkografický štoček, ba že vůbec něco takového existuje. O existenci litografického kamene věděl jsem cosi ještě z obecné školy, ale na umělecko-průmyslové škole, kde se školně dělaly návrhy na plakáty, nepadlo ani nejmenšího slova o existenci nějakých litografických kamenů, kterými se plakáty tisknou.“²⁴⁶ Čapkovi chyběla na škole základní znalost grafických technik, kromě litografie i dřevorytu, dotažených do podoby konečné realizace. Obdobně kritický a v mnohém i ostřejší nota vyšla v referátu Václava Nebeského v časopise Tribuna, jehož přísný pohled byl namířen kromě Maška i proti škole Emanuela Dítěte a Jakuba Schikanedera.

Střet názorů vyplýval z generačních rozdílů umělců prezentujících dva světy - secese a avantgardy. Secese, styl mnoha podob, se proměňovala pod vlivem anglického designu a vídeňské atmosféry nikoliv v konfliktu, ale v paralelní symbióze. Rakouská metropole měla určitou přitažlivost i pro Julia Ambruse, maďara, jež vedl na pražské Uměleckoprůmyslové škole od roku 1891 speciální školu pro textilní umění, která se v roce 1903 přejmenovala na speciální školu pro plošný vzor. Krátce po roce 1899, nový ředitel vídeňské Uměleckoprůmyslové školy Felician Freiherr von Myrbach začal realizovat reformu výuky a zvažoval založení několika nových oborů. V rámci posílení textilních technik hodlal nově zařídit textilní dílny a zakoupit tkalcovský stav. Julius Ambrus v té době vykonával v rámci rakouské oblasti odborného inspektora pro odborné tkalcovské školy a nabídl Myrbachovi své služby, který je však odmítl.²⁴⁷ Ambrus pracoval dosud víceméně s rostlinnými motivy, ve Vídni se však již začala prosazovat geometrická secese. Z hlediska komparace obou přístupů se Myrbachovi zdála tvorba Ambruse konzervativní. Podmínky v Praze však neumožňovaly prozatím nic jiného, než práci

²⁴⁵ PEČINKOVÁ 2005, 34

²⁴⁶ ČAPEK 1921, 7

²⁴⁷ KOLLER 1983, 58

podle přírody, což byl jednoznačně pozitivní vývin situace, vezmeme-li v úvahu, že donedávna pracovali studenti pouze podle historických předloh.

Ambrus si pro své studenty vypůjčoval historický textil ze sbírky Jana Kouly, které osvětlovaly staré techniky, využití vzoru a jeho přizpůsobení materiálu.²⁴⁸ A právě znalost vlastností materiálu shledával Ambrus nezbytnou, neboť její charakter napomáhal spoluvytvářet konečný efekt raportu. Profesor tak chtěl spojit komponovaný vzor s typem látky a jejím dekorativním účelem. Ve druhé polovině devadesátých let se na Uměleckoprůmyslové škole i Ambrus podílel společně se svými kolegy Kloučkem, Novákem a Maškem na výrazném stylovém obratu ve smyslu proměny naturalistických předloh do secesně zjednodušeného ornamentu.

Ambrus příliš výrazně veřejně nevystupoval a jeho tvorba byla vzhledem k její povaze spíše dekorativním doplňkem interiéru a jeho vybavení, anebo v případě církevních zakázek se promítala v kompozici vzoru vyšíváných ornátů, vel a dalších textilií určených pro obřadní účely. Podobný typ práce nepřitahoval davy kritiků, ani nebyl vhodnou komoditou pro výroční výstavy, ale spíše pro prezentace uměleckého průmyslu. Ambrus zaměřil svůj zájem na realizaci návrhů ve spolupráci s řemeslnými odbornými školami i komerčními textilními firmami, pro které ve své podstatě připravoval budoucí návrháře. První ukázka jeho práce byla publikována v souvislosti s vánoční školní výstavou v roce 1892, kde představila odborná škola pro umělé vyšívání prapor zhotovený pro chrudimský Sokol. Zakázka spojila osobnost Gustava Schmoranze, autora ideového libreta, s Juliem Ambrusem, jenž připravil pro vyšívací školu veškeré kresebné předlohy. Další ukázky práce Ambrusova ateliéru jsou ve větším počtu reprodukovány ve Volných směrech až v roce 1898 vázající se rovněž k článku o školní výstavě.²⁴⁹ Franz Stanzl představil naturalistickou studii větévky a ornamentální motiv pro textilií, která se svou lineární stylizací odlišovala od romanticky naturalistického návrhu na tapetu Josefa Kováře. Autor článku považoval zvláště jednoduše abstrahované ornamentální kompozice, některé z nich realizované v látce, za významné novum pro umělecký průmysl. V příštím čísle vyšla kromě studie opět od Josefa Kováře i kresba v obdobném

²⁴⁸ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, č. kartonu 52, 441/1888, Korespondence mezi Janem Koulou a Juliem Ambrusem (v českém a německém jazyce) ze dne 10. 10. 1888 a 6. 3. 1890; Jednalo se o lanžhotský hnědý límec, starý šátek z Hontu, celkem 17 prací z různých období, barokní části oděvu, renesanční vyšívání, brokáty, ale i český čepec z Pardubic.

²⁴⁹ Dobová literatura se o díle Julia Ambruse příliš nezmiňuje. V této souvislosti byly prohlédnuty časopisy Český svět, Dílo, Lumír, Národní listy, Světozor, Volné směry, Zlatá Praha a Ženské listy v letech 1885 až 1915, samozřejmě v závislosti na době vzniku časopisu.

naturalistickém stylu od Adolfa Vaňouse, přičemž obě práce byly výsledkem předmětu kreslení a malování květin podle přírody pod taktovkou Jiřího Stibrála.

Stylizovaná podoba ornamentu naznačená v návrhu Stanzla našla odezvu v dalším směru vedení ateliéru, kdy Ambrus schematizoval rostlinné motivy do plošných geometrizujících tvarů a analytických forem ponechávajících organický základ přírodnin, jak demonstrují práce Adolfa Hruběše, Adolfa Hardiga, Cyrila Michny, Stanislava Langra, Antonína Sůvy, Gustava Weiskirchnera a Elišky Sedláčkové. V návrzích pro gobelínové manufaktury byl geometrický základ kompozice Langra, Sůvy i Sedláčkové uspořádán do symetrického dekorativního obrazce, který si ponechává povědomí své rostlinné inspirace a zároveň jasně vymezuje plochu koberce a jeho borduru [228].²⁵⁰

Ambrus jako jeden z prvních profesorů do svého ateliéru přijímal ženy, přičemž první řádná studentka Eliška Sedláčková nastoupila v roce 1905. Po odchodu Julia Ambruse ze školy v roce 1911 převzal ateliér jeho bývalý student Jan Beneš.

V době založení Uměleckoprůmyslové školy si ředitel František Schmoranz mohl mezi českými malíři na pozici odborných pedagogů vybírat z poměrně velkého množství kvalitních umělců, jejichž vzdělání, tvorba i pověst odpovídala významu nově založené instituce. Jakub Schikaneder se v roce 1885 stal asistentem Františka Ženíška ve všeobecné škole pro ornamentální a figurální kresbu a malbu, zároveň vyučoval všeobecný akt v modelérské škole a kreslení podle modelů hlav v malířské škole pro dámy. Od roku 1888 byly postupně obsazovány jednotlivé odborné a speciální školy, které ve své obsahovém programu víceméně kopírovaly vídeňskou Uměleckoprůmyslovou školu. Speciální škola pro malbu květin přijala první dvě studentky, Annu Boudovou Suchardovou a Annu Labler v roce 1889, které o rok později ve třídě doplnil Josef Kozlanský, Ema Krostová, Pauline Seydel, Otakar Skůček a Antonín Škorpil. Jediný Schikanederův ateliér byl koedukován, což lze vysvětlit původní ideovou náplní výuky malby květin stylizovaných pro účely uměleckého průmyslu. Škola připravovala hlavně budoucí učitele kreslení, návrháře a dekoratéry keramiky, tištěných vzorů pro látky, tapety a další sféry uměleckého

²⁵⁰ Nedávno publikované návrhy na koberce architekta Emanuela Pelanta a jeho školy ve Valašském Meziříčí nesou obdobný záměr, nicméně Pelant své formy radikálněji geometrizuje a propojuje plochu koberce s okrajovou bordurou v jeden celek. Více viz: HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 128-157

průmyslu. Nesmíme zapomínat, jak výstižně poznamenává Jaromír Pečírka již v roce 1935, že květina spoluvytvářela jak v době historické nápodoby renesance, tak v období secese elementární znaky stylu, takže výuka její stylizace měla své, i když dočasné oprávnění.²⁵¹ Malba květin se v průběhu 19. století stala feminím symbolem a hlavním vyjadřovacím prostředkem malířek a v podstatě obdobný pohled na tuto malířskou tematiku trvá dodnes, pamatujme však, že tomu nebylo vždy. V období renesance a zejména baroka ve vlámské oblasti vzniklo mnoho bravurních květinových zátiší zhotovených prvotřídními malíři. Přes specifický název této speciální školy, Schikaneder nabízel ve svém ateliéru komplexní záběr malířských technik a témat podobně, jako Kotěra a Klouček.

Univerzální platnost dosažených výtvarných znalostí se odrazila v tvorbě jeho absolventů, jmenovitě Anny Boudové Suchardové, Emy Krostové, která se na školu vrátila jako odborná učitelka, Anny Sequensové, dcery malíře Františka Sequense, Roberta Schlossera,²⁵² Boženy Jelínkové Jiráskové, Josefa Weniga, Gusty Nekolové a neposlední v řadě Heleny Johnové, po roce 1919 vedoucí nově založeného ateliéru keramiky na téže škole. Schikaneder vychoval ve školních letech 1889/1890 až 1910/1911 39 mužů a 47 žen a na mnoho z těchto studentů silně zapůsobil jeho osobitý malířský projev. Elegický syžet maleb svého profesora převzala ve své počáteční tvorbě Božena Jelínková Jirásková a Daniel Mayer,²⁵³ jemné nuance náladové atmosféry nacházíme rovněž v obrazech Anny Neytkové a Vilemíny Knížkové [230-232]. Schikanederovo anglofilství nejvíce z jeho žáků vstřebala svým mimořádným talentem a jemným estetickým smyslem Anna Boudová Suchardová. Stopy sociálního akcentu Schikanederových motivů však shledáváme zejména mimo jeho přímé absolventy, a to v tvorbě Karla Myslbeka, který ve svých obrazech odrážel život městské chudiny nebo Karla Holana sledující tragické linie lidských osudů. Temnosvitnou náladu jeho nokturn zopakoval v některých svých krajinách Václav Hradecký.²⁵⁴

V devadesátých letech se v Schikanederově díle probouzela nota smutku, založená na realistické literatuře. Své vidění světa následkem životních zkušeností a

²⁵¹ PEČÍRKA 1935, 19

²⁵² V katalogu k výstavě (HNÍDKOVÁ 2012) v roce 2012 je Schlosser špatně uváděn s křestním jménem Rudolf.

²⁵³ HULÍKOVÁ 2012, 221

²⁵⁴ Václav Hradecký studoval ve všeobecné škole pro kresbu a malbu na Uměleckoprůmyslové škole u Františka Ženíška pouhý rok 1887/1888, poté vstoupil na Akademii výtvarných umění, kde studoval u Františka Sequense a Václava Brožíka.; více viz: KOTALÍK 1977, nepag.

prostřednictvím prózy Jana Nerudy, Jakuba Arbesa, Karla M. Čapka a Josefa Šlejhara přenášel do silných pouličních a sociálních témat. V této době se Schikaneder definitivně rozešel s malířským rukopisem své generace a charakter své malby přiblížil mladším malířům, věnujícím se městskému životu. Dosud však rostlý s akademickou paletou barev zůstal věrný temnější atmosféře, která tíhla i pod výběrem komplikovaných sociálních témat. Diametrálně odlišná východiska se rodila pod jeho taktovkou na Uměleckoprůmyslové škole.

Rekonstrukci náplně výuky Schikanederova ateliéru můžeme provést na základě publikovaných recenzí školních výstav v roce 1892, 1897 a 1901 v rámci putovní výstavy rakouských uměleckoprůmyslových škol. Zatímco zpočátku převládaly analytické studie květinových zátiší, postupně stylizované do schematizovaných dekorativních forem, tak později se v ateliéru prosadila figurální kompozice, doplněná anatomickými studiemi a kresbami jednotlivých částí těla. K dispozici měli studenti i nahý model, jak dokazuje fotografie z roku 1902 [9]. Volné směry reprodukovaly v roce 1898 návrh na titulní stránku časopisu Květy od Josefa Spěváčka a návrh tapety Adolfa Brázdy. Již v roce 1902 představila Schikanederova škola rozmanitou kolekci, z níž byly v dobové literatuře otisknuty pouze romantické pohádkové ilustrace Roberta Schlossera, návrh plakátu od stejného autora a panneau Ferdinanda Staegera.

Ze vzpomínek studentů na svého profesora podává nejobsáhlejší informace právě Robert Schlosser ve svém článku „Můj učitel Schikaneder“, otištěném v roce 1933 v Národních listech.²⁵⁵ Celý komentář vypisuje v katalogu Národní galerie k výstavě Jakuba Schikanedera Veronika Hulíková. Schlosser velmi podrobně popsal vzhled i zvyky svého učitele a vzpomínal na něj s láskou a úctou jako na velkorysého a hodného člověka.

V literatuře i archivních materiálech se bohužel nachází žalostně málo zpráv o pedagogickém přístupu Schikanedera a ve své podstatě nic zajímavého neprozrazují. Drobnou, ale podstatnou zmínku však nacházíme v monografii Heleny Johnové, která poukazuje na skutečnost, že profesor nabádal žáky malovat i pohledy do krajiny a zachytit vpředu kompozice to, co ji charakterizuje. Johnová se cítila v souvislosti s tímto podnětem, podle svých vlastních slov, jako „ryba ve vodě“ a dokonce v této době namalovala obraz na dvoumetrové plátno. Období, které strávila

²⁵⁵ SCHLOSSER 1933, 4; HULÍKOVÁ 2012, 221-222

u Schikanedera, považovala za iniciativní a tvůrčí, neboť právě zde se naučila formu.²⁵⁶ U Schikanederových studentů se poměrně často i v pozdější malbě nachází inspirace městským panoramatem, ačkoliv trochu v odlišném stylu, než u samotného profesora. Některé z maleb jsou zachovány i v Galerii hlavního města Prahy, kde je uložena krásně kolorovaná malba Jindřicha Hlavína [232], která je však datována až rokem 1926, zatímco obraz Otakara Sedloně Na Františku je z roku 1908 [233], tedy doby, kdy po jednom roce stráveném v Schikanederově ateliéru student odchází.

Schikaneder se v metodickém systému výuky volně inspiroval Anglií, kam se minimálně dvakrát vypravil. Delší dobu zde strávil v roce 1895, kdy byl vyslán, vzhledem ke své plynulé znalosti angličtiny, zmapovat situaci odborného školství a vstřebat nejnovější učební postupy. Tato cesta neměla pouze studijní charakter, ale byla uskutečněna se záměrem načerpat moderní impulsy, se kterými se v Praze doposud seznamovali pouze z odborných časopisů. Výsledkem byla velmi obsáhlá a zajímavá zpráva, dokazující umělcův všeobecný kulturní rozhled a hluboké umělecko-teoretické znalosti, které mohl konfrontovat s mnohými umělci v čele s Walterem Cranem, u něž ho zaujala idea, že umění a řemeslo by se mělo co nejdříve prostupovat. Schikaneder věcně analyzoval moderní formy anglického designu a příčiny jeho superiority v kontextu celého uměleckoprůmyslového umění.²⁵⁷

Dva roky předtím navštívil také výstavu Les arts de la femme v Paříži, kam se vrátil v roce 1900, aby shlédl nejnovější světové výtvarné tendence. Návštěvy výstav v evropských metropolích do jisté míry závisely na výši subvencí Ministerstva kultury a vyučování, určených pro tyto účely. Zpravidla však nadřízený úřad vyhověl i dodatečným žádostem, jako v případě expozice Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni v roce 1906, kdy Stibral na poslední chvíli vyjednal pro Schikanedera příspěvek 50 korun na cestovní náklady a nabádal jej, aby si prostudoval práce zvláště Czeskova ateliéru.

Schikaneder setrval na škole až do roku 1921, ačkoliv úředně ukončil své působení až v roce 1923. V době jeho odchodu na odpočinek mu bylo dovoleno

²⁵⁶ NOVOTNÝ 1940, 11-12

²⁵⁷ VLČEK 1986a, 40

doživotně používat školní ateliér v Kaprově ulici, najatý v období první světové války.²⁵⁸

Malířský význam Schikanedera byl v českých výtvarných dějinách dlouho opomíjen, což napravilo několik retrospektivních výstav konaných v posledních letech. V roce 1998 uspořádala Národní galerie v prostoru Valdštejnské jízdárny velkou výstavu, kterou zopakovala ještě v rozsáhlejším měřítku v roce 2012. Osobnosti malíře se však v menším rozsahu věnovaly i regionální instituce, které objevovaly dosud neznámá díla, jako Východočeská galerie v Pardubicích v roce 2006. Velké katalogy přinášejí monograficky zpracované téma životních i pracovních osudů malíře, avšak jeho pedagogická činnost dosud stála na okraji zájmu badatelů s výjimkou krátkého exkurzu Veroniky Hulíkové v prozatím poslední Schikanederově monografii.²⁵⁹

Umění, dekorace a řemeslo se na půdě Uměleckoprůmyslové školy spojily v jednotné koncepci pod vedením výrazných osobností, jejichž soukromé zakázky se bezprostředně prolínaly s činností školy. Z hlediska metodického přístupu kladli profesori a umělci v jedné osobě důraz na práci v ateliéru, ale zároveň se snažili své studenty prostřednictvím spolupráce zapojit do reálné profesní praxe a problematiky. V rámci možností tento postup praktikoval zejména Jan Kotěra, Celda Klouček a Josef Václav Myslbek. Kotěra řešením svých staveb a interiérů nejvíce ztělesňoval význam pojmu „Gesamtkunstwerk“, tvořící v konstruktivní součinnosti s malíři, sochaři, řezbáři, pasíři a kovotepci, kteří dotahovali k dokonalosti programový záměr hlavního iniciátora. A právě z tohoto úhlu pohledu je Kotěrovo jméno skloňováno v souvislosti s reformním hnutím na škole, které však zapustilo své kořeny mnohem dříve. Ohmann a Klouček anticipovali historické vzory a zvláště v devadesátých letech začínali hledat nová východiska, neboť si uvědomovali rostoucí proměny světového výtvarného umění, na které nejrychleji reagovalo malířství bezprostředně následované reakcí sochařů, u nichž sehrál svou roli Rodin a později Bourdelle s Maillolem. Úloha užitého umění a bytové kultury byla dlouho upozaděna a teprve světové výstavy vytáhly otázku jejich významu na světlo a po nespočetných diskusích o vlivu uměleckého průmyslu na veřejný i intimní domácí prostor vyhráli reformisté. Tradicionalismus a zažité estetické hodnoty s pokleslým vkusem bylo,

²⁵⁸ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, č. kartonu 63, 1998/22, Dopis ze dne 5. 9. 1922

²⁵⁹ HULÍKOVÁ 2012, 215-223

zvláště v nacionálně smýšlející Praze, těžké narušit, což se projevilo i počátečním nadšením z Kotěrova působení na Uměleckoprůmyslové škole, z něhož však konzervativní kruhy krátce na to vystřízlivěly, neboť nebyly schopni překonat moderní účelový přístup k architektuře i dekorativní výzdobě. Ve srovnání se situací Josefa Hoffmana, spolužáka Kotěry u Otty Wagnera na Akademii výtvarných umění ve Vídni, který si po krátkém působení coby Wagnerova asistenta otevřel úspěšný ateliér vytižený veřejnými zakázkami, Kotěra musel své architektonické názory neustále obhajovat. Potenciál, který v jeho osobě měla Praha k dispozici, nebyl bohužel zdaleka vytěžen, ani dostatečně oceňován a brzy jej v architektonické koncepci nahradila mnohem radikálnější mladá generace žáků, ať již Ohmanna, jeho vlastních nebo z vídeňských škol, z nichž jej mnozí obdivovali, jiní kritizovali. Pravdou však zůstává, že Kotěrova architektura položila základ moderní české architektuře, a sám autor svým pedagogickým přístupem otevřel nové umělecké obzory. Jiné východisko z přetrvávající krize neustálé imitace historizující fáze v téměř všech výtvarných oborech představovalo lidové umění, ačkoliv v tomto případě se spíše střetávalo národně vlastenecké hnutí s bezprostřední touhou po jednoduchosti tvaru. Otakar Novotný i Vlastislav Hofman spatřovali v této snaze slepou uličku, neboť považovali selskou tvorbu za pouhou nižší odvozeninu historických stylů.²⁶⁰ Přesto se této derivované tvorbě věnovali i někteří profesori Uměleckoprůmyslové školy, Jan Kastner v lidovějších formách, jiní, jako Mašek a Kotěra hledali inspiraci spíše ve vzoru a tonalitě.

Architektura, jakožto dominantní prvek veřejného prostoru, přitahuje přirozeně pozornost, kterou si však zaslouží i obory s nimiž dostává konstrukce nový řád. Jan Preisler, Karel Špillar, Anna Boudová Suchardová a další malíři stejně, jako sochaři Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun, Ludvík Wurzel, Josef Pokorný nebo František Hergesel dekorovali její vnější i vnitřní formy a podstatně zasáhli do osobité české secese.

František Ženíšek, Karel Vítězslav Mašek a Jakub Schikaneder zdůrazňovali postatu kresby v závislosti na formě a zatímco první z nich uplatňoval svůj vliv na studenty spíše ve volném akademickém duchu, nicméně dosud v realisticky historizujícím pojetí, tak Mašek přišel v období největšího stylového rozkvětu v prozatímní existenci školy. Přelom století znamenal v práci všech ateliérů

²⁶⁰ NOVOTNÝ 1909-1910, 68-69; HOFMAN 1911-1912, 58

reformaci v konstantě předloh, kdy sádrové modely nahradila příroda transformovaná prostřednictvím analytických studií do nespočetných variací ornamentální stylizace. Umělci se zajímali nejen o nové výsledky vědeckého bádání, ale reagovali i na světové výtvarné dění a literaturu. Schikaneder aktivně rozvinul po vzoru anglických škol, a obdobné praxi ve vídeňské Uměleckoprůmyslové škole, kromě květin a figurální kresby, také rozsáhlou návrhářskou činností z důvodu maximálního záběru v rozmanitosti výtvarných disciplín.

Zatímco architektonický i sochařský ateliér včetně škol Ženíška, Kloučka, Kastnera a Nováka vychovávali v první řadě umělce a řemeslníky věnující se svému hlavnímu oboru, tak Mašek, Ambrus a Schikaneder cílili na oblasti užitého umění, designu a kompozičních návrhů pro umělecký průmysl. Ambrusova škola stejně jako Kastnerova nebo Novákova dosud nebyly v literatuře téměř vůbec reflektovány, nicméně právě ony nejvíce splňovaly původní ideu praktického uměleckoprůmyslového zaměření. Textil, řezbářská práce a tepané nebo pasířské prvky v konečném důsledku dotvářely jednotu architektonického modelu. Sochařské školy stály na hraně mezi uměním a řemeslem, a nelze generalizovat, kde začíná první a končí druhé. Provázanost zvláště Kloučkovy školy s architekturou je zřejmá stejně, jako její snaha reagovat na stylové změny od historických stylů, přes naturalismus k secesním formám a v posledních letech Kloučkova působení vidíme úsilí zachytit geometrické tendence moderny.

Většina odborných škol a speciálek procházela obdobím stagnace i rozkvětu, závislým na talentovém potenciálu studentů, nicméně jediný ateliér Myslbeka vykazoval kvalitativní neměnnou konstantu, kde byl každý rok přijímán student, z něhož vyrostla umělecky výrazná osobnost vstupující do dějin českého sochařství.

Resumé výuky odborných škol z hlediska objektivní kritiky nepřináší pouze pozitivní stanovisko. Progresivní tendence školy sice posouvaly své hranice a repertoár práce v dílnách díky umělecky silným osobnostem v jednom případě, nebo nekonvenčnímu přístupu v případě druhém v souvislosti s osvícenou proměnou kresby na základě přírody, nicméně současně stejný element později sehrál útlumovou roli. Kresba přírodnin a výuky aktu se stala v období po roce 1900 až do reformy po skončení první světové války hlavním kritériem hodnocení studentů na škole a především na její úrovni kladli pedagogové důraz. Kreslení představovalo základní podklad pro jakýkoliv převod motivu do materiálu. Logicky tak došlo ke zpomalení rozvoje zvláště grafických technik, jak referuje na předchozích stránkách

citovaný Josef Čapek. Kompozice grafických návrhů studentů reagovaly na potřeby uměleckoprůmyslového trhu a odpovídaly nejen v celkovém rozvrhu motivu a ornamentu moderní esteticce, ale mladí umělci si čím dál tím více uvědomovali význam typografie. Z hlediska celkového zhodnocení lze všeobecně konstatovat, že Uměleckoprůmyslová škola zvládla skvěle teoretickou přípravu, avšak praktická výuka právě grafických technik byla v Maškově i Schikanederově škole, která primárně připravovala studenty k univerzálnímu využití jejich schopností, podceněna.

Je třeba si uvědomit, že v této době nastal značný nárůst zájmu o reklamu, ilustraci, firemní slogany a prezentaci uměleckého průmyslu. Zdánlivě drobný nedostatek se záporně propisoval do činnosti jejich absolventů nucených doplňovat si aplikovanou znalost techniky litografie, dřevorytu, linorytu, hloubkových barevných tisků nebo tisků z plochy mimo školu.

Další zhodnocení je třeba cílit na splnění počáteční ideje dekorativního účelu škol. Většina ateliérů má tento termín ve svém názvu a charakteristika tohoto výrazu sama o sobě naplňuje metodický směr výuky. Klouček, Novák nebo Ambrus využívali objekt jako předmět určený k dekoraci, ale Kotěra učil své studenty k modelu dekorativní konstrukce, která sama o sobě plní funkci esteticky rovnocennou s uměleckým dílem. Střetávala se zde polarita vizuálně pokrokového hlediska dosud založeného na uměleckořemeslné tradici a semperovsky wagnerovský přístup k formě, funkci a konstrukci, která se postupně prosadila nejen v architektuře a bytové kultuře, ale i v oblasti užitého umění, včetně předmětů každodenní potřeby. Řemeslo tak dodávalo smyslu výuky Uměleckoprůmyslové školy své existenční oprávnění, osobnosti Kotěry, Preislera, Suchardy, ale trochu v odlišném výrazovém duchu i Kloučka a Němce jí udávaly stylové zabarvení. Přes určité názorové konfrontace pedagogů vyplývající spíše z názorových generačních bariér, představující neustále opakující se klišé, je třeba kladně ocenit jednotnou obhajobu školy. Z dnešního úhlu pohledu na kvalitu umělecké tvorby studentů odborných a speciálních škol shledáváme uměleckou snahu podbarvenou dosud národním podtextem nikoliv bez úskalí, spočívající v zacyklenosti výtvarného projevu v secesní stylizaci. Zpomalení pokroku krátce před první světovou válkou po letech vykazujících kontinuální výtvarný vzestup nelze za prvé generalizovat a za druhé zde existuje několik vnějších okolností. Jednou z nich je zestátnění Akademie výtvarných umění, která se po pravidelné finanční injekci ze strany nových

mecenášů a státu vzpamatovala z krize, takže jejím ateliérům začali talentovanější adepti dávat přednost. Uměleckoprůmyslová škola musela, stejně jako krátce po svém vzniku, znovu dokazovat, že není pouhou přípravkou pro Akademii, což se jí podle našeho názoru povedlo až po reorganizaci ve dvacátých letech 20. století, kdy nově vzniklé ateliéry anticipovaly dekorativní účel v koncepci designu.

Hlavní úmysl této kapitoly vykresluje především atmosféru v jednotlivých ateliérech, kterou jsme se pokusili rekonstruovat na základě dostupných archivních i literárních materiálů. Samotné téma nabízí mnoho aspektů dalšího badatelského výzkumu, zaměřeného na jednotlivé osobnosti ateliérů, nicméně v této chvíli se soustředíme spíše na syntetickou studii, než analyticky monografický rozbor. Samotní umělci, jejich tvorba a teoreticko-filozofická stanoviska nabízejí dosud prostor k realizaci dalšího bádání. Současný přístup přináší zejména charakteristiku stylového vývoje na pozadí vzdělávacího systému instituce pod státním dohledem a objasnění některých neznámých skutečností. Závěrem lze konstatovat, že přes neustále připomínaný Stibralův přísný režim, podněcovala většina pedagogů respekt k individualitě, a to na pevném umělecko-řemeslném základě, který určil absolventům školy první profesní směr.

7. EMANIPAČNÍ PROCES VZDĚLÁNÍ ŽEN

V dnešní době nejsou feministická témata již žádnou novinkou. Vyšla celá řada publikací, reflektující problematiku postavení ženy ve společnosti z různých úhlů pohledu. Ke snaze zorientovat se na poli ženských dějin zcela přispěla i konference na téma „Žena v dějinách Prahy“, kterou pořádal Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Nadací pro gender studies v roce 1993 a další mezinárodní vědecké setkání v roce 2006 odehrávající se v přednáškovém sálu Clam-Gallasova paláce v Praze, kde zaznělo 17 příspěvků. Sborník studií pojmenovaný stejně jako konference „Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století“ se skládá i z příspěvků, které předneseny nebyly a doplňuje tak rozsáhlou diskusi připomínající relevantnost otázek spojených s širokou problematikou dějin žen. Ženské historiografii v Rakousko-Uhersku se věnuje celá řada českých historiků osvětlující na pozadí sociálního vývoje roli ženy včetně údajů o domácích a veřejných poměrech jejího života. Nejpodrobnější studie popisující rozvoj vzdělání žen v Čechách podává Marie Bahenská v knize „Počátky emancipace žen v Čechách“ s podtitulem „Dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století“ vydané v roce 2005, Jana Malínská, rozebírající zejména diskriminační témata a demokratizaci názorů na vzdělání žen osvobozující se z tradičního konzervatismu, v publikaci „Do politiky prý žena nesmí – proč? Vzdělání a postavení žen v české společnosti v 19. a na počátku 20. století“, rovněž z roku 2005 a dále Marie L. Neudorfllová, Milena Lenderová, Kateřina Čadková, Jana Straníková nebo Pavla Horská. Bilance postavení ženy od dob středověku do začátku první republiky ukazuje na nerovné postavení a urputnou snahu změnit přetrvávající úzkoprsý názor na omezené intelektuální schopnosti ženy. Neudorfllová v knize „České ženy v 19. století, úsilí, sny, úspěchy i zklamání na cestě k emancipaci“ z roku 1999 otevírá spor českých politiků v čele s Tomášem G. Masarykem s tradicionalistickou ligou. Zatímco tato publikace se zabývá stěžejními oblastmi působení ženských spolků a veřejným životem ženy, jiné odhalují její vnitřní svět.²⁶¹ Gender studies s vědeckými analýzami i skladebnými historickými syntézami anticipují vznik vědní disciplíny, která vějířovitě otevírá mnoho aspektů existence ženského prvku ve společnosti. Je

²⁶¹ LENDEROVÁ 2007, 157-174; srov. LENDEROVÁ 2008

však zbytečně věnovat se zde ženské historiografii jako takové, neboť se jedná o široké téma, na něž nahlíží dosud vydaná literatura z různých úhlů pohledu. Naším cílem je spíše formulovat vývoj a východiska jednotlivých otázek, spjatých s ženským elementem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Kontext spolkové činnosti je však pro naše téma klíčové a bez znalosti všech souvislostí bychom nemohli učinit objektivní závěry. Celá řada historických skutečností dosud nebyla plně vyslovena, ačkoliv k tématu žen ve výtvarném umění se v minulosti věnovali hlavně Martina Pachmanová, Petr Šámal a Kateřina Kuthanová.

Z dnešní perspektivy se problematika ženského vzdělávání může zdát bezpředmětná, v 19. století se však stala jednou z priorit emancipačního boje ženských spolků. Teprve se změnou společenských poměrů na počátku šedesátých let 19. století, založené na rovnosti veškerého obyvatelstva, vyplývajícího ze zákona, se zřetelněji odůvodňovaly emancipační snahy zřídit české vzdělávací instituce pro dívky trvalého charakteru.²⁶² V této době se ještě zdaleka neuvažovalo o možnostech středoškolského, natož vyššího výtvarného vzdělání dívek. Poměr mezi chlapci a dívkami se ve vzdělávacím systému stabilizoval až v polovině století, tehdy vzrostl tlak na všeobecnou vzdělanost žen.²⁶³ Diskriminace však byla příliš hluboko zakořeněná a trvalo dlouhou dobu, než se ji povedlo zcela odstranit.

Mezi první soukromé a placené české dívčí školy patřil ústav Bohuslavy Rájské, založený v roce 1844, z kterého se však později stal ústav německý. Ve svých denících Rájská detailně popisuje svou snahu založit ústav pro dívky, který by odpovídal obsahem výuky vzdělání české vlastenky.²⁶⁴ Z počátku patřil k jeho přednostem zejména demokratičtější ráz výuky, než v té době panoval na církevních školách. Přínos školy spočíval ve výchově dvou po sobě jdoucích generací žen, z nichž se mnohé účastnily veřejného života a využívaly svého společenského postavení k efektivní práci v ženském hnutí. Ženské spolky se staly nejdůležitějším elementem nejen v problematice všeobecného vzdělávání, ale i odborného školství.

²⁶² BRABENCOVÁ 1996, 204 – V rámci tereziánských reforem v roce 1774 byla uzákoněna povinná školní docházka pro chlapce a dívky od šesti do dvanácti let, díky níž došlo k rozšíření vzdělanosti obyvatelstva. K reformě školství došlo jak z ekonomických důvodů, tak k udržení konkurenceschopnosti s vyspělejší Evropou. I přes uzákonění se však nedostávalo všem dívkám ani základního vzdělání.

²⁶³ LENDEROVÁ 1999, 47

²⁶⁴ LENDEROVA 2002, 175

První odbornou školu založil spolek sv. Ludmily v roce 1865, který sám vznikl v Praze roku 1851.²⁶⁵ Z koncepce výuky je zřetelné, že ústav měl spíše praktický charakter a byl určen především pro dívky ze sociálně slabších rodin. Dívky nejdříve navštěvovaly přípravku, kde se dopoledne učily literárním předmětům, odpoledne šití a kreslení. Spolek později rozšířil svou působnost o školu malířskou. Společnost zvyklá na postavení ženy v domácnosti dosud nepřivýkla myšlence na ženu samostatně pracující, pokud pomineme ženy z nejnižších vrstev společnosti.²⁶⁶ Hlavní tezí zakladatelky Marie Riegrové Palacké, bylo umístění adeptek školy přímo do uměleckoprůmyslových dílen a zajistit tak dívkám i malý příjem.²⁶⁷ Životopisné údaje Marie Riegrové popisované její dcerou nám přinášejí informace o uplatnění několik nadanějších dívek průmyslové školy, kterým se podařilo prosadit v malbě porcelánu ve smíchovské továrně, dalším třem v litografické dílně Otto Sandtera a dvěma dívkám v řezbářském oboru uměleckého dřevorytce Jana Řeháčka.²⁶⁸ Postupem času se škola více zaměřila na vycizelování malířských a kreslířských dovedností studentek, což souviselo s realitou větších možností samostatné existence dívek. Po roce 1867 založila Riegrová dokonce samostatné malířské oddělení, první školu tohoto typu v Rakousku.²⁶⁹ Vlivem vnějších okolností spočívajících především ve finančních problémech a společenské nezralosti nakonec čelila škola velké kritice nejen ze strany společnosti, ale i z vlastních rozpolčených řad. Důsledkem byl úplný zánik ústavu v roce 1885.

Marie Riegrová Palacká byla energickou ženou a mecenáškou v úsilí zrovnoprávnění šancí dívek na vzdělání. Nezaměřovala tedy svůj zájem na jedinou instituci. Za jejího přispění zahájila v roce 1863 výuku pražská Městská vyšší dívčí škola, na které studovala většina dívek z vyšších vrstev, mezi nimi i mnohé budoucí umělkyně včetně Zdenky Braunerové.²⁷⁰ O její zrod se zasloužil zejména Vojta

²⁶⁵ BRABENCOVÁ 1996, 204

²⁶⁶ HORSKÁ 1999, 75; Pavla Horská ve svém demografickém výzkumu rozebírá i zaměstnanost žen v jednotlivých desetiletích 19. století. V roce 1880 žilo z 11 miliónů žen v celé západní části habsburské monarchie, 60 % v rodinách bez vlastního příjmu. V Předlitavsku byla nejslaběji zastoupena povolání, která souvisela s intelektuální činností a tedy s vyšším vzděláním. Z 10 000 samostatně výdělečně činných žen zastávalo 50 místa úřednic nebo dílovedoucích, 33 bylo učitelkami nebo vychovatelkami veřejných ústavů, 30 mělo zdravotnická povolání, 18 bylo duchovními a jen 7 umělkyněmi, spisovatelkami nebo redaktorkami.

²⁶⁷ ŠÁMAL 2006, 14

²⁶⁸ ČERVINKOVÁ-RIGROVÁ 1892, 53-57; ŠÁMAL 2006, 17

²⁶⁹ BRABENCOVÁ 1996, 205; ŠÁMAL 2006, 17

²⁷⁰ Zdenka Braunerová vstoupila v roce 1880 do francouzské školy Colarossi a rovněž navštěvovala dva soukromé ateliéry, a to malíře Françoise Courtoise a Carola Duranda. Více viz: LENDEROVÁ 2000, 58

Náprstek ve spolupráci s dalšími českými politiky. Vyučovacím jazykem se stala čeština a kreslení vedlo hned několik dodnes známých malířů, z nich můžeme jmenovat například Aloise Bubáka a Soběslava Pinkase.²⁷¹

Většina vyučovacích ústavů pro dívky byla založena ze soukromého popudu. Stát se ani v následujících letech na vzdělávacím systému dívek kromě subvencí nijak nepodílel. Hlavním nástrojem tedy i nadále zůstávaly zájmové spolky. Příznivější situace umožnila v roce 1871 založení Ženského výrobního spolku českého v čele s Karolínou Světlou, Dorou Hanušovou a Augustinou Opitzovou a zároveň vznikla česká odborná škola pro dívky, která měla průmyslové a obchodní oddělení.²⁷² Výuka odpovídala tehdejšímu postavení ženy ve společnosti a odrážela požadavky na dívčí vzdělávání. Svědectvím masivního zájmu o studia na této škole je počet frekventantek, který v roce 1886 dosahoval čísla 442.²⁷³ Svůj program pro školní rok spolek pravidelně zveřejňoval prostřednictvím Ženských listů. Zde zmiňme detailněji rozebraný učební plán pro školní rok 1887/1888. Ve středu našeho zájmu na této škole byla pokračovací průmyslová škola s oddělením zvaným C, které navštěvovaly nadané žáčky. Ateliér umožňoval cvičit ozdobnou kresbu, ornamentálního charakteru a rovněž figurální podle sádrových modelů. Dalším vyjadřovacím prostředky byly živé květiny, určené k malbě na plátně i na látkách. Zvláštní zřetel byl kladen na ornament česko-moravský a slovanský všeobecně podle důkladně vybraných předloh. V malbě se užívalo kromě temperových též olejových barev. Výjimečně se v pracích studentek objevuje krajinomalba a kompoziční zátiší. Zajímavou informací z programu stanov školy je způsob vyučování, který probíhal individuálním způsobem se zřetelem k zaměření každé žákyně.²⁷⁴ Po založení Uměleckoprůmyslové školy klesl o tuto školu ze strany skutečně talentovaných dívek zájem, neboť dámské školy nabízely komplexnější styl výuky včetně rozsáhlejšího teoretického základu.

V průběhu osmdesátých let 19. století proběhla pod vlivem evropského uměleckého dění změna zvláště v odborném školství. Vzdělání pro dívky již nebylo soustředěno pouze do velkých měst, ale dorazilo i na venkov, ačkoliv úroveň výuky byla značně diskutabilní. V souvislosti s Uměleckoprůmyslovou školou nás však

²⁷¹ ŠÁMAL 2006, 18

²⁷² BRABENCOVÁ 1996, 207; Brabencová podrobněji rozepisuje školní výuku dívek. Průmyslová škola vyučovala ve třech odborech. Odbor kreslicí, který měl dvě oddělení, zahrnoval výuku kreslení měříčství a rýsování. Dále odbor ženských ručních prací a odbor doplňovací.

²⁷³ Ženské listy 1886, č. 10, 158

²⁷⁴ Ženské listy 1887, č. 8, 142-143

zajímají především pražské možnosti výběru dívek, toužících po vědomostech. V roce 1884 vznikla Městská dívčí průmyslová škola, kterou vedla Marie Riegrová Palacká a po její smrti literárně tvořící Renáta Tyršová, přičemž charakter její výuky se stal pro mnoho dalších institucí vzorem. Tyršová, která měla velmi vyhraněné názory na umění od poměrně raného mládí, kdy publikovala své kritiky z výstav v *Ženských listech*, se postupem času vypracovala na poměrně uznávanou osobnost v oblasti teorie výtvarné estetiky.²⁷⁵ Později napsala celou řadu článků věnující se i ornamentálnímu umění a umění vyšívání, vztahující se k odborné škole pro umělé vyšívání na záhy založené Uměleckoprůmyslové škole. Ženy činné ve vedení vzdělávacích ústavů, mecenášky i literární kritičky se snažily každá svým způsobem a možnostmi přispět k rozvoji ženské vzdělanosti a na poli výtvarného umění i jeho kvality. Hranice věcnosti zvláště v kritice Tyršové se posouvaly do sféry maximální rovnosti s hodnocením umění opačného pohlaví, bez změkčilosti a subjektivních vlivů. Silné ženské osobnosti Světlé, Riegrové Palacké i Tyršové brzy vystřídala další generace, která pokračovala v započatém programu emancipačního procesu.

Ženské spolky nebyly jedinými institucemi, působícími v rámci uměleckoprůmyslového vzdělání. Vedle středního vzdělání pro dívky otevřelo v osmdesátých letech odbor pro výuku žen také pražské Uměleckoprůmyslové muzeum.²⁷⁶ Bližší specifikace bohužel nemůžeme poskytnout, nicméně vzhledem k ideové existenci můžeme předpokládat zaměření výuky na techniky vyšívání a kreslení, které vždy doplňovalo veškeré uměleckoprůmyslové obory. Jedná se však o pouhou domněnku vycházející z logiky věci. Důkaz se na základě archivního a bibliografického výzkumu nepodařilo objevit.

Postupně nastal intenzivní rozvoj dívčího školství a velmi brzo vzniklo několik dalších vzdělávacích ústavů v podobném duchu. Skutečným úspěchem v oblasti dívčího vzdělávání však byla realizace prvního dívčího gymnázia, které umožnilo dívkám dosáhnout stejného vzdělání jako chlapcům. O prosazení gymnázia se svojí vytrvalostí postarala Eliška Krásnohorská, která tomuto úkolu zasvětila značnou část svého života a měla zásadní význam v českém emancipačním hnutí.

²⁷⁵ Od roku 1877 publikovala Renáta Tyršová své kritiky o pravidelné výroční výstavě na Žofíně, přičemž byla zvláště z počátku poměrně razantní v soudu o kvalitě vystavovaných děl. V článku výstavy v roce 1877 se věnovala v podstatě všem vystavujícím malířkám, jak německé, tak české národnosti. Tyršová na závěr poznamenala: „Až na výjimky, které jsme vytkly, jeví se nedostatek přísného studia, snahy vážné a opravdové. Nevidíme pokroku. Dilettantismus a zas jen dilettantismus.“. Více viz: TYRŠOVÁ 1877, 72

²⁷⁶ BRABENCOVÁ 1996, 209

Všeobecně známou skutečností je historie založení spolku na podporu ženského studia, zvaného „Minerva“, který vznikl za podpory Ženského výrobního spolku. Na základě intervencí Krásnohorské u celé řady vysoce postavených českých politiků a společensky uznávaných mužů, dosáhla svého úspěchu. Ženskému vzdělání nakloněný Josef Náprstek²⁷⁷ podpořil tuto snahu, následně byl městskou radou poskytnut skromný prostor a gymnázium mohlo být v roce 1891 oficiálně otevřeno.²⁷⁸ Tento krok je nanejvýš významný v emancipační snaze žen o rovnost vzdělávacích příležitostí, a to zejména v souvislosti s univerzitním vzděláním. Cesta k němu byla však ještě trnitá, ačkoliv první jednání již bylo rozehráno. Požadavek zpřístupnění studia na vyšších chlapeckých školách a univerzitě podpořili v říšské radě v říjnu a v listopadu 1891 poslanci T. G. Masaryk, Josef Herold, Emanuel Engel a Karel Adámek.²⁷⁹ Z českých politiků to byl především Tomáš Garrigue Masaryk, jenž se zasadil o vysokoškolské vzdělání žen.²⁸⁰

Uzákoněním se sice zlepšila situace vzdělání, ještě však bylo třeba radikálně změnit myšlení obyvatelstva o úloze ženy ve společnosti, posunout její postavení ze soukromé sféry do veřejného dění. Tomáš Garrigue Masaryk demytizoval ženu, stvořenou jen k pohodlí muže, jak zněl všudypřítomný dobový slogan. Ve svém článku „Moderní názor na ženu“ obhajoval názor, že muž a žena jsou si rovni

²⁷⁷ KRÁSNOHORSKÁ 1926 – Krásnohorská vzpomíná na Josefa Náprstka jako „populárního demokrata, lidumila a věhlasného zastánce žen“. Dále píše: „Zastánecem byl však rovněž i kazatelem, učitelem, reformátorem v kruhu svých přívrženkyň a ctitelek, jímž někdy i sám osobně věnoval přednášku přímo se obírající ženami, jejich potřebami, nedostatky, jejich neuznanými právy a vyššími cíly – tudíž feminismem.“

²⁷⁸ Tamtéž 1926 – O způsobu podpory svědčí rovněž vyprávění Elišky Krásnohorské následovně: „V době svého pobytu v Plzni, když roku 1871 Karolina Světlá v součinnosti s kroužkem vlasteneckých dam, hlavně s paní Laurou Hanušovou a jejími dcerami, uvedla v život Ženský výrobní spolek, navštívila jsem ji po vlídném jejím pozvání v Praze. Tázala jsem se jí, zdali Vojtěch Náprstek měl, jak bych tak hádala, hlavní činnou účast při založení tohoto ústavu, tak shodného s jeho naukami a požadavky, i divila jsem se, z jaké příčiny nebývá veřejně jmenován jako spoluzakladatel. Světlá mi pak vysvětlila jeho poměr ke spolku takto: „Od počátku své činnosti feministické jest Náprstkovou zásadou nebudovati nám ženám vlastníma rukama, čeho potřebují, tak aby při tom jen pohodlně přihlížely, jak někdo jiný pro ně pracuje. Chce je povzbuzovati, vésti a morálně nutiti, aby si samy zakládaly své ústavy a klestily své cesty, a býti jen ochotným pomocníkem při jejich podnikání.“, přičemž přislíbil i hmotnou pomoc bude-li potřeba. Dále Krásnohorská píše: „Nastala doba, kdy nad existencí Výrobního spolku a jeho rozsáhlé, blahodárné školy visel na vlásku meč, a kdy proti celé řadě nepřítelů chránil ji jen Vojtěch Náprstek a spolu s ním Karel Petr Kheil, hoden, aby vedle něho byl jmenován s vděčnou vzpomínkou. A zachránil tisícům a tisícům dívek ten ústav prospěvší a do dneška pod záštitou republiky zdárně působící. Nejen morální podporu, ale i štědrá hmotnou prokazoval Náprstek i škole Minerva.“

²⁷⁹ MALÍNSKÁ 2005, 40

²⁸⁰ Od roku 1895 bylo povoleno studentkám Minervy mimořádně studovat na Karlo-Ferdinandově univerzitě jako hospitantky, ovšem bez právního nároku skládat zkoušky. Teprve výnos MKV č. 7155 z roku 1897 ženám umožnil řádné studium na filozofických fakultách c. k. univerzit. Více viz MALÍNSKÁ 2005

duchovně i mravně, a zdůrazňoval možnosti dalšího intelektuálního obohacení společnosti. „Rovnost není totožností: každému individuu má být dána příležitost vyvíjet se normálně a všech jeho pěkných a dobrých sil má být využito pro celek.“²⁸¹

Z této stručné rekapitulace vyplývají historická fakta související se společenským vývojem a zráním společnosti. Zatímco v první polovině 19. století se snaha žen soustředila na vymanění se z nedostačujícího společenského postavení v návaznosti na obrozenecké hnutí, ve druhé fázi došel tento požadavek do zlomu s konkrétnější podobou, která spočívala v intelektuální rovnosti s muži. Cílem bylo zvýšit vzdělanost žen, aby se základní životní možnosti vyrovnávaly. Ženské spolky nacházely postupně více příznivců a odezvou na jejich činnost bylo zakládání škol. Poslední etapa zahrnovala nejen kvantitativní růst, ale i kvalitativní hledisko. Problém zůstal v dostupnosti školy z hlediska její vzdálenosti a ve finanční rentabilitě rodiny, nezanedbatelným aspektem bylo společenského postavení.

Úsilí žen o zrovnoprávnění vzdělání nebo alespoň přiblížení se tomuto modelu trvalo téměř celé století a teprve na jeho konci se dosáhlo určitého úspěchu. Hledisko rovného přístupu se stalo jedním z legitimních požadavků českého ženského hnutí. Rozsáhlá historiografická literatura a další prameny svědčí o obtížnosti dosáhnout tohoto cíle, neboť konzervativní prostředí založené na tradicích a předsudcích se obávalo ztráty svého postavení a rozhodujícího vlivu ve společnosti. S výměnou generací a díky působení osvícenějších zemí Evropy, zvláště Anglie a Francie od počátku sedmdesátých let 19. století, se veřejnost postupně otevírala alternativě samostatné ekonomické existence ženy, jejíž ambice nakonec zvítězily i v podílení se na politickém životě.

Nástin změny společenského postavení žen z hlediska variability vzdělání v poslední třetině 19. století sehrává v této studii důležitou, ačkoliv ne zcela zásadní, roli. Historiografie odhaluje podstatu transformace vzdělávacího systému ve snaze osvětlit sociální a ekonomickou situaci spočívající v celkové společenské reformě. Silné osobnosti prosazující rovnoprávnost jsou v těchto publikacích znázorňovány jako houževnaté, zajištěné ženy, jejichž postavení v národních kruzích jim umožnilo uplatňovat svůj vliv v mnoha společenských oblastech. Kromě tohoto úhlu pohledu však nesmíme zapomínat i na kritický aspekt v otázce rovnoprávnosti. V této době

281 MASARYK 1930, 62

lze stěží označit postavení ženy za rovnoprávné, ačkoliv určité snahy přinejmenším v recenzích výtvarných výstav z pera Renáty Tyršové rozpoznat můžeme, stejně jako v liberálněji laděných člancích Ženského obzoru, který vznikl v Brně jako uvolněnější alternativa Ženských listů. Tyršová se snažila maximálně objektivně posuzovat umění bez rozdílu pohlaví a personifikovala tak víceméně současný model literární kritiky, který vede často až na samou hranici nekompromisních formulací bez jakékoliv shovívavosti. Vedle historiografie připomínáme tedy osobnost, která ač spojená s dámskými spolky dokázala z nadhledu posuzovat i činnost žen. Mladá Tyršová, zpočátku radikálnější, rozhodně slepě neopěvovala veškerou aktivitu ženských organizací, ale reálně klasifikovala pozitiva i negativa vycházející z nově nabytých, především vzdělávacích, možností vedoucích k samostatné kariéře ženy. Její soudy vycházely z vlastní praxe coby ředitelky Městské dívčí školy jmenované v letech 1891 až 1897 a následného působení na postu inspektorky Průmyslových škol a jednatelky Ústřední Matice české.²⁸² Tyršová se vyprofilovala do veřejně natolik známé osobnosti, že její názor určoval v intelektuálně vzdělané společnosti především národní smýšlení. Zatímco ve svých počátečních člancích se věnovala hlavně kritice výstav, postupně vnímala větší naléhavost zejména v prezentaci českého a moravského umění prostřednictvím pádnější argumentace v historických souvislostech. Ženská otázka, pokud ji skutečně vnímala s takovou naléhavostí, jaká je jí mnohdy přisuzována, byla v jejím zájmu ve své podstatě spíše součástí národní ideje.²⁸³

²⁸² ŠTĚPÁNOVÁ 2005, 159

²⁸³ Tamtéž 2005, 140

8. ŽENA, UMĚLKYNĚ A VÝTVARNÉ INSTITUCE

Emancipační proces žen byl bojem nejen za rovné postavení a vzdělání, ale rovněž za možnost naplnit své životní představy včetně povolání. Status postavení výtvarně nadaných žen se vyvíjel podobnými cestami jako v ostatních oborech. Analogicky k všeobecnému vzdělání, i to výtvarné spočívalo v jednotlivých evropských zemích na rozdílných společenských základech. Zatímco Francie a Anglie umožňovala postupem doby určité veřejné umělecké vzdělání pro ženy, v Českých zemích panovala konzervativní tradice, která odsuzovala výtvarně nadané ženy k domácímu učení, k soukromým hodinám kreslení a malby, nebo k zahraničnímu studiu. To si ovšem mohla dovolit jen úzká skupina hmotně zajištěných dívek. Dlouhou dobu zůstávaly české výtvarnice v zajetí předsudků šlechtického a měšťanského diletantismu, nálepky, která lpěla i na malířkách usilujících o prestiž na výstavách Krasoumné jednoty.

Mezinárodní kontakty umělkyní můžeme sledovat zejména u generace narozené v padesátých letech, která směřovala do uměleckých středisek Evropy, Mnichova, Drážďan a Paříže s cílem dosáhnout profesionalizace. V druhé polovině století se situace radikálně změnila založením Uměleckoprůmyslové školy, která obsahovala od samého počátku existence dámské ateliéry. Vedle soukromých škol a ateliérů, kterých ovšem v osmdesátých letech v Praze nebylo příliš mnoho, to byla jediná instituce přinášející ucelené výtvarné vzdělání na dobré úrovni. V této souvislosti nám nejpodrobnější informace přináší Kateřina Kuthanová, která ve své diplomové práci zmiňuje poznámku Karla Vítězslava Maška, že jedinou skutečně malířskou školou v těchto letech pro ženy byla malířská škola Aloise Kirninga, kde studovala jeho sestra Kateřina Mašková Bušková.²⁸⁴ Z historiografických pramenů se dále dovídáme, že tehdy již existovala C. k. všeobecná kreslířská škola v Praze, jejímž ředitelem byl malíř Emil Reyner.²⁸⁵

Přístup malířek a sochařek do akademických ateliérů v Praze i ve Vídni komplikovaly nastavená pravidla a konvence. Překážky a komplikace však za určitých okolností tříbí jiné vlastnosti a podílejí se na „udržování, rozvoji a vzniku“

²⁸⁴ KUTHANOVÁ 2007, 6

²⁸⁵ Tamtéž 2007, 6

svébytných uměleckých forem.²⁸⁶ Stejná situace jako v Praze dlouhou dobu panovala i v ostatních akademických centrech. Formální zákaz vstupu žen na akademickou půdu však už v roce 1813 porušily v Mnichově Maria Ellenrieder a Louise Seidler.²⁸⁷ Obě studovaly také v Římě. Seidler se prosadila několika dobrými kopiemi podle slavných obrazů v drážďanské galerii, ale skutečné uznání ji přinesl až portrét Johanna Wolfganga Goethe, který byl poprvé rovněž vystaven v galerii v Drážďanech.²⁸⁸ Elisabeth Ney, dcera kameníka, se stala první ženou studující sochařství také na Akademii v Mnichově, a to v roce 1852.²⁸⁹ Podle dostupných archivních záznamů se jednalo o ojedinělé případy, neboť Akademie v Mnichově se ženám plně otevřela až po roce 1919.

Podobnou výjimku nacházíme i ve Švédsku. Stockholmská Akademie povolila malířce Amalii Lindegren a dvěma dalším ženám navštěvovat hodiny malby v roce 1848. Lindegren, která se nejdříve učila u rodinného přítele a posléze u malířky Sophie Adlersparre, mohla ve škole kreslit podle sádrových sochařských odličků, ale její účast malby podle živého modelu byla vyloučena. Vláda později podpořila její studium v Paříži a v Římě, díky kterému se stala populární portrétistkou a žánrovou malířkou.²⁹⁰ K tématice studia žen v Královské akademii ve Švédsku vyšel v Ženských listech na pokračování článek od Běty K. Autorka referuje o Sofii Adlesparre jako o pionýrce razící dráhu ostatním ženám a rovněž nás informuje o zpřístupnění této instituce ženám v roce 1864.²⁹¹ Dále se dovídáme, že přijato nesmělo být více než 25 dívek a vzhledem k velkému zájmu musely být ženy odmítány. Mezi ty úspěšné patřily vedle Lindegren také Anežka Börjeson, Josefina Holmlund, Sofie Aibbing a Adelaida Leuhusen. Zájem o studium na Akademii projevila rovněž členka královské rodiny princezna Eugenie, která se později proslavila jako sochařka.²⁹² Jistá benevolence k ženskému elementu tedy existovala, ačkoliv se v žádném případě nejednalo o masovou záležitost. Navíc je nutné si uvědomit, že ženy toužící po uměleckém vzdělání a vlastní existenci v tomto oboru byly velmi často v příbuzenském vztahu s činným umělcem. Vzájemný vztah se

²⁸⁶ ŠÁMAL 2006, 3

²⁸⁷ HIRSCH 1905, 11

²⁸⁸ Tamtéž 1905, 12

²⁸⁹ CLARK 2008, 85-86

²⁹⁰ Tamtéž 2008, 86

²⁹¹ Ženské listy 1888, č. 2, 24

²⁹² Ženské listy 1888, č. 3, 47

podílel na výtvarném stylu umělkyně a do jisté míry určoval hranice elementárního pojetí tvorby.

Zatímco v těchto případech se jednalo o ojedinělé případy, v Anglii se rozvinul zápas o naprosté otevření a rozšíření uměleckých institucí ženám. Zcela výjimečné postavení zde zaujímaly především dvě ženy, Angelica Kauffmann a Mary Moser, které patřily mezi zakládající členy Britské královské akademie v roce 1768, ačkoliv původem byly cizinky.²⁹³ Kauffmannová absolvovala prestižní Akademii svatého Lukáše v Římě a po svém příjezdu do Londýna rozšířila v uměleckých kruzích zájem o neoklasicismus. Její náklonnost k tomuto uměleckému směru vycházela ze znalostí Winckelmannovy teorie estetiky. V tomto duchu tvořila své portréty, alegorické a mytologické výjevy. Moserová svou reputací brzo konkurovala Kauffmannové, ačkoliv motivy hledala spíše v přírodě, než ve figurálních výjevech. Brzy se tato umělkyně vyprofilovala na módní malířku květin, kterou si dokonce oblíbila královna Charlotta.²⁹⁴ Na oslavu založení Královské akademie v roce 1771 namaloval Johann Zoffany skupinový portrét zachycující čestné členy společnosti. Obraz zachycuje ateliér s nahými mužskými modely, kolem kterých jsou sdruženi diskutující umělci. Obě dámy jsou přítomné nikoliv fyzicky, ale na portrétech visících na zdi, čímž jim byla dána čest. Zároveň takové vyřešení skupinového portréту členů společnosti Královské akademie demonstrovala jistý distanc k ženskému elementu na svém výsostném území. Kauffmannová i Moserová byly jako vysoce společensky uznávané malířky vedle svých kolegů zakladatelkami této instituce, nicméně dosud nebylo nijak prokázáno, že by se jedna nebo druhá zasadila o změnu zákazu přijímání žen ke studiu. Tato zásada je svým nadsazeným způsobem zaznamenána rovněž v obraze Zoffanyho, kde jediný odlitek ženského torza leží na zemi a na něm spočívá ledabylým způsobem hůlka jednoho z přítomných mužů. Obsahový záměr malíře zůstává ve své podstatě skryt, přičemž jednotlivé výklady jsou pouhými dedukcemi, vyplývajícími z motivace malby a jejího reálného základu.

Obdobné konzervativní názory však naštěstí nevládly ve všech uměleckých kruzích. Obhájci reformy rozvinuli debatu s požadavky dát příležitost talentované

²⁹³ CHADWICK 1991, 7

²⁹⁴ <http://www.royalcollection.org.uk/exhibitions/royal-paintbox-royal-artists-past-and-present/charlotte-princess-royal-1766-1828> vyhledáno 28. 9. 2014; Princezna Charlotta (1766 – 1828), nejstarší dcera krále George III a královny Charlotty, zasvětila svůj život zájmu o umění a botaniku. Ve své vlastní malbě květin se nechávala inspirovat svou oblíbenou malířkou Mary Moserovou a Mary Delany.

individualitě, bez ohledu na pohlaví. Vedle soukromých ateliérů, fungujících v podstatě stejným způsobem jako v Paříži, Mnichově, Drážďanech nebo Vídni, existovala celá řada soukromých i veřejných školních ústavů. Dickinsonova škola a škola Společnosti britských umělců přijímala ženy od počátku čtyřicátých let 19. století. V roce 1843 byla založena Dámská škola designu, o čemž jsme již hovořili v kapitole věnované nástinu evropského vývoje uměleckoprůmyslových škol. Hlavní náplní výuky této školy bylo kreslení, návrhy váz, textilií, tapet a dalších předmětů užitého umění. Škola se stala důležitou platformou uměleckoprůmyslového vzdělání nadaných dívek.

Škola Henryho Sasse, založená v roce 1832, prošla podstatnou změnou po vstupu malířky Elizy Fox, která zde studovala v letech 1844 až 1847 a později zde založila třídy pro ženy toužící po klasickém studiu podle nahého modelu.²⁹⁵ Eliza Fox a Barbara Bodichon zároveň podporovaly novou Společnost umělkyň a v roce 1859 byly hlavními aktérkami petice, bojujícími o vstup žen na Královskou akademii. Zatímco členové Akademie vedli rozsáhlé diskuse, jedna z dívek získala roku 1860 povolení předložit své práce. Akademie nakonec akceptovala 13 žen před vyslovením souhlasu v roce 1863 a jeho potvrzením v roce 1868, nikoliv však bez podmínky zákazu navštěvovat ateliér s nahým modelem.²⁹⁶ Teprve v roce 1893 se otevřely ženám nové třídy se spoře oděným modelem, nicméně tato snaha již vyzněla naprázdno, neboť modelování a kreslení podle mužského aktu se rozšířilo již dříve do celé řady škol. Na konci devadesátých let 19. století tvořily ženy již celou čtvrtinu studentů, ačkoliv při výběru stále dávaly přednost londýnské the Slade School of Fine Arts, založené v roce 1871.²⁹⁷

Pro úplnost informací ještě doplňujeme, že po Kauffmannové a Moserové se další členkou společnosti Královské akademie stala až v roce 1922 Annie Louise Swynnerton a Laura Knight v roce 1936.²⁹⁸

Od poloviny 19. století otevřely některé evropské Akademie ženám své brány nebo dokonce založily ženská oddělení – švédská Akademie v roce 1864, dánská Akademie v roce 1888, Akademie v Rotterdamu v roce 1861, v Amsterdamu v roce

²⁹⁵ CLARK 2008, 86

²⁹⁶ Tamtéž 2008, 86

²⁹⁷ Tamtéž 2008, 86

²⁹⁸ CHADWICK 1991, 7

1863 a v Haagu v roce 1877. Madridská Škola pro kresbu, malbu a rytectví přijala 5 žen do roku 1878.²⁹⁹

Francie nabízela pro ženy naprosto jinou alternativu, danou emancipačními výboji již za Francouzské revoluce. Samotná Paříž disponovala školou užitého umění pro mladé ženy. Tato École Gratuite de Dessin začínala jako soukromá instituce v roce 1803, ale již v roce 1810 přešla pod státní patronát. Škola své studentky připravovala k realizačním pracím v textiliích, keramice, fajánsu, návrhu tapet a grafiky. Ovšem přes všechnu odbornou snahu škola zdaleka nedosahovala prestižního postavení École des Beaux-Arts, kde přijímali až do roku 1891 jen muži.³⁰⁰ V druhé polovině 19. století se však nacházely v Paříži dvě soukromé akademie, které mezi své studenty zahrnovaly i ženy, i když ateliéry byly podle pohlaví, alespoň ve svém počátku, striktně rozděleny. Možnosti studia na Akademii Julian (1868)³⁰¹ a Akademii Colarossi (1870)³⁰² využívalo mnoho žen z celé Evropy [234-236]. Vedle klasických studií zde ženy mohly tvořit i podle mužského aktu a osvojit si tak anatomickou zručnost na živém modelu.³⁰³ Mezi jejich studentkami se nacházejí tak slavná jména jako Marie Bashkirtseff, Camille Claudel nebo Jeanne Hébuterne.³⁰⁴ V podobném duchu vznikla později ještě Akademie Ranson (1908)³⁰⁵. Vedle ateliérů, které se držely osvědčených výrazových prostředků akademické malby s požadavkem uplatnit se na trhu umění, přinesly tyto Akademie liberálnější postoje, pronikající s generací impresionistů. O silném ženském elementu v oblasti francouzského výtvarného umění hovoří i snaha žen organizovat se ve vlastních uměleckých spolcích. V roce 1887 proběhla v paláci Champs-Élysées již šestá výroční výstava uměleckých prací Spolku malířek a sochařek v Paříži.³⁰⁶ Většina

²⁹⁹ CLARK 2008, 87

³⁰⁰ NOCHLIN 1976, 52

³⁰¹ Akademie Julian byla založena Rodolphem Julianem (1839 – 1907) v roce 1868 v Passage des Panoramas jako soukromé studio pro studenty výtvarného umění. V té době bylo ženám zakázáno vládou, aby vstoupili do École des Beaux Arts. Akademie Julian však umožňovala ženám studium ve stejném duchu jako mužům včetně kresby a malby podle nahého aktu, ačkoliv v samostatných třídách. V roce 1968 byla škola začleněna do École Supérieure d'Arts Graphiques-Penninghen.

³⁰² Akademie Colarossi byla založena italským sochařem Filippem Colarossim v roce 1870. Rovněž tato Akademie umožňovala ženám kreslit a malovat podle nahého mužského modelu a stala se jakousi paralelou akademickému vzdělání. Výuka v tomto ateliéru byla všeobecně volněji a nebyla tolik svázaná jako na Akademii.

³⁰³ Podrobný přehled viz GARB 1994; GARB 1999

³⁰⁴ NOCHLIN 1976, 255

³⁰⁵ Akademie Ranson byla založena v Paříži v roce 1908 malířem Paulem Ransonem (1862 – 1909), který sám studoval na Akademii Julian. Po smrti manžela se vedení školy ujala France Ranson. Návštěva školy nepodléhala striktním pravidlům a studenti navštěvovali ateliéry v periodě jednoho týdne až po rok.

³⁰⁶ Ženské listy 1887, č. 5, 48

aktivních umělkyň se konstitovala v tomto spolku, ačkoliv se snažila prosadit i individuálně prostřednictvím pařížského Salonu. Možnosti ve Francii se však zakládají na zcela odlišném společenském principu, než který v té době panoval v Rakousko-Uhersku. V našem prostředí se situace otevřeného přijetí tvorby umělkyň v širších vrstvách uvolnila až o dvacet let později.

V Praze, stejně jako ve Vídni, se cesta k akademickému vzdělání žen otevřela ve druhém desetiletí 20. století, kdy padlo veto profesorů Jakuba Schikanedera, Vojtěcha Hynaise a částečně i Josefa Václava Myslbeka proti ženskému studiu na Akademii výtvarných umění v Praze.³⁰⁷ Tuto informaci nám přináší Pavla Vošáhlíková ve sborníku „Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zasetí historiografie“ a jméno Jakuba Schikanedera je zde trochu překvapující vzhledem k faktu, že Schikaneder vedl na Uměleckoprůmyslové škole v Praze speciálku pro malbu květin, kde velkou část studentů tvořily ženy. Mnohé z nich se etablovaly významným způsobem do dějin českého výtvarného umění. Akademie všeobecně představovala tradiční hodnotu v představě o výtvarném vzdělání na vysoké úrovni a je tedy pravděpodobně, že postoj umělců, narozených v padesátých letech 19. století vůči ženám na této instituci vycházel z konzervativního prostředí společnosti. Uměleckoprůmyslová škola byla přes svůj nesporný umělecký vliv vnímána stále jako střední vzdělávací instituce, zaměřená k prohloubení především průmyslového umění. Dámské školy vychovávaly zručné malířky, ale akademické malbě své adeptky neučily. Svůj profesionální růst musely absolventky těchto škol podporovat studiem v zahraničí, kde byly tyto předsudky rychleji odbourávány.

Uměleckoprůmyslové školy byly vzhledem k svému programu zaměřenému na užité umění a oblasti, které v dnešní terminologii nazýváme designem, otevřené ženám mnohem dříve, než akademie, přičemž výuka dekorativního umění v různých oborech se rozšířila nejrychleji v Anglii a Německu. Průmyslové školy vychovávaly uměleckoprůmyslové kreslířky, které mohly působit v různých průmyslových oborech za předpokladu praktické výchovy v dílně. V Čechách dosud přetrvával konzervativní přístup s předsudky, který v zahraničí v devadesátých letech 19. století již víceméně odstranili, takže ženy našly uplatnění v dekoratérství, uměleckém knihařství, výrobě ozdobného papírového zboží, zlacení, vykládání, tepání, barvení a

³⁰⁷ VOŠÁHLÍKOVÁ 2006, 361; srov. Archiv der bildende Kunst in Wien, Verwaltungsakte, 1904, sign. 2882

moření kůže, v Anglii ženy dokonce založily samostatný cech Guild of Women Binders, vynikající zvláště v původních návrzích zdobných knižních vazeb.³⁰⁸ Leopold Weigner věnující se ve své profesi hlavně knihařství, sledoval vývoj uměleckoprůmyslového školství nejen tohoto oboru zejména v sousedním Německu, přičemž na prvním místě vyzdvihoval Uměleckoprůmyslovou školu v Elberfeldu, kde byla ženám přístupná oddělení pro interiérovou dekoraci, návrhy nábytku, oddělení pro plošný vzor, kde se řešily kompoziční a ornamentální návrhy tapet, textilií a grafiky, ale rovněž mohly dívky navštěvovat odbornou třídu pro zpracování kovů.³⁰⁹ Přístup žen do těchto mužských sfér nebyl v Rakousko-Uhersku dosud tak rozšířen, jako v Německu, kde se již v roce 1894 v Berlíně ženám otevřela Dekorátorská škola, jejíž činnost se zaměřovala především na interiérové úpravy a návrhy pro umělecký průmysl v celém spektru průmyslových oborů. Weigner, který sepsal své názory v době, kdy se žena i u nás již podílela na produkci uměleckého průmyslu, ambiciózně prosazoval uplatnění ženského elementu vedle návrhářské práce pro uměleckoprůmyslové obory i v přímé aktivitě v odvětví plastiky, štukátérství, optiky, hodinářství, fotografie, kamenotisku, litografie, rytectví a tepání kovů, rytectví skla a samozřejmě v textilní produkci všeho druhu.³¹⁰ Zvláště práce s kovem a štukátérství však bylo i v roce 1911, kdy Weigner vyslovil své teze, považováno pro ženy jako nevhodné zaměstnání. Žena, která se hodlala věnovat uměleckému průmyslu, musela mít jak dobré umělecké vzdělání, tak technické dovednosti, aby výsledky její práce vytvářely reálnou dialektiku kompozice s technickým provedením. Stejně cíle si stanovila i pražská Uměleckoprůmyslová škola, jejíž rozdělení sice neodpovídalo německým širokospektrálně zaměřeným institucím, nicméně umělecké zázemí předpokládalo kvalitní přípravu pro učitelskou praxi i samostatnou tvorbu.

Nejbližší vazba k dámským školám na pražské Uměleckoprůmyslové škole spočívala v jejich starší sesterské instituci ve Vídni. Ačkoliv o rozdílu školy budeme hovořit v rámci exkurzu do vzájemných vztahů mezi Prahou a Vídni, již nyní je třeba nastínit situaci žen na vídeňské škole. Podobně jako v Čechách se i v Rakousku rozhořel urputný boj za rovnoprávné ženské vzdělání, které mělo víceméně obdobné

³⁰⁸ WEIGNER 1911, 33

³⁰⁹ Tamtéž 1911, 32

³¹⁰ Tamtéž 1911, 33-39

aspekty. Důležitou postavou pro ženskou otázku byl Rudolf von Eitelberger a zároveň i jeho žena Jeanette, která založila v roce 1866 ve Vídni Ženský výrobní spolek s kursem kreslení a malby.³¹¹ Eitelberger poměrně výrazně zpočátku ovlivňoval chod školy a snažil se, aby přítomnost žen na škole byla zakotvena přímo v jejich stanovách. V dopise adresovaném Ministerstvu kultu a vyučování píše: „V závislosti na předchozí zkušenosti a individuálním přání v rámci přípravného studia pro odborné školy, jeví se dozorčí radě školy s ohledem na současné názory a moderní aspirace zlepšení vzdělání žen povinností neurčovat žádné omezení jejich přístupu ve stanovách školy.“³¹² Hovořit o rovných příležitostech pro ženy i muže je dosud značně přehnané. V prvním školním roce bylo na Uměleckoprůmyslovou školu ve Vídni přijato 51 žáků, z toho 7 studentek do přípravy pro kresbu a malbu ornamentálního směru.³¹³ Principiálně se však jednalo o jedinečné liberální opatření spočívající v samotné struktuře školy, kde oproti později založené pražské škole neexistovaly dámské ateliéry. Tento fakt je naprosto zásadním principiálním rozdílem obou škol. Od počátku navštěvovaly ženy tzv. přípravku společně se svými kolegy, pouze výuka aktu a zpočátku i portrétní malba jim byla zakázána. Eitelberger patrně podporoval zvýšení profesní kvalifikace žen, avšak v mezích konvencí. Vytrvalost, trpělivost a ženská kreativita měla sloužit v oblasti uměleckého průmyslu k vytváření originálních kompozic dekorativních maleb, květinových motivů pro fajáns nebo porcelán. Monumentální umění, jako je portrét, historická i žánrová malba stejně jako krajinomalba, však ženám upíral. Odůvodnění tohoto názoru se opírá o argument nezbytnosti studia aktu.³¹⁴ Ženy, které chtěly studovat malbu podle živého modelu, musely navštěvovat soukromé ateliéry a i zde fungovala určitá státní kontrola. Veřejností bylo všeobecně lépe přijímáno, pokud zůstaly u malby květin, vyšívání nebo tkaní, kde mohly uplatňovat své fantazie. Postupem doby bylo jasné, že absolventky najdou na trhu práce své uplatnění především jako učitelky kreslení. V ostatních oborech musely ženy obstát v konkurenci s muži, nicméně poptávka po tvůrčí osobnosti ženského pohlaví ze strany majitelů uměleckoprůmyslových dílen byla alespoň zpočátku nízká. Boj proti aroganci tradicionalismu pokračoval v realitě všedních dnů tlakem osvětlené společnosti na samotné ideje prostřednictvím

³¹¹ FLIEDL 1986, 107; Jeanette von Eitelberger stála v roce 1873 až 1897 v čele spolku jako prezidentka.

³¹² Tamtéž 1986, 105

³¹³ Tamtéž 1986, 105

³¹⁴ Tamtéž 1986, 108

prezentace ženských spolků, literárních médií i vlivem schopných organizátorek soukromých salonů. V průběhu existence Uměleckoprůmyslové školy se objevovaly snahy o reformu, které však spíše než změnu motivu kresby frekventantek znamenaly vyloučení diletantek. Školní instituce tak znamenala uzavřený kruh, který byl uvolněn až za ředitele Felicianu Freiherr von Myrbach-Rheinfeld, který zde působil v letech 1899 až 1905. V období jeho vedení proběhla celá řada reforem nejen v organizaci školy, ale rovněž v jeho vlivu na výukový systém. Většina profesorů cíleně ponechávala několik míst pro dívky, aby tak zajistili korektnost svého jednání s ohledem k této problematice. Vzhledem k okolnosti, že v roce 1902 odešel ze školy a zároveň řízení speciálního ateliéru dekorace keramiky a malování smaltu Hans Macht, byl Myrbach nucen hledat kvalitní pedagogickou náhradu, a tak v roce 1903 povolal Adele von Stark.³¹⁵ Již v roce 1901 procházel ateliér krizí a podle vlastních slov Myrbacha neodpovídala speciálka nastaveným standartům.³¹⁶ Podle archivních dokladů, doložených v disertační práci Gabrielle Koller měl být po odchodu Machta ateliér zrušen a nahrazen pouze výukou malby na smalt, nicméně poté obdržel Myrbach životopis Adele von Stark, který jej evidentně oslovil natolik, že malířku pověřil vedením stávající speciální školy.³¹⁷ Dalšími ženami v profesorském sboru se již o rok dříve staly Leopoldine Guttmann a Rosalia Rothansl působící v nově založeném speciálním ateliéru pro restaurování koberců a gobelínů.³¹⁸ Tímto ukázal Myrbach jedinečný postoj svědčící o jeho moderním a nezávislém myšlení. Nedá se však říci, že by s ním tuto myšlenku sdíleli všichni profesori školy. Zatímco Myrbach mohl vytvořit celou třídu dívek v rámci odborné školy pro dekorativní malbu a grafické umění, jiní měli dlouhou dobu výhrady. Ještě v roce 1915 si Anton Hanak, vedoucí odborné školy sochařské stěžuje, že musí přijímat ženy do své třídy.³¹⁹ Zatímco někteří profesori se proti tomuto nastavení bouřili, jiní je přijímali bez problémů. Vídeňská secese přinesla nový pohled na užité umění, kterému se věnovala celá řada významných vídeňských umělců v čele

³¹⁵ KOLLER 1983, 27

³¹⁶ Tamtéž 1983, 18; Podrobnější informace lze nalézt In: Aktenmaterial Nr. 318, 1901. Staaten Archiv, Wien. Fond: der Hochschule und dem Museum für Angewandte Kunst zur Verfügung

³¹⁷ Podle dostupných informací Adele von Stark (narozená 14. 8. 1860 v Teplicích) byla jednou z prvních studentek na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni, kde navštěvovala všeobecnou přípravku ornamentální kresby a malby u Karla Hrachowiny, dále odbornou školu pro kreslení a malbu ornamentálního směru u Friedricha Sturma a nakonec speciální školu dekorativní keramiky a malby smaltu u Hanse Machta.

³¹⁸ KOLLER 1983, 18, 28

³¹⁹ FLIEDL 1986, 106

s architektem Josefem Hoffmanem, Kolomannem Moserem, a Bertoldem Löfflerem, v jejichž ateliérech studovala Ella Baumfeld, Emma Schlangenhäuser, Gisela von Falke, Marietta Peyfuss, Ilse Bernheimer, Maria von Uchatius a mnoho dalších dívek, jejichž počet po roce 1900 významně vzrostl. V roce 1909 zde najdeme i bývalou žačku pražské Uměleckoprůmyslové školy Helenu Johnovou, která nastoupila do ateliéru Michaela Powolného.³²⁰ Celková atmosféra svědčila i nadále vzájemným vlivům mužského a ženského světa ve společné ideji nového výtvarného stylu. Formy jejich děl odpovídaly modernistickým geometrickým liniím, přičemž naturalistické motivy byly stylizovány do jednoduchých tvarů. Důležitý parametr tvořila barevná synchronizace, která vynikala zejména v návrzích tapet, grafických listů a plakátů. Prolínání uměleckého názoru profesorů s tvorbou studentek je přirozeným procesem, který lze identifikovat i u dnešních absolventů uměleckých vysokých škol.

V rámci této kapitoly se soustředíme především na příklady žen v evropských centrech, které prošly buď akademickým studiem, nebo výukou na uměleckoprůmyslových školách z hlediska širších souvislostí k českému prostředí. Volný kontext představuje úvod do celkové situace chápání ženského výtvarného vzdělání jako určitého fenoménu.

V Praze působila celá řada malířek, která absolvovala česká i zahraniční studia, kterým se zde však více věnovat nebudeme, neboť se jedná o rozsáhlé téma, kterému se podrobněji věnují ve svých diplomových pracích Petr Šámal a Kateřina Kuthanová.³²¹ Oba autoři zachytili kromě možnosti soukromého vzdělání dívek a uplatnění, také přijetí jejich tvorby v kritice, a to v recepci dobových literárních zdrojů i ve fázi současného badatelského úsilí. Tato práce se zaměřuje především na sledování vývoje institucí v souvztáhnosti se školním systémem, nikoliv s volným ateliérovým uspořádáním.

Emancipační proces ženského vzdělávání úzce souvisel se situací kulturních i společenských poměrů a jen v tomto kontextu je možné jej chápat. Postavení umělkyň nelze generalizovat na základě faktu, že jim byl po dlouhá desetiletí odepřen vstup na Akademie.

³²⁰V roce 1911 Helena Johnová absolvovala Kunstgewerbeschule ve Vídni a společně se spolužačkami Rosou Neuwirth a Idou Schwetz-Lehmann založila ve Vídni firmu Keramische Werkgenossenschaft. Johnová byla rovněž jedním ze zakládajících členů Werkbundu v roce 1912. V roce 1919 se vrátila na svoji domovskou Uměleckoprůmyslovou školu v Praze jako profesorka keramiky.

³²¹ŠÁMAL 2006; KUTHANOVÁ 2007

České umění bylo v 19. století pod vlivem uměleckých center Evropy, zpočátku zejména Mnichova, Drážďan a Vídně, a teprve od osmdesátých let nastal výraznější příklon k Francii, který přetrval až do přelomu století. Postavení umělkyň nelze generalizovat a situace byla závislá na vnějších okolnostech, které nelze srovnávat. Vzorem pro své ženské vrstevnice byly zejména Rosa Bonheur nebo Bertha Morisot, jejichž díla byla přijata i do slavného pařížského Salonu. Kontrast výjimečné pozice francouzské a anglické školy k rodícímu se systému vzdělání žen u nás je skutečně velký. Svůj pozitivní podíl na obratu této situace však sehrál kromě jiného i vliv pražské Uměleckoprůmyslové školy. Zcela zásadní přelom znamenal počátek vídeňské secese a zrod Wiener Werkstätte. Nová platforma postavila design na roveň vysokému umění v pokrokové myšlence „Gesamtkunstwerku“. Nové styly, nové postoje, nejen k ženám – umělkyním.

Celoevropský kontext systémového schématu akademických a zejména pak uměleckoprůmyslových institucí a jejich souvztažnost tvoří logickou linii a paralelu k tématu Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Dosavadní badatelské úsilí vztahující se k akademické sféře je soustředěno ve své podstatě buď na vymezený časový úsek, nebo zahrnuje rozsáhlé srovnávací analýzy založené na podrobné znalosti akademického prostředí a tvorby jejich absolventů. Soustavně se tímto tématem u nás zabývá Roman Prahel, který v roce 1998 publikoval knihu „Posedlost kresbou“, s podtitulem „Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1835“ a v roce 2012 společně s Taťánou Petrasovou editovali pro toto téma zcela zásadní synteticky pojatou knihu „Mnichov-Praha: výtvarné umění mezi tradicí a modernou“. Kulturní prestiž Akademií byla vnímána i v jejich krizových obdobích a přes okamžiky zhoršených podmínek představoval tento typ škol po formální stránce bezkonkurenční umělecký vzdělávací systém. Nakonec jak ukazuje další historický vývoj i pražské Akademie, zcela zásadním obdobím řešící výukovou i finanční tíseň školy bylo její zestátnění v roce 1896 a příchod celé řady nových učitelů v čele s Josefem Václavem Myslbekem a Františkem Ženíškem z Uměleckoprůmyslové školy. Z hlediska anticipace ženského elementu na Akademiích však tato ideově podnětná díla neobsahují rozbor týkající se historických výjimek zastupujících ženské pohlaví na těchto školách. Je nepochybné, že k rovnoprávnému akademickému vzdělání ve volné tvorbě vedla dlouhá cesta, která je více než s těmito výjimkami z pravidla spojena s malířkami a sochařkami, které nabyly svého

výtvarného vzdělání především v soukromých ateliérech. Zde se však již nepohybujeme v oblasti literární tvorby cílené bezprostředně na malířské instituce, ale na zachycení jednotlivých osobností od 15. století po dnešní dobu. Jeden z nejstarších přehledů tvoří „Women Painters of the World. From the time of Caterine Virgi 1413 – 1463 to Rosa Bonheur and the present Day“ od Waltera Shaw Sparrowa, vydaný v Londýně již v roce 1905. Hlavní počáteční dialog, který vede Sparrow sám se sebou, přičemž si pokládá otázky a následně nachází argumenty, se nese v duchu odhalení filozofické podstaty pojmu génius. Zastupuje termín mužský nebo ženský svět? Sparrow dochází k názoru, že umění není ani ženské, ani mužské, ale oboupohlavní, přičemž charakteristika malby převládá od subjektivního cítění autora. V závěru Sparrow odkazuje k jednomu platnému vnímání děl bez tendence porovnávat kvalitu na základě dosud přetrvávajících diskriminačních norem.³²² Sparrow tak představuje zcela otevřenou osobnost, nahlízející na dobové umění svobodně a nezávisle před předsudků společnosti. V poměrně přehledném souboru evropských malířek vystupuje jediná českého původu, a to Hermína Laukotová. Méně filozoficko-teoretickou rovinu a kratší časový úsek pro stejné téma si vymezil německý historik Anton Hirsch, který se v knize „Die bildenden Künstlerinnen den Neunzeit“ soustředí na malířky a nově i sochařky, které vystoupily z průměru výtvarného umění v průběhu 19. století v téměř všech evropských zemích. Kromě vizuálního rozboru jednotlivých děl evropských umělkyně, nahlížíme prostřednictvím fotografické přílohy do jinak uzavřeného intimního světa jejich ateliérů. Z hlediska teoretického přínosu se však Hirsch vyhýbá filozoficko-feministickému postoji, který zaznívá u Sparrowa.³²³

Silný vliv německého a francouzského umění 19. století přinesl zájem i o ženské umění těchto destinací, zatímco severské a britské země jsou na okraji zájmu. Z tohoto důvodu je zde zařazen rozbor anglické zkušenosti, která tolik ovlivnila právě uměleckoprůmyslové školství a didaktiku výuky v celé Evropě. Prostřednictvím Semperových výukových myšlenek realizovaných poprvé právě v Londýně, potvrzuje tento fakt i skutečnost, že Jakub Schikaneder podnikal

³²² SPARROW 1905, 11-12

³²³ Pro porovnání lze další informace týkající se evropských umělkyně získat v publikaci Hanse Hildebrandta „Die Frau als Künstlerin“, Götze Eckardta „Die Schönheit der Frau in der europäischen Malerei“ nebo Edith Krull „Kunst von Frauen“. V moderních dějinách gender studies se věnuje tomuto tématu soustavně hlavně Linda Nochlin, u nás pak Martina Pachmanová. Whitney Chadwick a Linda Clark, jejichž badatelský přínos je zde poměrně často citován, se nesoustředí pouze na výtvarnice, ale sledují širší sociálně-společenské aspekty této problematiky.

opakovaně cestu do Anglie, kde se setkal nejen s výraznými filozofickými osobnostmi v čele s Walthrem Cranem, ale i s řediteli odborných škol. Sám komentuje schůzku s Johnem Sparksem, vedoucím the South Kensington School a návštěvu dámského oddělení the Female School of Art v roce 1895, přičemž jeho hlavním úkolem bylo zjištění maxima dostupných informací o nových způsobech výuky uměleckoprůmyslových předmětů a trendech soudobého užitého umění.³²⁴ Víme, že později navštívil Schikaneder ještě the School of Art v Glasgow a patrně se setkal i s jejím ředitelem Charlesem Rennie Macintoshem. Podrobnější zprávy z této studijní cesty se bohužel, na rozdíl od londýnské, nezachovaly. Anglie byla již od Světové výstavy v Londýně v roce 1851 považována za centrum uměleckoprůmyslového vzdělávání, které se především díky podpoře vlády projevilo v neustále se rozšiřující síti škol. Tato skutečnost měla klíčový význam pro vznik odborných a uměleckoprůmyslových škol v celé Evropě včetně zahrnutí ženského prvku do jejich programové struktury, což znamenalo zásadní obrat v nastartovaném procesu emancipace. Vzhledem k politickému uspořádání jsou naše země a jejich školství spojeny bezprostředně s Vídní. Situace ženského zdělávání byla v obou zemích obdobná a žádným zásadním způsobem se neodlišovala. Srovnávací analýza četné literatury věnující se tématu uměleckého vzdělání žen v Rakousko-Uhersku,³²⁵ nás přivedla až k možnosti následného porovnání Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni a pražské školy.

Konkretizace badatelských počinů je podstatná z hlediska širšího kontextu funkce a programového nastavení vzdělávacího systému. Jedním z našich cílů bylo odhalit také souvztažnost uměleckoprůmyslového vzdělání žen ve Vídni k pražskému prostředí a vymezit konkrétní odlišnosti organizační struktury. Toto téma nebylo v literatuře dosud vůbec zpracováno. V rámci vytváření konstrukce této práce se však otázka ženské přítomnosti na obou školách objevila jako jeden ze základních momentů, pokud má dojít k objektivním závěrům celkového organizačního schématu včetně vnitřního chodu jednotlivých ateliérů. Jak již bylo řečeno, zcela klíčovým rozdílem byla koedukace vídeňské školy, takže mohlo

³²⁴ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 63, nefol

³²⁵ Nejvíce informací podávají rakouské badatelky Ingried Brugger editující knihu *Jahrhundert der Frauen: Vom Impressionismus zum Gegenwart. Österreich 1870 bis heute*, vydanou ve Vídni 2000; dále Sabine Plakolm-Forsthuber v *Künstlerinnen in Österreich, 1897 – 1938* z roku 1994; Ulrich Krempel a Susanne Meyer-Büser v souborném pojednání *Garten der Frauen: Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900 – 1914*, které bylo publikováno v Berlíně 1999.

docházet k vzájemným vlivům ženského a mužského elementu, přičemž počáteční odlišnosti v obsahu výuky byly postupně stírány, až došlo k rovnosti náplně předmětů za Myrbachova vedení školy. Podobný systém u nás existoval pouze v Schikanederově speciálce pro malbu květin.

Počáteční struktura pražské školy byla celkově konzervativnější a Vídeň zvláště na přelomu 19. a 20. století dokázala rychleji reagovat na umělecké tendence přicházející z Francie a zejména Anglie. Zatímco na pražské škole byla stylově vůdčí osobnost typu Jana Kotěry osamocená, na vídeňské škole nastoupili v této době Josef Hoffmann, Kolo Moser nebo Alfred Roller. Všichni tito profesori přijímali ženy do svých ateliérů a společně se rovněž podíleli na tvorbě Wiener Werkstätte. Jedna z prvních poznámek o vídeňské uměleckoprůmyslové škole se objevuje v knize „Das Kaiserlich Königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule“, jejímž editorem byl Bruno Bucher a vyšla u příležitosti Světové výstavy ve Vídni v roce 1873. Patrně poprvé je zde představen kompletní regulativ školy a podrobný popis funkce i způsob tvorby v jednotlivých ateliérech. Podobně pojal svůj přehled Uměleckoprůmyslové školy Rudolf von Eitelberger v publikaci „Die Kunstbewegung in Österreich, seit der pariser Weltausstellung im Jahre 1867“ v roce 1878. Ani jedna z těchto badatelských děl však nerozebírá ženský element na škole a ve své podstatě se o přítomnosti žaček ani nezmiňuje. Dá se říci, že literatura oddělující feministická témata do samostatných analytických studií jsou otázkou druhé poloviny 20. století. Z důvodu obtížnosti tématu bylo proto třeba prozkoumat i literaturu v Čechách dosud nedostupnou, neboť některé uměnovědné rakouské práce nebyly dosud publikovány. Archiv Vysoké školy uměleckoprůmyslové ve Vídni je na rozdíl od pražského dobře zachován i utříděn, takže bylo možné dohledat zajímavé originální dokumenty. Gabrielle Koller sleduje nejpodstatnější období školy vymezené působením Feliciano Myrbacha.³²⁶ Nejdůležitější se jeví z hlediska reformačních myšlenek a oživením výukového systému svobodnějším vedením ateliérů v moderním stylu pod vedením mladých uměleckých sil. Myrbach dlouhodobě kritizoval zavedené učební metody a prosazoval volnější uspořádání v duchu současných vysokých škol. Ženám se Koller věnuje dosud okrajově, přičemž zaměřuje svůj pohled spíše na odborné učitelky, než studentky. Podrobněji se s touto tematikou vyrovnává Gottfried Fliedl v „Kunst und Lehre am Beginn der Moderne,

³²⁶ KOLLER 1983

die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918“ vydané o pouhé tři roky později, než vznikla práce Koller. Fliedl rozvíjí historii i jednotlivé ateliéry na základě uměleckého přínosu školy, a zároveň zcela konkrétním způsobem pojmenovává změny v průběhu existence zaváděné vedením školy, přičemž je opět zcela logicky vyzdvihováno Myrbachovo období. V duchu „Gesamtkunstwerku“ nebylo rozlišováno podle druhu a motivu dekorace na ženské a mužské umění, ale spočívá v jednotném osobitém stylovém jazyku volného a užitého umění. Vzhledem k poměrně časté tendenci porovnávat vídeňskou a pražskou školu je třeba se vyrovnat s touto problematikou rovněž v této práci a v otázce ženského elementu na škole odhalujeme počáteční ideje vedoucí k jednotlivým odlišnostem. Vídeňské frekventantky stály po absolutoriu teoreticky na stejné startovní čáře jako jejich kolegové, realita však byla odlišná. Mužská konkurence byla značná, a proto přinejmenším zpočátku se i z absolventek ve Vídni stávaly učitelky. Přelom století přinesl uvolněnější atmosféru, jejímž výsledkem byla stylová změna bez viditelného skloňování pohlaví autora. K sjednocení ve vizualizaci designu umělkyň s jejich protějšky došlo v širším měřítku ve Vídni, než v Praze, kde se ženy věnovaly stále květinovým předlohám, ačkoliv pod vlivem nových uměleckých tendencí jim alespoň vtělovaly stylizovanou podobu, kterou promítaly i do keramiky, textilního umění a grafiky. A přestože se bráníme pojmu ženského umění, přece je u některých absolventek viditelná tak silná esence ženství, že se mu neubráníme. Teprve další generace českých uměleckoprůmyslově vzdělaných umělkyň dokázala navázat na své vídeňské kolegyně a po vzoru ojedinělých českých osobností uměleckého průmyslu Heleny Johnové, Marie Teinitzerové a Elly Mikanové-Urbanové se rovnocenně podílet na vytváření předmětů každodenního života a veřejného prostoru. To již však ženy zasahovaly i do architektury a dalších dříve ryze mužských oborů.

9. DÁMSKÉ ATELIÉRY

Ženský element na Uměleckoprůmyslové škole znamenal v procesu emancipace klíčový moment. V době založení školy byla vytvořena struktura výukového programu, vyčleňující ženám samostatné třídy. V předchozí kapitole jsme porovnávali situaci s vídeňskou Uměleckoprůmyslovou školou s konstatováním, že zcela samostatné dámské školy se zde nevyskytovaly. To ovšem neznamená, že by se v průběhu doby neobjevily zejména ze strany Ministerstva kultu a vyučování různé tlaky v tomto smyslu. Jeden z jejich předních úředníků Armand Freiherr von Dumreicher se zpočátku vyslovil pro koedukaci dívek i chlapců, v roce 1885 však vyjádřil zcela opačný názor. Doporučuje rozšířený ženský prvek z chlapeckých škol odstranit, neboť mezi dívkami je málo těch, které sledují skutečně uměleckoprůmyslové cíle. Dále navrhuje mezi diletantkami vybrat kandidátky a oddělit je vhodným vylepšením spočívajícím v jejich převedení do C. k. odborné školy pro vyšívání.³²⁷ Program vídeňské školy byl však ve svých základech pevný a ředitelé školy v návaznosti na vedení musea těmto požadavkům nebyli ochotni vyhovět. Diskuze probíhala i uvnitř společenství školy, jak však ukázal další historický vývoj, tento boj vyhráli liberálové. To, co se Dumreicherovi nepodařilo ve Vídni, bylo úspěšně aplikováno v Praze. Pražská škola od prvopočátku obsahovala dámské školy, které byly rozděleny následovně:

1. Kreslířská a malířská škola pro dámy
2. Odborná škola pro umělé vyšívání

Vedle těchto ateliérů mohly ženy tříbit svůj malířský talent ve speciální škole pro malbu květin, kterou vedl od roku 1889 Jakub Schikaneder.

V rámci systému nakonec existovalo několik výjimek z pravidla oddělení pohlaví ve cvičných předmětech. Na základě badatelského studia vystala důležitá otázka, zda kromě dámských škol ženy studovaly i v ostatních speciálních ateliérech. Závěrečné vypracování seznamu studentů nám poskytlo dostatečnou odpověď.

³²⁷ FLIEDL 1986, 108

Na všeobecných školách pro kreslení a malbu navštěvovaly hodiny ve školních letech 1885/1886 až 1910/1911 čtyři ženy, jmenovitě Klementina Bittmarová, Růžena Fričová, Marie Nágl a Marie Seleski. S Klementinou Bittmarovou se rovněž setkáváme ve všeobecné škole pro modelování a v kreslířské a malířské škole pro dámy, kde své vzdělání absolvováním 4. ročníku úspěšně zakončila.³²⁸ Její kolegyní ve všeobecné škole pro modelování byla Lisbeth Bogner, která později jako hospitantka navštěvovala odbornou školu pro sochařství hlavně figurálního směru pod vedením Stanislava Suchardy.³²⁹ V odborné škole pro dekorativní architekturu Jana Kotěry pobývala jeden rok řádného studia i Růžena Fričová.³³⁰ V případě hostování těchto dam v ryze pánských třídách se jedná o zvláštnost, a to zejména v situaci, kdy existovaly učebny určené primárně dívčímu osazenstvu školy. Těžko si představit, jakým způsobem probíhalo přijetí těchto frekventantek do skupiny chlapeckých škol, neboť archivní údaje nám o této situaci nepodávají žádné informace. Předpokladem byla formální žádost s vyhodnocením nespokojenosti s dámskými školami, jejichž výukové schéma nedostačovalo vytyčenému směru žádoucí umělecké kariéry. Paradoxní situace porušující školní regulativ otevřela novou bránu a přinášela příznivé konstelace pro období proměn počítající se silným ženským elementem. Profesori vedoucí tyto ateliéry museli být prosti předsudků, a hodnotit studentky pouze na základě jejich uměleckých předpokladů po vizuální stránce.

Zatímco sochařský a architektonický ateliér nevychoval umělkyně v masovém měřítku, Julius Ambrus, vedoucí speciální školy pro textilní umění, začal od roku 1905 akceptovat rostoucí zájem žen o studium odlišných technik ve svém ateliéru, než dívkám dosud nabízela Odborná škola pro umělé vyšívání. Mezi první studentky patřili jmenovitě Žofie Felbrová, Vladimíra Mulačová, Tereza Podlipná, Eliška Sedláčková, Zdenka Severová a Stanislava Štěpánková. Pouze Eliška Sedláčková studovala rovněž na odborné škole pro umělé vyšívání i u Julia Ambruse.

³²⁸ První dva ročníky strávila Klementina Bittmarová ve všeobecné škole u Kloučka, třetí ročník ve všeobecné škole pro kresbu a malbu a poslední ročník v kreslířské škole pro dámy. Růžena Fričová studovala první tři ročníky v kreslířské škole pro dámy a Marie Seleski působila v letech 1901 - 1902 a 1903 - 1904 v kreslířské škole pro dámy a v letech 1902 - 1903 a 1904 - 1906 ve všeobecné škole pro kresbu a malbu. Marie Nágl studovala pouze na chlapecké všeobecné škole. Časový rozsah jejich studia je obsažen v seznamu studentů v příloze této práce.

³²⁹ V té době již byla vdaná a změnila jméno na Lisbeth Valter-Bogner.

³³⁰ 27. 4. 1907 byla Růžena Fričová ze studia vyškrtuta, neboť neomluvila svou absenci v povinných hodinách.

Dámské školy na pražské škole vedly k uměleckému vzdělání, doplňujícímu všeobecnou výchovu dívek, šířily dobrý vkus a současně umožňovaly studentkám žít se uměleckoprůmyslovou činností. V průběhu existence ateliérů se vyskytly rozmanité názory na jejich činnost, funkci ve společnosti nebo úroveň kvality. Mnohé hlasy volaly po zrušení ženského vzdělání na tak specializované škole. Obhájcem se stal historik umění a zároveň tajemník školy Karel Mádl, o jehož názorech jsme hovořili již dříve. K jeho přesvědčení se přidaly hlasy z řad ženských spolků prostřednictvím přátelských časopisů. Ženské listy opakovaně podávaly zprávy nejen o vzniku a programovém vymezení dámských škol, ale sledovaly i výstavní počiny primárně jejich profesorek a absolventek. Ostatní časopisy jako Světozor nebo Zlatá Praha byly zaměřeny na výstavní projekty komplexněji.

Kreslířská a malířská škola pro dámy se přes všechny názorové předpojatosti udržela až do konce školního roku 1919/1920.³³¹ Přesněji zrušena byla výnosem Ministerstva školství a národní osvěty ze dne 14. října 1920 s č. 43769/20.³³² V té době již probíhala celková reorganizace školy a byla zavedena koedukace.

Vraťme se však na její počátek. Od založení Uměleckoprůmyslové školy v roce 1885 umožňovala dámská oddělení doplnění všeobecné výchovy žen a měla za úkol anticipovat estetické vnímání v běžném životě a rozvíjet pravdivé vyšší principy při výchově dětí. Svobodnější atmosféra nastala teprve s příchodem secese, kdy se celková situace rigidní společnosti uvolnila. Absolventky se čím dál tím častěji soustředily na vlastní uměleckou dráhu a nikoliv pouze na zažité modely jejich společenské role.

9.1 Dámská škola pro kreslení a malbu

V dámské škole pro kreslení a malbu se vyučovalo podle modelů, předloh a v posledním ročníku nacházely studentky inspiraci v přírodě. Vyučovalo se kreslení podle ornamentálních osnov a analytické kreslení květin. Cvičení spočívalo v několika stupních počínajících kresbou kontur tužkou, posléze rákosovým perem a nakonec studentky používaly akvarelové barvy. Podobným vývojem probíhal výběr modelu a naturálií. Cílem bylo získat představu o signifikantním členění linií kytic včetně detailů. Teprve po získání určité zručnosti stylizovaly studenty svůj kresebný

³³¹ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 300, karton 25, nefol., inv. č. 301, karton 26, nefol.; Reforma UPŠ a organizace studia, studijní předpisy; o tomtéž viz PEČÍRKA 1935, 19

³³² AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, nefol

výraz do vlastních fantazijních forem. Při pohledu na jejich práce v tomto smyslu vidíme nejčastěji secesně skloňované tvary a linie v dekorativních bordurách. Secesní ornament byl abstraktně plošný a naturalistická inspirace byla stlačena do základních forem. Plošnost však neznamenala potlačení plasticity. V kompozičním rámci se velmi často objevuje přední a zadní plán, vyjadřující hloubku obrazu. Rovněž práce s tonalitou dotváří celkový dojem, který osciluje mezi doslovnou nápodobou skutečnosti a ornamentem.³³³ Později se dívky odpoutaly od pasivního kopírování historických stylů a secesní manýry a svobodně rozvinuly květy kosatců, pivoňek, chryzantém, kalin nebo tulipánů do nezávislých forem makroskopického světa vlastní invence.

Vedle přírodních materiálů byly v hodinách cvičení ornamentální i figurální kresby a malby užívány sádrové modely. Reliéfy a figurální odlitky nahrazovaly výuku všeobecného aktu a učili frekventantky vnímání plasticity při přenosu tvaru do kresebné kompozice. U figurálních motivů se výuka soustředila na kresbu hlavy, nejdříve ve správných proporcích všeobecně, později klausurní komise přihlížela především k zachycení charakteru portrétu. Kresby byly prováděny uhlem, křídou a pastelem na bílém nebo tónovaném papíru, malba v akvarelu.³³⁴ Podobným způsobem probíhala i výuka malby zátiší, přičemž vznikaly samostatné kresby draperií a drobných předmětů, aby později byly uplatněny v obraze, vytvořeném opět akvarelem nebo kvašem.

Vedle těchto poměrně běžných technik základní výuky kreslení a malby, stala se zajímavým výrazovým prostředkem keramika, kterou vyučoval především Celda Klouček v hodinách modelování. Postupně se tvorba vlastních váz prosadila i v této dámské škole, přičemž důraz spíše než na tvarovou formu byl kladen na barevný rozvrh glazury a malířskou výzdobu. Podobně jako ve všeobecných školách zahrnovala výuka i teoretické předměty. Základ tvořily perspektiva a nauka o promítání, nauka o barvách, nauka o ornamentu s důrazem na textilní produkci, průmyslové počtářství a vedení knih, a v celém průběhu studia dějiny umění.

Výčet cvičných i teoretických předmětů osvětluje nejen způsob práce v ateliéru, ale rovněž absenci figurální malby podle živého modelu. Ambicióznější a talentovanější studentky proto nezhřídka vyhledávaly možnost soukromých hodin u některých umělců či umělkyní, jež by jim pomohly rozvíjet zejména tuto oblast.

³³³ TEICHMANOVA 2007, 52

³³⁴ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, nefol.

Oblíbeným cílem byly soukromé hodiny u Hermíny Laukotové, v jejíž tvorbě se nacházejí ozvuky realistické malby a v českém prostředí byla uznávanou malířkou nebo ateliér akademického malíře Karla Javůrka.³³⁵ U Laukotové studovala z řad studentek dámských škol například Anna Sequensová, Marie Gardavská nebo Berta Liebscherová-Havlíčková, většinu studentek však tvořily malířky německé národnosti.³³⁶

Zpočátku se skutečně zdálo, že Uměleckoprůmyslová škola nabízí talentovaným dívkám variantu vysokého uměleckého vzdělání, a skutečně zde absolvovalo několik žen s velkým výtvarným potenciálem, nicméně ateliéry v době svého vzniku počítaly spíše s jakýmsi pozdvihnutím domácí úrovně řemeslných prací nebo rozšířením uměleckého zájmu. Fakt, že se mnohé studentky vymanily z této škatulky, byl dán zejména reformní situací po roce 1900 a jejich rozšířeným studiem v zahraničí.

Vedením dámské školy pro kreslení a malbu byla v roce 1885 pověřena malířka Anna Seydelová, která se narodila v roce 1856 ve Vídni. V archivních materiálech v Praze a ve Vídni se o ní bohužel zachovalo žalostně málo, stejně jako v dobové literatuře, a tak můžeme pouze na základě těchto fragmentů odvodit její životní cestu. Své výtvarné vzdělání získala v soukromém ateliéru ve Vídni a krátce poté zaznamenala nezanedbatelný úspěch na veřejných zahraničních uměleckých výstavách, aby následně dosáhla místa odborné učitelky na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a obstála tak ve věku 29 let vedle své mužské konkurence. Tato pozice znamenala zviditelnění malířky i na poli českého výtvarného umění. O jejím malířském nadání nás pravidelně informují zprávy z výstav Krasoumné jednoty v Rudolfinu po jejím debutu spojeným s rokem 1885. Již o rok později Ženské listy napsaly: „Mezi 470 pracemi letos vystaveným náleží jich 50 snaze ženské, pílí totiž 30 umělkyň, vesměs malířek. Ačkoli slýcháme soustrastně tvrditi, že talent ženský se nepovznese nad zobrazení předmětů neživých, ačkoliv pak i na letošní výstavě největší část ženských prací představuje opět zátiší, nelze upříti, že i v tomto úzkém kruhu se jeví každým rokem četnější a četnější pokusy umělkyň o zobrazení lidské tváře, postavy, a to se děje s úspěchem. I letos vidíme celou řadu podobizen a studií hlav, které ruka ženská vytvořila, a mezi nimi ukaz jeden skvělý, talent do té doby neznámý. Jest to Anna Seydelová, učitelka na C. k. uměleckoprůmyslové škole

³³⁵ KUTHANOVÁ 2005, 29

³³⁶ Tamtéž 2005, 29

v Praze. Málo jen čísel výstavy překovává práce této umělkyně, a dosti málo jich se jim vyrovná. Ženská hlava její pod č. 219 vyznamenává se správnou kresbou, nejjemnější modelací, silou světla a stínu a zvláštní harmonií celkovou, vkusem ušlechtilým pojmáním. Druhou studii pod č. 226 (Kandidát ženitby) označují mimo tyto vlastnosti i živá charakteristika a humor. O pracích Seydelové lze vůbec jen s plnou chválou spravedlivě se vysloviti. Ještě dvě podobizny vystavila táž umělkyně, práce to uznání hodné, ale vedle prvních již i pro menší zajímavost svých modelů do pozadí ustupující.³³⁷ Přes usilovné hledání obrazů pocházejících z ruky Anny Seydelové se bohužel nepodařilo uspět. Vedle galerií a muzeí v Praze, Brně, Plzni, Hradci Králové, Liberci, ale i Vídni byly osloveny i menší regionální galerie, avšak většinou s negativním výsledkem. Galerie v Roudnici nad Labem vlastní její obraz Římanka, ostatní malby se však patrně nachází v soukromém vlastnictví. Cenné reflexe dobové kritiky vyzdvihují především specializaci Seydelové spočívající v portrétní malbě, ačkoliv pozitivního ohlasu se dočkala i v prezentaci maleb květin a drobných žánrů.³³⁸ Jejího příkladu následovaly malířsky nadanější žákyně, s jejichž díly se setkáváme později především na výstavách Jednoty výtvarných umělců a expozic Kruhu výtvarných umělkyně. Článek k výstavě C. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze ve Světozoru z roku 1893 stručně komentoval práci malířské školy Seydelové v duchu všudypřítomné existence „ženské ruky“, ze kterého vyděloval „silný štětec a mužný švih“ zátiší Ludmily Kleinmondové a maleb Anny Sequensové.³³⁹

Společně se svými kolegy vedla studentky k samostatnosti a vlastním kompozicím. Vedle standartní výuky kresebných studií prosazovala Seydelová studium podle přírody a živých modelů. Nadanější posluchačky přešly následně do speciální školy pro malbu květin Jakuba Schikanedera, aby rozšířily své umělecké možnosti a pod taktovkou vedoucího ateliéru a Felixe Jeneweina posílily přirozený talent v kombinaci s technologickou precizností. Seydelová vychovala více než 160 dívek až do roku 1903, kdy odešla ze školy.

³³⁷ Ženské listy 1886, č. 6, 92

³³⁸ Ženské listy 1889, č. 5, 95; Ženské listy 1892, č. 7, 134

³³⁹ Ludmila Kleinmondová ukončila dámskou školu v roce 1891 a Anna Sequensová v roce 1892, obě pokračovaly ve studiu na speciálce pro malbu květin Jakuba Schikanedera.

Je s podivem, že významnější podíl na výuce nepřevzal její kolega Emil Reynier,³⁴⁰ který byl po letech strávených ve Vídni ředitelem C. k. všeobecné školy kreslířské v Praze, jejíž trvání (1874 – 1885) ukončil vznik Uměleckoprůmyslové školy, kam byla včleněna. Role pouhého učitele byla pro Reyniera dočasnou záležitostí a již v roce 1887 přijal nabídku na místo ředitele v soukromé malířské škole v Německu a přesně v tomto momentu jej na krátkou dobu nahradil Julius Ambrus. Prostudování fondu školy nepřineslo identifikaci předmětu, kterému Reynier v rámci dámské školy pro kreslení a malbu věnoval své úsilí. Víme pouze, že vyučoval kresbu i malbu.

Mezi hlavní předměty náleželo rovněž kreslení a malba podle modelů hlav, jehož výukou byl pověřen Jakub Schikaneder, který tuto disciplínu učil i po vzniku speciálky pro malbu květin. Nejdříve se dívky cvičily na sádrových modelech, kterých měla škola k dispozici značné množství, ve vyšších ročnících podle živého modelu k dosažení přenosu charakterových rysů modelu do portrétu a zároveň k získání subjektivnějšího malířského přístupu frekventantek, než umožňovaly antické kopie s chladným klasickým profilem. V prvních letech školy působil vedle Seydelové, Reyniera a Schikanedera i Václav Dědek, jehož činnost byla kromě dámské školy pro kresbu a malbu svázána i se všeobecnou školou pro figurální a ornamentální modelování, večerními kursy a odbornou školou pro umělé vyšívání. Již dříve jsme hovořili o jeho formálním zástupu ředitele v období, kdy nebylo toto místo řádně obsazeno, ať již z důvodu úmrtí nebo odchodu stávajícího ředitele Myslbeka na Akademii. Dědek byl podle hodnocení kolegů nekonfliktní člověk, avšak organizačně schopný, snad pro tyto vlastnosti byl profesorským sborem zvolen do prozatímního vedení školy, což následně potvrdilo i Ministerstvo kultu a vyučování.

Pracovní povinnosti v dámské škole zaměstnávaly Dědka na plný úvazek, neboť kromě kreslení od ruky učil i kreslení podle ornamentálních předloh, sádrových a živých modelů, a rovněž základům perspektivy. Svě profesi se věnoval skutečně naplno, o čemž svědčí i hostování na městské denní pokračovací škole pro dívky, kde vedle Klugeho působil přinejmenším od roku 1887 do roku 1891, pokud

³⁴⁰Emil Reynier (1836-1927) byl malíř německé národnosti, který studoval v Karlsruhe a na Akademii v Mnichově. V letech 1868-1871 působil ve Vídni a v letech 1874-1885 v Praze na pozici ředitele C. k. všeobecné školy kreslířské. Posléze učil dva roky na dámské škole pro kreslení a malbu na nově vzniklé Uměleckoprůmyslové škole, odkud však záhy odchází zpět do Německa a stává se do roku 1892 ředitelem soukromé malířské školy. Reynier vystavoval na uměleckých výstavách historické obrazy, krajinomalby, ale je autorem i celé řady podobizen.

to nekolidovalo s jeho povinnostmi na půdě Uměleckoprůmyslové školy.³⁴¹ Zlomky informací vázající se k Václavu Dědkovi svědčí o svědomitém umělci, který zasvětil posledních téměř dvacet let výuce dívek, aniž by sám vlastnil ambice vyniknout na uměleckém trhu. Ze školy odešel ve stejném roce jako jeho dlouholetá kolegyně Anna Seydelová.

Mezitím si oba vychovali důstojné nástupce, kterými se stali bývalí žáci první generace Uměleckoprůmyslové školy Ema Krostová působící na škole v letech 1900 až 1930 a Jan Beneš učící v letech 1901 – 1934, brzy na to se k nim připojil žák mnichovské akademie Alexander Jakesch, který byl povolán na školu v roce 1903. Kromě dámských škol učil Jakesch kreslení od ruky i v modelérských ateliérech, jeho činnost na škole však nesehrávala zásadní roli v klíčových momentech probíhající dialektiky figurální a ornamentální formy coby vzájemně svázaných schémat v otázce dekorativismu. Příchod Krostové a zejména Beneše znamenal pro dívky v tomto smyslu nový impuls. Krostová, absolventka Schikanederovy školy, navštěvovala soukromý ateliér Hermíny Laukotové, kde se seznámila s figurální kompozicí podle živého modelu a povýšila své dosavadní výtvarné zkušenosti skutečně na uměleckou úroveň. Ty zúročila svým následným pobytem na pařížské akademii Julian a na škole profesora Antona Ažbé v Mnichově. Vedle žánrové a portrétní malby se věnovala i návrhům porcelánových souborů, květinomalbě a návrhům tapet. Všestranný záběr a výborné umělecké vzdělání předurčily její kariéru, když v roce 1903 po Seydelové převzala coby jmenovaná odborná učitelka dámskou školu pro kresbu a malbu. Kolega Jan Beneš, který navštěvoval speciální školu pro textilní umění Julia Ambruse, působil na škole zpočátku jako asistent, od roku 1904 odborný učitel a o tři roky později profesor, se vydal odlišnou cestou.³⁴² Více než Seydelová, Dědek nebo Krostová lpěl na skutečně dekorativním pojetí přírodních předloh, zvláště květin a v duchu své vlastní tvorby vedl dívky k lineárnímu ornamentu v moderní plošné stylizaci. Oproti Josefu Schusserovi,³⁴³ který vstoupil na půdu dámské školy v roce 1902 vyučovat stejný předmět kreslení a malby podle přírody, byl Beneš radikálnější v konečné formě. Schusser se soustředil

³⁴¹AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton53, nefol., Korespondence mezi městskou radou a ředitelstvem Uměleckoprůmyslové školy z let 1888 až 1891.

³⁴²Jan Beneš se v roce 1911 stal vedoucím speciální školy pro plošný vzor, která vznikla přejmenováním speciální školy pro textilní umění v roce 1903

³⁴³Josef Schusser, absolvent mnichovské akademie byl na Uměleckoprůmyslové škole jmenován roku 1902 učitelem, v roce 1906 profesorem. Schusser vyučoval rovněž ornamentální kreslení a malbu na všeobecné škole pro kreslení a malbu, kde působil až do svého penzionování v roce 1927.

spíše na výtvarný základ a individuální pojetí malby květin se zachycením jemných nuancí květů nebo charakteristiky portrétovaného s naturalistickým důrazem. Zatímco Schusser vedl studentky k malířskému pojetí kvalitního kresebného rozvrhu, Beneš se soustředil na posun výtvarné studie směrem k aplikaci uplatněné v textilním průmyslu. Dá se říci, že Beneš svým pojetím výuky více splňoval skutečnou úlohu uměleckoprůmyslového zaměření školy. Analytické studie květin jeho studentek jsou kresebně modelovány téměř s biologickou přesností. V kvalitě se výsledky kreseb a akvarelových maleb Marie Balcarové, Růženy Fričové, Zdenky Starchové, Stanislavy Štěpánkové nebo Heleny Johnové vyrovnají biomorfozám svých protějšků Jakuba Obrovského, Josefa Weniga a Julia Schmiedla z všeobecné školy pro kreslení a malbu pod vedením Karla Maška [208-221]. Ornament se tak stal vlajkovou lodí nejen ve výuce, ale i veřejně prostřednictvím jeho filozofických úvah.³⁴⁴ Obě školy vykazují jednotné smýšlení ve formě i provedení. Mašek demonstruje na reprodukováných ukázkách postupný proces vzniku vizuální struktury počínající přenesením celkového vzhledu rostliny, poté zvětšuje její jednotlivé části, které již podléhají studentovu samostatnému vnímání ornamentiky. Jednotlivé studie názorně ukazují široké spektrum stylizovaných tvarů, které prostřednictvím pouhého naturalistického zobrazení zůstává skryto. Pochopení formy vycházelo ze subjektivního citu studentů, takže jeden motiv mohl být vyjádřen v nekonečném sledu variací. První pohled nás zavádí do sfér secesních linií, při bližším rozboru však musíme od této prvoplánové myšlenky ustoupit. Je přirozené, že mladý umělec, student, vnímal okolní výtvarné dění, zde však pod zkušeným vedením profesorů frekventanti pokročili k modernistickému způsobu práce, ačkoliv sám modernismus ornament zatracoval. Kresba vyplněná akvarelovými barvami v různém stupni tonality, vytvořila základ k modernímu designu tapet, grafiky, návrhům plakátů včetně typografie. Morfologie rostlin se stala předobrazem lineární abstrakce a instinktivní dispozice umělce otevřela novou slohovou perspektivu. Beneš i Mašek v kontextu se svou vlastní tvorbou přenášeli obrazové vzorce na základě svých empirických výzkumů fyziologie naturálií až do symbolického znaku. Obdobné tendence, avšak na vyšší úrovni, spojené s vědeckou psychologíí se zrodily ve Vídni, kde v roce 1893 publikoval v dobovém časopise *Zeitschrift für Musterzeichner* Hans Macht, profesor Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, své

³⁴⁴ MAŠEK 1903, 121-127

interpretace, v nichž prvotní roli sehrávají smyslové orgány zhodnocující formu i barvu, přičemž je úkolem vědy najít propojení zraku s vnímáním krásy ornamentu.³⁴⁵ Teprve nedávná publikace Lady Hubatové-Vackové systematicky odkrývá historické percepcce ornamentu včetně vnitřních rozporů metodologického aspektu. Neuvěřitelně detailně zpracované téma představuje genezi ornamentu, rozkrývající zdánlivě konzervativní oblast tohoto fenoménu. Zcela bez jakékoliv předpojatosti jsou představena vývojová rezidua ornamentiky založené na teoreticko-filozofickém výkladu.

Na závěr této podkapitoly se pokusme shrnout pozadí této školy, jejíž úroveň kolísala podle uměleckých sil frekventantek. V první řadě je třeba konstatovat, že výukové schéma se ve své konstrukci příliš neodlišovalo od chlapeckých všeobecných škol a kladené nároky v rámci cvičných předmětů odpovídaly jejich náročnosti. Jednotící idea dekorativního umění se však rozcházela v motivu a identifikaci uměleckých cílů daných diktátem racionalizace společnosti. Počáteční tradiční didaktika kreslení nenabízela jinou alternativu, než neustálé kopírování dostupných předloh a studium rozsáhlých alb, uložených v knihovně školy. Srovnávací analýza dostupných děl absolventek školy včetně zhodnocení dobových kritických zdrojů ukazuje na podceňování role, kterou tato část umělecko-průmyslové instituce sehrávala v historii výtvarného umění. Z anonymní řady absolventek razantně vystoupilo několik umělkyň, které v této škole získaly solidní základ svého výtvarného vzdělání, a mezi které patří na prvním místě Anna Boudová Suchardová, Marie Urbanová Zahradnická, Helena Johnová nebo Marie Teinitzerová, jejichž tvorba zůstala v povědomí dodnes, jiné jako Ludmila Kleinmondová, Zdenka Burghauserová, Olga Hovorková, Pavlína Jirotková, Anna Nejtková, Helena Šrámková nebo Pavla Vicenová se stáhly z veřejné scény a čekají, až bude jejich malířské dílo znovu objeveno.

O povaze jejich díla tak podávají nejvíce souhrnné zprávy z každoročního výstavního dění zahrnující také nejzajímavější přínos děl ženské části umělecké obce a jsou tedy důležitým dobovým zdrojem přehledu činnosti malířek. Zatímco Světozor, Zlatá Praha, Ženské listy přinášely spíše pozitivní hodnocení, Renáta Tyršová byla ve své kritice v Národních listech méně shovívavá. Například k výroční

³⁴⁵ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 124

výstavě v Rudolfinu v roce 1895 píše: „Akademie jest uzavřena dívčí mládeži, která však může studovati na Uměleckoprůmyslové škole malbu figurální i malbu květin. Ta se hodí ženám, které nevyrikají například v krajinářství, neboť je v ženské povaze příliš mnoho družnosti a málo náklonnosti k samotářství.“³⁴⁶ Dále Tyršová věnuje celou drobnou kapitolu příkladu japonského umění. Poukazuje na oblibu skutečných květin ve Francii, Anglii a Americe, zatímco u nás se neustále lpí na renesanční stylizaci květinových zátiší, takže paneaux slečen Krostové, Suchardové, Zahradické a Kleinmondové dlouho nemohla nalézt kupce. Ke stejné výstavě však Karel M. Čapek ve Světozoru uvádí: „Znamenitou studii k naturalistickému ornamentu jsou Anny Suchardovy výtečné Pivoňky i Hyacinty. Rovněž Vilémy Knížkovy obě studie povznášejí se nad běžnou ženskou práci.“³⁴⁷ Stejný rok konala se i vánoční výstava Umělecké Besedy, kde byly hodnoceny stejné umělkyně následovně: „Nejčtetnější jest kolekce sl. Anny Suchardové. Vystavuje Pivoňky, Chrysanthey, Azalky a větev slivoňovou i s ovocem – vše velmi pěkně provedeno en guaché. K ní pojí se slečna Krostová rovněž s pěknými Chryzanthémami a Azalkami (překrásné Růže též umělkyně z výstavy již zmizely, naležše již v prvních dnech výstavy svého kupce). Následují slečna Ludmila Kleinmondová, exponující Chrysanthey, Bez a Hrozny, na něž by i sebe vybíravější gourmand mohl snadno dostat laskominy – a slečna Marie Zahradnická zaslavši cituplně malovaný pohled na okno svého ateliéru a skupinu provedenou v nevšední pílí.“³⁴⁸ Recenze výstav z pera Tyršové zahrnovaly často ostřejší kritiku a ženské pohlaví v tomto směru nijak nešetřila, spíše naopak. V dalších letech se klasifikace umění absolventek Uměleckoprůmyslové školy odvíjí vesměs v pozitivním duchu, ačkoliv percepce jejich tvorby se sumarizuje do stručných zpráv. A přesně v tomto tkví rozdíl mezi Tyršovou a dalšími recenzenty. Tyršová přistupovala k tématu rigidním způsobem ve snaze zachytit vazbu k předloze a subjektivním způsobem konkretizovat odklon od kánonu historizujících slohů. Z hlediska současného úhlu pohledu vyplývajícího ze znalosti dochovaných děl výše jmenovaných výtvarnic hlavně z přelomu století je možné anticipovat vzrůstající umělecký potenciál. Dochované malby dokládají nikoliv renesanční, ale spíše naturalistické formy individuálního rukopisu, který byl v následujících letech dále uvolňován pod vlivem nových výtvarných stylů.

³⁴⁶ ŽÁKAVEC 1926a, 99

³⁴⁷ ČAPEK 1895, 383

³⁴⁸ V.W. 1895

Tyršová však přesto naráží na jeden problém, který vnímala i sama Seydelová, vedoucí ateliéru dámské školy pro kreslení a malbu, a to poměrně málo povinných hodin malby podle přírody. Seydelová se systematicky snažila dosáhnout modernizace a rozšíření výuky, což se jí podařilo až na konci devadesátých let, kdy byli povoláni i učitelé s novým vnímáním tvarové vizualizace. Samotná vnitřní struktura školy rozvíjela schopnosti studentů postupně a k dobru profesorů je třeba přiznat, že poměrně záhy rozpoznali tvořivý potenciál a vytvořili solidní podmínky k rozvoji individuálních potřeb, ačkoliv tak ambiciózním výtvarnicím jako byly Johnová nebo Teiznitzerová nemohl stávající způsob výuky dostačovat. Teprve prostřednictvím jejich samostatné činnosti lze získat představu o širokém spektru oblastí, do nichž neoddiskutovatelně zasáhly. Malby květin, žánrů, zátiší i krajinomaleb doplňují stejně sebevědomě rozehrané grafické návrhy, vzorky pro textilní průmysl, hračky i užitý design. V kontextu řemesla a potažmo i výtvarného umění se ženy – umělkyně spolupodílely na duchovním i estetickém obrazu determinujícím vnitřní i vnější svět v procesu autonomního uměleckého vývoje. Tvorba absolventek Uměleckoprůmyslové školy na jedné straně zůstala v zajetí uměleckého konformismu a na straně druhé výrazně vystoupila ze stínu průměrnosti a dostalo se jí pozornosti ne díky společenské činnosti, ale pro pozoruhodný umělecký projev.

9.2 Odborná škola pro umělé vyšívání

Dochované vyšívané oděvy u nás pochází z období středověku, počátky krajčářství však lze hledat v 16. století, kdy měly české země úzké kontakty se severní Itálií, a móda se prosazovala nejen u dvora.³⁴⁹ Praha v druhé polovině 19. století disponovala celou řadou soukromých i veřejných sbírek zahrnujících i vyšívané práce. Hlavním zdrojem historických vyšívacích technik škol byla nejen bohatá předlohová alba, ale především předměty uložené v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze a Náprstkově českém průmyslovém muzeu, kde bylo deponováno tisíce prací zahraničních a českých, moravských i slovenských prací provedených jak profesionálním způsobem, tak v intencích lidové tvorby. Zvláště druhá v řadě jmenovaná instituce sehrála klíčovou roli zejména v obrodě národního textilního

³⁴⁹ VONDRUŠKOVÁ/PROŠKOVÁ 2004

umění. Tendence vrcholícího zájmu o lidové umění jsou spojeny se sedmdesátými lety 19. století, kdy Josef Náprstek a jeho manželka Josefína začali sbírat národní vyšívaní.³⁵⁰ Výsledkem bylo uspořádání výstavy československých krojů a vyšívaní v roce 1880 pořadatelem muzea Aloisem Studničkou,³⁵¹ později ředitelem řemeslnické školy v Jaroměři, která sklídila značný ohlas a rozšířila zájem o textilní produkci lidové povahy. Kroje a lidové vyšívaní zachovaly některé staré techniky, které se dědily z pokolení na pokolení a prostřednictvím Náprstkova muzea a úsilí jeho majitelů došlo zároveň k obrodě uměleckého průmyslu tohoto oboru, kdy se lidové textilie staly nevyčerpatelnou inspirací pro nové ornamentální dekorace. Literární zviditelnění skutečnosti, že i textilní práce jsou práce umělecké, zajišťovala zejména Renáta Tyršová a Jan Koula, z nichž právě Tyršová se objektivně kritickým pohledem vrací k celoevropským vyšivacím technikám historie i současnosti a identifikuje jednotlivé technologické postupy. Na tomto pozadí fungovala od roku 1885 druhá dámská škola pražského uměleckoprůmyslového ústavu zvaná odborná škola pro umělé vyšívaní, která měla ve své době vážné poslání vzhledem ke skutečnosti, že se z jejich absolventek stávaly většinou odborné učitelky. Hlavními předměty byly vyšívaní a kreslení podle ornamentálních předloh a modelů stejně jako přenášení kreslených vzorů na látky a jejich vyřezávání. Teoretické předměty byly obdobné jako na kreslířské a malířské škole pro dámy, přičemž důraz byl kladen zejména na dějiny textilního umění, nauku o paramentách a nauku o barvách.

Z přednášek Karla Mádl se nám zachoval záznam studentky odborné školy pro umělé vyšívaní Albíny Charvátové, který je dnes uchováván ve sbírce textilního umění Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Zápis nastiňuje historický vývoj jednotlivých technik vyšívaní v souvislosti se stručnou identifikací lokalizace a časového zařazení. Další dochovaný listinný dokument stejné autorky obsahuje specifikaci jednotlivých způsobů vyšívaní z čistě technologického aspektu. Spektrum metod evropského, japonského a čínského textilního umění schovaných pod elementárním názvem vyšívaní rozvíjel své motivy zejména pod vlivem módní ikonografie a stylového směru oblíbeného především u šlechtické a církevní společnosti, přičemž způsob kladení jehly se přizpůsoboval pouze z hlediska požadovaného vizuálního dojmu výšivky. Jednotlivé stylové vlny se promítaly i do lidové tvorby, kde však docházelo k rozměňování vzorů a k vzniku lokálních typů

³⁵⁰ KOULA 1893, 1

³⁵¹ Tamtéž 1893, 2

dekorativního ornamentu umocněných charakteristickými prvky krajové tradice. Postupem doby se některé metody vytratil z repertoáru vyšivačů a pouze fyzické svědectví dochovaných textilií dokládají pestrost a úroveň jejich zdobné dekorace. V českém, respektive pražském prostředí se rehabilitaci oboru vyšívání ve svých teoretických statích systematicky věnovali již zmiňovaní Jan Koula a Renáta Tyršová. Zatímco v té době již dobře známé filozofické teorie Aloise Riegla sumarizované ve spisech „Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte de Ornamentik“, „Altorientalische Teppiche“ nebo „Ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreich Museum“,³⁵² se zaměřují na původ ornamentálních schémat abstraktních a geometrických konstrukcí, věnují se Koula i Tyršová technickému provedení zdobných osnov. Odlišné vnímání hlavního činitele konstrukce vzoru a Rieglova chápání duchovního procesu jeho vzniku otevírá otázku týkající se spíše metodologie dějin umění a zároveň rozděluje odbornou veřejnost na přívržence Riegla s duchovním chtěním a přívržence Sempera ovlivňující rozvoj uměleckého řemesla na základě materialistické koncepce, kterou prezentoval zejména v dvoudílném „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik“, publikovaným v letech 1861 a 1863. Ve svém článku o vyšívání, jeho technice a užití publikovaném v Díle Tyršová píše: „(...) technika – je v podstatě vůdčím principem každého vyšívání; ornament je od ní valnou měrou odvislý, ona souvisí přitom těsně s materiálem, s jeho kvalitou i s jeho barvou a resultát je vždy nejlepší, když z hotového díla vycítíme, že invencí i výkonem vyšla z jednotného cítění dekorativního.“³⁵³ Autorka tak vychází ze Semperovských tezí spíše než nezávislé charakteristiky spontánně tvořeného ornamentu Rieglova učení.

V podobném vědomí se odvíjela edukace dívek odborné školy pro umělé vyšívání na Uměleckoprůmyslové škole, kde byl kladen důraz na technickou dokonalost provedeného vzoru zpravidla podle návrhů volně inspirovaných z historických předloh, a na znalost starých, mnohdy zapomenutých, i současně oblíbených způsobů dekorace textilie.

Výuka vyšívání na škole byla na poměrně vysoké úrovni s širokou nabídkou technik – holbeinská dvojlícná (dvojlícnové vyšívání přímkové), punto ticato čili

³⁵² RIEGL 1893; RIEGL 1891; RIEGL 1889

³⁵³ TYRŠOVÁ 1904

práce prolamovaná³⁵⁴, výplně na plátně k plochému vyšívání, práce a jour, vázání třásní, tamburování, orientální pletení koberců a vyšívání monogramu na plátně, damašku a jiných tkaninách, paličkování krajek, ploché vyšívání čili malba jehlou a to nití pokládánou, tak zvaná technika zachycovaná, vyšívání podle perských vzorů, tak zvaná technika uzličková, vyšívání po japonském způsobu v tónech ostře ohraničených. Nabízely se také různé aplikace a vyšívání zlatem. Posledně jmenované aplikace byly zvláště zdobné, přičemž malba jehlou byla zpravidla ohraničována kroužkovými konturami. Vyšívání zlatem bylo v minulých stoletích i v tom stávajícím zvláště oblíbeným způsobem zdobení parament, a existovalo několik sofistikovaných metod pro vyjádření figurálního nebo rostlinného motivu (vyšíváno se nití protahovanou, výdutkami – bouillon, nití překládanou v obrysu nebo pokládánou).³⁵⁵

Veškerý materiál si však musely studentky obstarat na vlastní náklady, a proto vznikaly spíše vzorky jejich práce, dnes v drobném počtu zachované rovněž v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Celé zdobené předměty, hlavně paramenta, šátky, kabelky, potahy na polštáře, různé pokrývky byly poskytovány a hrazeny školou až ke klausurním zkouškám ve 4. ročníku. V první fázi tak vznikaly kresebné rozkresy, pečlivě imitující malbu jehlou [238-241], poté rozkres na tenký karton nebo papír, kde byly tužkou naznačeny linie a poté protaženy nití, teprve poté došlo k přenosu na látku.

Vedením školy pro umělé vyšívání v Praze byla v roce 1885 pověřena absolventka a následně pomocná učitelka odborné školy pro umělé vyšívání ve Vídni v letech 1880 – 1884 Vilhelmina Kudelková, která se v tomto městě v roce 1860 také narodila. Ještě za pobytu v rakouské metropoli neustále zdokonalovala svou profesní zručnost hostováním na lekcích tzv. bílého vyšívání a malby jehlou, sama však také předávala své zkušenosti mimo ústavní činnost prostřednictvím soukromých hodin určených učitelkám vyšších dívčích škol. Zároveň tato druhotná činnost zlepšovala svobodné a mladé učitelce finanční situaci. Povolání do Prahy znamenalo pro Kudelkovou kariérní postup, kterého se po vyhlášení konkurzu na místo neváhala

³⁵⁴ KOULA 1907, 21; Koula popisuje techniku prolamování následovně: „Vzory vznikají provlékáním nití. Je třeba vytáhnouti z tkaniny jistý větší počet nití, aby se užší či širší proužek její v síťovinu proměnil, zachytíti obě strany obruným stehem a provlékati pak vždy určité množství zbylých nití dle myšleného vzoru. Tato vyšívání z tak vzdálených od sebe krajů a všude tak přechoasto užívaná liší se navzájem jen nepatrně.“

³⁵⁵ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 294, karton 23, nefol

ujmout. Po dvou letech trvání školy ji ve vedení doplnila Ida Krauthová, absolventka Odborné školy pro krajkářství ve Vídni. V rámci fungování výukového systému měly předměty obě učitelky rozdělené podle svých specializací a v dobové literatuře byly vždy vnímány jako rovnocenné kolegyně. Ačkoliv se Kudelková již v roce 1891 snažila o definitivu svého postavení, dočkala se negativního ohlasu ze strany Ministerstva kultu a vyučování s konstatováním, že takto může být snadněji přeložena na jinou instituci obdobného typu. Po celou dobu své působnosti zůstala tedy Kudelková odbornou učitelkou, která pobírala podobně jako Seydelová, Krostová nebo Krauthová zpočátku odměnu 800 zlatých za 20 hodin týdně, v roce 1891 navýšených na 1000 zlatých. Po měnovém přechodu na koruny se nám pro srovnání dochoval záznam z roku 1905, kdy pobírala 2400 korun.³⁵⁶ Krauthová dosáhla profesorského jmenování a zlepšení svého finančního ohodnocení až v roce 1921.³⁵⁷

Kudelková i Krauthová pocházely z vídeňského prostředí, přesto obě vyučovaly i v českém jazyce, kromě toho se dorozuměly i francouzsky. Praktická výuka jejich specializací byla skutečným jádrem školy vytvářejícím hlavní páteř programovému schématu celé výuky, podporované kostrou složenou z předmětu odborného kreslení v podání Julia Ambruse a Václava Dědka. Hlavním kritériem absolvování školy bylo technické zvládnutí řemesla pokud možno na špičkové a profesionální úrovni, nicméně z hlediska kritické reflexe shledáváme zcela zásadní nedostatek v absenci kompoziční opory a tím pádem v konečném důsledku nenaplnění suverénního postavení absolventek na trhu uměleckého průmyslu. Patrně právě tato vada systému odsoudila absolventky k učitelské profesi a nenaplnění předpokladu vzniku samostatných dílen sledující moderní vývojové trendy s inovativními textilními přístupy. Kromě Heleny Johnové nám dnes většina jmen frekventantek školy mnoho neprozradí a odlesk jejich dobového odkazu bude ztracen i nadále, pokud nepřipomene subtilní projevy jemných stehů ženských rukou na uchovaných dílech uložených v depozitářích českých muzeí v této drobné studii.

Jak v ornamentální kresbě, tak v praktické výuce byla zvláštní pozornost věnována vyšívání květinových dekorů. Na většině předmětů studentek a absolventek této školy se uplatňuje stylizace rostlinných motivů i námětů ze světa

³⁵⁶Řádní profesori pobírali ve stejném roce celkový roční plat v závislosti na osobních odměnách průměrně kolem 7 500 korun. Více viz: AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 368, karton 52-68, nefol

³⁵⁷ V roce 1926 činil roční plat Idy Krauthové po srážce penzijního příspěvku 43 224 korun.

flory. Každá umělkyně, a v tomto směru skutečně můžeme označit autorky maleb jehlou za umělkyně, nachází vlastní výrazový styl stejně, jako tomu bývá u malířů. Rovněž výběr květin a jejich pokládání na látkový materiál má velmi specifický charakter stejně jako tvorba iniciál vycházející z rukopisu autorky výšivky, která je zpravidla předem předkreslila buď na papír, nebo tkaninu. Nejreprezentativnější soubor studentských prací vlastní Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, přičemž nejnázornější příklad postupného osvojování si tvorby stehů jednotlivých technik vyšívání nám přináší kolekce folií Albíny Charvátové datovaná rokem 1888/1889 [242-250]. Prvotní výuka zahrnovala komplexní ovládnutí techniky stehů, kde vedle přímého, proplétaného a vrkúčkového je nejpočetněji zastoupen křížkový steh skloňovaný do rostlinných tvarů makovic, květin a geometrických vzorů předem předkreslených na čtverečkový papír v oddělených pásech.³⁵⁸ Steh je kladen v úhlopříčkách čtverců daných nitěmi tkaniny, a proto je možné vyšívat touto technikou pouze tvary omezené přímkami. Primární podkladovou plochu tvoří bavlněná tkanina s jednoduchou osnovou, na kterou je kladena červená bavlněná nit, tyto poměrně levné materiály potvrzují odpovědnost studentek nést náklady za pracovní pomůcky v hodině a navíc v počáteční fázi studia nebylo třeba hedvábí ani atlasu. Studentka se postupně propracovávala k jednotlivým technikám přímkového, plochého a bílého vyšívání včetně obšívacích způsobů kontur. Tak zvané bílé vyšívání bylo ve své době společně s polozapomenutou prolamovanou technikou považováno za jeden z nejdokonalejších a nejjemnějších způsobů této disciplíny, neboť ornament spočívá plně v citu vyšíváče a v preciznosti provedení [249-250]. Zhotovování vzorů pomocí složitějšího způsobu prolamování se kromě zachované lidové krojové tvorby zvláště na Slovensku ve zbytku západní Evropy neudrželo, a dokonce i v této oblasti bylo postupně nahrazováno jednoduššími aplikacemi s obšíváním, nebo plochým vyšíváním.³⁵⁹ Kudelková i Krauthová měly svůj pozitivní podíl na znovuvzkříšení této tak krásné vzory vytvářející doméne vyšívacího oboru, o kterém dodnes vypovídají plzeňské a baltské kroje. Pěkný příklad kombinace aplikace a techniky prolamování s obšíváním přináší anonymní práce této školy, rovněž uložená v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze [253]. Tvar bílé bavlněné látky je kompaktně stylizován do středového motivu květu

³⁵⁸ Vedle jmenovaných stehů se vyučoval i steh plochý, stonkový, perlový, řetízkový, řádkový, prošívací, zpáteční ale také písčítý a uzlíčkový na výplně.

³⁵⁹ KOULA 1907, 31

obklopeného soustředními kruhy okolo uzavírající elipsy s volutově řešeným vrcholem. Další fotografie demonstrují doplňující dekorativní způsoby vyšívání textilií v čele s uzličkováním, uplatňující třásně, čabraky a střípce v zakončení šál, závěsů, ubrusů a čalounění [244-245].

Závěr studia prověřil schopnost dívek vyrovnat se s jednotlivými způsoby vyšívání a různorodým dekorativním zdobením textilie na vlastních dílech, které následně procházely komisionálním hodnocením v rámci posledních klauzur. Studentky měly k obhajobě své práce předepsané metody vyšívání i tematické okruhy, jak o tom svědčí absolventské práce Marie Mestekové z roku 1889 a Marie Jirotové z roku 1901 [257-259]. Způsob rozvrhu ornamentálních forem byl však v intencích vyšivačky, ačkoliv podobně, jako u ostatních odborných škol vedoucí ateliéru ovlivňovali průběh zrodu práce korekturami i radou. V tablu vyšívaném zlatými a v drobném měřítku i stříbrnými nitěmi rozvíjí Mesteková i Jirotová jednoduchý rámeček s konkávně probranými rohy, do nichž obě umístily obdobně řešené květy, vnitřní pole pak vyplnily zdobně traktovanými monogramy. Mesteková dosahuje efektního účinku světelné hry dekorativních linií směrově protichůdným kladením nitě a podobně jako Jirotová používá drobných galanterních ozdob ke zvýšení zářivě estetického dojmu z celého díla. Levné náhražky drahých kamenů a perel v podobě kamínků a flitrů vycházejí z historické zdobnosti oděvů již od doby vzniku zlatého vyšívání, hojně rozšířeného v období renesance. Aurifrigie se však hojně užívaly už od středověku, a i u nás máme svědectví této zdobnosti na figurálních výšivkách světců a světic uchovávaných ve Svatovítském pokladu.³⁶⁰ Obě díla dělí dvanáct let, nicméně nově prosazovaný umělecký kult organicky stylizované ornamentiky tablo Jirotové žádným zásadním způsobem nezformoval. Oproti tomu naturalistické tendence shledáváme v dalším jejím klausurním díle vyšitým sofistikovanou technikou malby jehlou hedvábnými nitěmi, pro kterou byly vzorem v Evropě již dobře známé japonské a čínské jemné textilie [254-256]. Studie stejnou technikou představují i další dvě zachované anonymní práce školy, rovněž uložené v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze [251-252]. Orient od pradávna čerpal inspiraci v přírodě a čínská výšivka naučila Evropany již v 17. století jinému traktování květů, kdy nit je kladena podél tvaru a přepichována tak, aby naznačovala

³⁶⁰ TYRŠOVÁ 1904, 49

biomorfická specifika rostlin.³⁶¹ Jirotová převzala z této techniky stínování, aby tak dosáhla živosti a plastičnosti motivů, které se projevují spíše v prvku kaliny a sasanky, než v podobě motýla, jiříčky a variace na tamarišek.

Vyšíváním se zabývaly obyčejně ženy a dívky stejně, jako se tato činnost dědila z matky na dceru, málokdy však znaly větší spektrum technik, aby mohly vyšívat profesionálně a nezůstávat v zajetí omezenosti domácích prací. Ke zvýšení řemeslné gramotnosti založila některá regionální musea vyšívací kursy.³⁶² Ani na Uměleckoprůmyslové škole však nebyl edukativní přístup dotažen v tomto smyslu do konce, neboť postrádal kompoziční rozvinutí ornamentálních předloh vedoucích ke skladebné syntéze technologie a umělecko-filozofických interpretací v nekonečné řadě variací. Z tohoto důvodu spolupracovaly odborné učitelky s Juliem Ambrusem, vedoucím ateliéru pro textilní umění, jehož studenti dodávali dívkám své návrhy jak pro výstavní účely školy, tak pro veřejné zakázky [263-264].

Dále hledala Kudelková i Krauthová se svými žačkami inspiraci v početné sbírce historického textilu Uměleckoprůmyslového muzea v Praze i na evropských výstavách, kde byly představovány vzácné i lidové práce rukou starých zručných vyšívačů z celého světa. Některé z předloh našly živnou půdu a v transformované podobě byly vtěleny do vzorových alb tvůrčí skupiny školy.

Z výstavních projektů se škola Kudelkové a Krauthové účastnila školních expozic,³⁶³ Jubilejní výstavy v roce 1891 i 1908, Světových výstav v Paříži 1900 a Saint Louis 1904 stejně, jako mnoha regionálních výstav, za mnohé jmenujme výstavu v Kutné Hoře v roce 1903 nebo vyšívacích škol v Liberci 1905 [260-262]. Nejrozsáhlejší komentář, týkající se školní výstavy konané krátce před Štědrým dnem do 1. ledna 1893, v netradičně velkorysém rozsahu v souvislosti s vyšívacím oddělením, nám přináší článek Karla M. Čapka ve Světozoru.³⁶⁴ Autor poukazuje na pozitiva i nedostatky v edukativním programu školy zejména z teoretického hlediska. Zatímco nauka o paramentech v podání Karla Mádla stojí s hlavním objednavatelem z církevní správy zcela logicky na prvním místě přehledu dějin umění této školy, chybí Čapkovi v zájmu prohlubování národního ducha především nauka o slovanském vyšívání. Přes tyto drobné výhrady nachází Čapek v ukázkách dílen

³⁶¹ TYRŠOVÁ 1904, 50

³⁶² SCHMORANZ 1906, 190

³⁶³ V dobové literatuře jsou komentovány čistě školní výstavy, pořádané ve 20 sálech školní budovy, pouze v roce 1892 a 1898.

³⁶⁴ ČAPEK 1893, 103

národní lidové vzory uplatněné zejména ve výšivkách zlatem a stříbrem, zhotovených pro české spolky v osvěžující moderně upravené stylizaci. Podle celkového rozvrhu Gustava Schmoranze a kresebného návrhu Julia Ambruse provedly pod vedením Idy Krauthové studentky Františka Bočková, Berta Nováková, Františka Svobodová, Hermine Matiegková a Marie Dušková krásný prapor objednaný chrudimskými dámami pro místní Sokol a dále se velké pozornosti dočkal prapor pro Spolek pražských kotlářů s figurální výšivkou sv. Václava podle návrhu Jeneweinova. Národní motivy doplňovaly čistě dekorativně ornamentální výšivky a hojně také církevní zakázky, z nichž nejvíce pozornosti vyvolal ornát od Elišky Matějovské a Marie Mestekové stejně jako podušky Albíny Charvátové, Marie Novákové a Anny Sequensové.³⁶⁵

O Světové výstavě v Paříži roku 1900 již bylo napsáno mnoho a netřeba opakovat odborné veřejnosti známá fakta vzniku interiéru i šedých eminencí jejich kompozičního řešení včetně problematiky odchodu původního inspirátora Friedricha Ohmanna a jeho více než kvalitního zástupu v osobnosti Jana Kotěry.

V souvislosti s tématem textilního umění však alespoň připomeneme, že všechny výšivky a aplikace pro školní interiér měla na starosti právě škola Kudelkové a Krauthové. Karel Mádl, přímý organizační účastník školního projektu, vylíčil jejich provedení následujícím způsobem: „V jednom rohu interiéru se nachází Kastnerovo presbyterium s oltářem, nad kterým bylo zlatavě vyšívané bílé baldachýnové velum, vyšívané ve škole Idy Krauthové. Střed volného prostoru zabíralo široké odpočívadlo s liliovým aplikačním dekorem Jana Kotěry. Ornamentika stropního vela i bílá záclona s hustým leskle černým vyšíváním na postraním vchodu interiéru patří po návrhu Juliu Ambrusovi, po provedení učitelkám na vyšívací škole Vilhelmine Kudelkové a Idě Krauthové a jejich žačkám, které i všechny ostatní práce vyšívací provedly. Ambrus i Kastner při nich vycházejí od vyšívání lidového, kdežto Kotěra rozvíjí v nich svoji personální hru vláčných linií.“³⁶⁶ O kvalitě technického provedení vzorů se v dobové literatuře mnoho nedozvíme, automaticky se předpokládala dokonalost aplikace výšivkových vzorů podle představ ideových otců všech návrhů. Kudelková i Krauthová nám zanechaly spíše přehledovou zprávu, než kritické zhodnocení Světové výstavy v Paříži, kterou společně se svými kolegy osobně navštívily. Kromě popisu práce evropských dílen a

³⁶⁵ ČAPEK 1893, 103

³⁶⁶ MÁDL 1901, 82-84

francouzské mody, zaujaly učitelky pavilony Sudánu, Tunisu a Alžíru, způsob zlatého vyšívání Persie a Turecka, kostýmy Indie i vzdáleného Ceylonu. Kudelková neopomněla ani rakouské oddělení, kde byl vyšívací obor zastoupen vídeňskými školami – Odbornou školou pro umělé vyšívání, samostatně stojící státní školy, a Uměleckoprůmyslovou školou. Instituce představily mistrovsky zdobené paneau vyšívané malířským způsobem doplněným aplikacemi a následně zejména Kudelková vyzdvihuje moderní styl prací pod vedením profesora Hanse Hrdlizcky se závěrem, že rakouské země reprezentovaly oblast textilní tvorby důstojně a lépe, než ostatní evropská centra.³⁶⁷ Podobně uzavírají své zprávy i ostatní profesori, kteří dostali stejně jako obě odborné učitelky od Ministerstva kultu a vyučování dostatečnou subvenci na tento podnětný studijní pobyt.

Technická dokonalost a zručnost ukazuje se v dosud zachovaných dílech učitelek a jejich žaček, posilovaných zaujetím pro krásné řemeslo rozvíjející se v různorodé formě dekorů textilního umění. Drobný exkurz demonstruje opomíjenou součást odborných a speciálních ateliérů Uměleckoprůmyslové školy a rekonstruuje pozadí poslání tohoto oddělení. Stylový boj, který se rozhořel v oblastech volného umění, se vnitřního světa jemné práce umělkyně, jejichž nástrojem byla jehla, příliš nedotkl a díky schopnosti adaptace přežila řada způsobů tohoto umění až do konce první republiky. Názor Tyršové spočívající v podřízenosti motivu technice, nabyt nové podoby tím, jak ruční způsoby vyšívací práce vytlačovala průmyslová výroba. Od ruční výroby se pomalu přecházelo na strojovou a pouze speciální dílny typu Marie Teinitzerové v Jindřichově Hradci tak fungovaly až do počátku padesátých let 20. století, přičemž výsledky svědčí o udržení kvality jak v materiálu, tak v ornamentální kompozici. Ve stejné době buduje na Uměleckoprůmyslové škole v Praze Emilie Mildeová Paličková³⁶⁸ směr moderní krajky, v které ruší tradiční úlohy krajky jako doplňku a dává jí roli samostatného uměleckého díla.³⁶⁹ Moderní krajky a výšivky se však v této době neprovádějí sofistikovaným ručním zpracováním, jako tomu bylo ještě o 50 let dříve. Hlavním argumentem zůstává fakt,

³⁶⁷ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 351, karton 44, nefol.

³⁶⁸ Emilie Mildeová Paličková (1872 – 1973) studovala v letech 1907-1910 Uměleckoprůmyslovou školu v Sofii a poté v Praze na dámské školy pro kreslení a malbu. Mezi lety 1915-1918 byla vedoucí jindřichohradeckých ateliérů Marie Teinitzerové, kde se věnovala navrhování tkaných koberců, pokrývek a batikování. Ve 40. letech 20. století zjednodušila vzory pro paličkování krajek tak, že bylo možné vytvářet i rozměrné figurální kompozice.

³⁶⁹ VONDRUŠKOVÁ/PROŠKOVÁ 2004, 86

že ještě na přelomu 19. a 20. století vyšívala každá dívka, matka i babička, a teprve s rozvojem konfekční módy a rozšířením moderního strojového způsobu tkaní látek včetně aplikace vzorů a tisků se zkušenost rukodělné práce pomalu, ale jistě vytrácela z domácího prostředí. Z dnešního úhlu pohledu sehrála škola pro umělé vyšívání důležitou roli ve vzkříšení polozapomenutých vyšívacích technik a prodloužila tak životnost tohoto řemesla do období, v němž tento obor překročil hranice tradičního pojetí, a kdy vznikala rozměrná díla tapisérií a prostorových objektů nabízející plastickou podobu figurální interpretace.

9.3 Absolventky dámských a odborných škol

V období školy v letech 1885/1886 až 1910/1911 navštěvovalo dámské školy celkem 406 dívek a Schikanederovu školu pro malbu květin 47 žen. Tyto počty jsou zde uváděné pro pochopení, že jednotlivým osudům všech výtvarnic se v rámci této práce skutečně věnovat nemůžeme.

V průběhu bádání vyvstala otázka, na kolik je možné ve sbírkových institucích fyzicky dohledat umělecká a uměleckořemeslná díla studentských prací školy. Záhy se tento úkol ukázal jako velmi obtížný, nutně muselo dojít k filtraci jmen na základě vyhodnocení konečné závažnosti dostupných umělecko-historických informací a pouze díky trpělivosti a vstřícnosti kurátorů mohlo dojít ke konfrontaci se samostatnou pozdější tvorbou několika absolventek Uměleckoprůmyslové školy, hlavně Schikanederovy speciálky.

Výchozí údaje nám poskytl opět tolikrát v této práci skloňovaný archivní soubor písemných dokumentů Uměleckoprůmyslové školy uložený v Archivu hlavního města Prahy, v němž se nachází spis iniciovaný příkazem Ministerstva kultu a vyučování řediteli školy Josefu Stibralovi v roce 1905 k provedení pátrání o postavení absolventů odborných a speciálních škol a následného písemného hlášení v této záležitosti. V návaznosti na tento požadavek se zachovaly poznámky Kotěry, Kloučka, Maška, Schikanedera, Nováka, Kastnera, Ambruse a Krauthové, doplněné o záznam profese absolventů Ženíškovy školy.³⁷⁰ Z těchto záznamů zjišťujeme

³⁷⁰ AHMP. Fond VŠUP, inv. č. 312-316, karton 28, nefol.; Záznam o absolventech Ženíškovy školy je sepsán dvěma rukopisy, ani jeden neodpovídá písmu Františka Ženíška. Seznamy byly doplňovány až do začátku 1. světové války.

prvotní informace o pracovním uplatnění absolventů, přičemž životní osudy zavedly většinu dívek na učitelské místo vyšších dívčích nebo odborných škol. Nejčastější destinací přitom zůstala Praha, doprovázená jižními Čechy i Moravou, ve výjimečných případech vzdálenějším působištěm, jako u Rosy Fuchs usazené v letech 1905 až 1907 v Paříži.³⁷¹ Řada absolventek Schikanederovy školy však neustrnula ve své každodenní činnosti a vedle svých povinností se věnovala i vlastní umělecké a uměleckořemeslné tvorbě.

Na základě archivního průzkumu, rešerší v Tomanově a Ottově naučném slovníku bylo možné sestavit počáteční orientační konstrukci, rozšiřující se postupně o informace získané z monografií i synteticky strukturovaných publikací věnujících se českým malířkám.³⁷²

V souvislosti s absolventkami Uměleckoprůmyslové školy se budeme zabývat zvláště texty Martiny Pachmanové vztaženými k Boženě Jelínkové Jiráskové v rámci výstavy v Galerii Františka Drtikola v Příbrami v roce 2010 a prezentací díla Zdenky Burghauserové, Pavly Rousové Vicenové, Heleny Šrámkové, Boženy Jelínkové Jiráskové, a to ve spojitosti s výstavou zahrnující 80 exponátů výtvarnic Kruhu výtvarných umělkyň na půdě Uměleckoprůmyslové školy 2014, připomínající tak výstavní projekt československého ženského umění z roku 1929 v prostorech československého velvyslanectví v Buenos Aires.³⁷³

Výstava rekapitulovala tvorbu umělkyň naposledy společně prezentované před 85 lety na argentinské půdě a zároveň odhalila mnohotvárnost jejich produkce. Nevyrovnanost výtvarné úrovně vzdáleně odkazuje i na komplikované postavení žen umělkyň a jejich jediné umělecké zázemí v ženském uměleckém spolku Kruhu výtvarných umělkyň.³⁷⁴ Cílem spolku bylo umožnit ženám vystavovat výtvarná díla, aniž by probíhala selekce konformismu od nesporně kvalitnější tvorby. Paradoxní

³⁷¹ V roce 1905 v rámci 66. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze prezentovala vazbu pro hudebniny, návrhy na talíře a malovaný vějíř.

³⁷² Dlouhodobě se dějinami ženského umění u nás zabývá Martina Pachmanová, která reflektuje nejen emancipační pozadí uměleckého vývoje žen, ale také se věnuje prostřednictvím svých textů a kurátorské činnosti polozapomenutým osobnostem ženského uměleckého světa 1. poloviny 20. století.

³⁷³ Výstava Boženy Jelínkové Jiráskové v Galerii Františka Drtikola v Příbrami trvala od 17. 9. do 24. 10. 2010 a výstava Heleny Šrámkové v galerijním prostoru Uměleckoprůmyslové školy v Praze byla zahájena vernisáží 18. 11. 2014, přičemž Martina Pachmanová je zároveň autorkou knihy se stejným názvem, jako výstavy znějící „Z Prahy až do Buenos Aires“, která by měla být v nejbližší době vydána.

³⁷⁴ Kruh výtvarných umělkyň vznikl v roce 1919 a hlavním cílem bylo umožnit ženám prezentovat svá výtvarná díla veřejnosti. V roce 1921 uspořádal spolek první společnou výstavu ve výstavních sálech Obecního domu v Praze.

předobraz symptomaticky složité situace lze hledat právě v umělecko-průmyslových vzdělávacích institucích, kterým trvalo poměrně dlouhou dobu, než ze svých řad byly schopné vyloučit diletantky. Podobné schéma panovalo dlouho i na Uměleckoprůmyslové škole a skutečným katalyzátorem proměn byla až reforma po první světové válce. Jako přelom v zjednodušené interpretaci se jeví i stylová změna, kterou můžeme sledovat na konkrétních případech výtvarnic, jejichž díla vystupovala nad průměrnost natolik, aby je dokázala zachytit přinejmenším v několika větách dobová kritika sledující jak každoroční výroční výstavu v Rudolfinu, tak expozice Umělecké Besedy. Vedle známých malířek Hermíny Laukotové, Heleny Emingerové, Jenny Schermaulové a Zdenky Braunerové, se pomalu začaly prosazovat i absolventky Uměleckoprůmyslové školy, z nichž si většina doplňovala své vzdělání ještě v soukromých malířských ateliérech Hermíny Laukotové, Ferdinanda Engelmüllera, Antonína Slavíčka, a dále v Mnichově i Paříži.³⁷⁵ Řada z nich umělecky vyvrála až díky studijním cestám po Evropě, a jak uvidíme dále zejména jih Francie a balkánský poloostrov zanechal stopu v odvážnější volbě barevné palety. Školní ateliér Jakuba Schikanedera sice nabízel vedle tradiční malby květin i figurální model, nicméně další kroky ambiciózních a hmotně zajištěných malířek svědčí o potřebě hlubšího studia malířských technik a inspirativních podnětů. I Schikaneder si do své speciálky vybíral, každý rok přijímal zpravidla pouze dvě absolventky dámské školy pro kreslení a malbu, které vykazovaly svými díly předpoklady k rozvoji dosud nenaplněného uměleckého potenciálu. Zahraniční cesty však patřily již standardně k nutnému uměleckému rozvoji, neboť poměry v Čechách kolem roku 1900 dosud zcela nevstřebaly nové umělecké tvary, formy a linie přicházející přes Vídeň z Anglie. Zatímco předtím byly tradicionalistické kruhy v opozici proti vídeňské historizující manýře, nyní se vymezovaly rázně proti naturalistickému stylu.³⁷⁶ Vilém Jordán ve Zlaté Praze 1900 z části právem píše: „Po svém zvyku jsme tak trochu zaspali a nejvíce ti, kdož se domnívají, že jim náleží rozhodující a pokud možno i zatracující slovo. Obrátili se frontou proti Vídni v domnění, že odtud přichází tato invase novosti. Ničeho nevědí, nebo ničeho nechtějí vědět, že již před padesáti lety raženy byly první cesty moderně v Anglii, že

³⁷⁵ U Hermíny Laukotové jsou doloženy: Zdeňka Liebscherová Havlíčková (studovala i u Karla a Adolfa Liebscherových), Marie Gardavská, Emilie Krostová, Anna Sequensová. Ferdinand Engelmüller vedl ve svém ateliéru například Annu Brichovovou. Ateliér Antonína Slavíčka navštěvovala Božena Jelínková Jirásková. Více viz: KUTHANOVÁ 2007, 20-24

³⁷⁶ JORDÁN 1900, 141-142

před dvaceti a patnácti Francie a Belgie vystoupila, že Amerika, panenská země umění, tradic prostá, na své poslední výstavě světové se ukázala zemí vítězné moderny (...). Pojednou obhajují vídeňskou neorenesainci proti vídeňské moderně.³⁷⁷ Autor článku dále skloňoval naše malé poměry a zásadní průlom moderní estetiky demonstroval na keramice Anny Boudové Suchardové [265-268], s jejíž další tvorbou a dekorací se na stránkách Zlaté Prahy, Volných směrů a Díle z ženských autorek setkáváme nejčastěji, a to minimálně do roku 1910. Produkce Boudové Suchardové není monotematická a vstupuje do mnoha oborů. Vytváří tak zároveň určitou pomyslnou kostru naší kapitoly.

Anna Boudová Suchardová³⁷⁸ patřila společně s Annou Labler k první generaci absolventek Uměleckoprůmyslové školy, následované Emou (Emilií) Krostovou, Ludmilou Kleinmondovou, Annou Sequensovou, a v dalších letech Annou Nejtkovou, Pavlou Jirotkovou, Helenou Šrámkovou až po expresivní malířky. Gustu Nekolovou a Miladu Benešovou (Špálovou). Na rozdíl od vyšivací školy bylo pro malířky podstatné spíše období po absolutoriu, neboť teprve ve své vlastní tvorbě bez vlivu předepsaného námětového spektra výuky, mohly rozvinout nejen syžet malby, ale i tonalitu. Podobně jako u kolegů z ostatních ateliérů nacházíme dva zlomové okamžiky ve stylové rovině jejich tvorby, související v první vlně s vlivy secesního naturalismu rázně se transformujícího v užitém umění do geometrických schémat a v malířském projevu do konečného působení expresivních forem francouzského i německého umění. Umělecký názor byl v moci subjektivního přesvědčení, přičemž pojetí malířského rukopisu a výběr intenzity barev nevycházel z akademického diktátu, jako tomu bývalo v předchozím období. Dámské školy i Schikanederova speciálka nabízela solidní umělecký základ, kterého absolventky využily ve volné i uměleckoprůmyslové tvorbě s rozdílným úspěchem.

Z výtvarnic, které zasáhly do historie umění zvláště na přelomu 19. a 20. století stojí v popředí právě Boudová Suchardová, jejíž rodinné dispozice pozitivně zasáhly do osobního uměleckého vývoje již poměrně v raném věku. Umělecká dráha jí byla po vzoru otce Antonína a bratra Stanislava ve své podstatě předem určena,

³⁷⁷ Tamtéž 1900, 141-142

³⁷⁸ Anna Boudová Suchardová obdržela společně se závěrečným vysvědčením i posudek podepsaný ředitelem Josefem Václavem Myslbekem a profesorem Jakubem Schikanederem, který zněl: „Byla vždy vytrvalá a plná, osvojila si zejména značnou zručnost v kreslení a malování květin, v kterémžto oboru se ku pracím a k vyučování nejlépe hodí. Má pro podobiznu dobré pojetí a osvědčila též svůj vkus ve vlastních návrzích, kteréž je schopna samostatně provádět.“ – více viz SLAVÍK 1973, 66

stejně jako pozornost veřejnosti. Ve své tvorbě zůstala věrná květinovému motivu, který utvářela do různých stylizovaných poloh od jednoduchých skicovitě provedených linek až po bohaté barevné kytice vesměs české provenience. Pro ploché dekory si vybírala osvěžující větve a květy z našich zahrad, z nichž nejvíce je zastoupen kosatec, narcis, lilie, ale i bodlák nebo kaštan [269-272]. V jejím díle nevidíme historizující prvky ve formě akantu, nebo zavíjených arabesek. Boudová Suchardová klade své květy promyšleným asymetrickým způsobem v ploše podle japonského způsobu, kde i prázdnému prostoru je přisouzena důležitá role v celkovém členění obrazu. V těchto intencích navrhuje své dekorativní linky pro časopisy i soutěže Uměleckoprůmyslového muzea, v nichž vyplňuje pole zjednodušeně vedenou linií tvaru předlohy ohraničenou pozitivně negativními tahy kontur k dosažení plasticity a zároveň k vymezení zadního plánu.

Podobný princip přenášela i do své keramiky, převážně váz a květináčů, vytvářejících hodnotnou paralelu k malířství. Keramika, zařazovaná dosud do dekorativního nebo užitého umění, pronikala nejnárodněji do domácností a jako běžná součást bytového vybavení působila na estetické vnímání uživatelů. Formy váz nemají nic společného s renesancí ani s barokem a rozhodně se v nich neuplatňuje antikizující vliv plastických prvků. Svůj profil budují na jednoduchém obrysu v podobě vysokých, nízkých, úzkých i širokých tvarů. Vázy se dělí do dvou hlavních skupin, z nichž první v plochém povrchu zdobeném pouze malířským způsobem dominuje nad méně početnou keramikou, v níž Boudová využívá tvar vázy plastickým způsobem. V několika málo případech využívá sochařskou techniku, v níž je figurální nebo rostlinný prvek doplněn na plochu jako přidaná dekorace nikoliv vyrůstající z hmoty vázy, ale v podobě samostatného prvku. Boudová Suchardová tak na rozdíl od Kloučkova ateliéru nevytváří aplikace rytiny rostoucí až do vysokého reliéfu, který je včleněn do samotné konstrukce vázy, ale spíše zdobí již daný tvar novým prvkem jako přidanou hodnotou. V poměrně rozsáhlém keramickém díle, kterému se věnovala s největší pravděpodobností i po roce 1900.³⁷⁹ Ačkoliv právě do této doby je datována většina její keramiky v českých veřejných sbírkách, zvláště v Praze a Chrudimi [273-281], v níž se samozřejmě najdou formální i dekorativní odchylky od většiny ostatních. Tvarové obměny nebo sochařsky řešené vázy a mísy však vycházely spíše ze zadání soutěží, kterých se chtěla účastnit, než

³⁷⁹ Stanislav Sucharda nechal ve sklepě vily v Mánesově ulici zhotovit své sestře Anně keramickou pec. – viz SLAVÍK 1973, 169

z vlastní potřeby inovovat jejich podobu. Z estetického hlediska jí vyhovovaly tvary, kterých používal i Celda Klouček a jeho žáci, pouze zdobný prvek vnímali až na výjimky každý odlišným způsobem. V malířsky pojatých vázách, které tvoří největší soubor jejího keramického díla, se vyjadřuje pestře barevnými odstíny přírody, které občas zjemňuje až do pastelových tónů. Ze způsobu kompozice malby rostliny lze jednoznačně soudit, že při výběru motivu byly zohledněny tvarové dispozice vázy.

V dekoraci uplatňuje reálnou malbu, stylizovanou kresbu i ornamentální dekoraci vycházející ze znalosti soudobých teoretických spisů. Umělci na konci 19. století sledovali vývoj vědeckých objevů i botaniku zabývající se analytickým rozbořením organismů. Již jsme se zde zmínili o knize Lady Hubatové Vackové „Tiché revoluce uvnitř ornamentu“, která přináší podrobný rozbor původu a vývoje ornamentálních obrazů. V kapitole „Ornament motýlích křídel: Ernst Gombrich, dekorativní umění, přírodověda a gestaltpsychologie“ jsou reprodukovány dva keramické talíře Anny Boudové s motivem vázek a motýlů, jejichž křídla jsou strukturálně rozčleněna na elementární vzorec paradoxně komplikující vizuální čitelnost. Hubatová Vacková zde rozebírá filozoficko-vědecké téma ornamentu z hlediska tvorby obrazu pomocí empirických podkladů a psychologických rozborů. Již jsme v souvislosti s touto problematikou hovořili o předlohových albech uložených v knihovně Uměleckoprůmyslové školy, ke kterým měla Boudová přístup, navíc studenti byli podněcováni k zájmu o přírodovědeckou literaturu.³⁸⁰ Připomeňme jen, že zvláště cenná byla alba Aloise Studničky, Antona Sedera a Maurice Pillarda-Verneulle.³⁸¹

Rozpad vizuální jednoty celku do mikroskopických struktur uplatnila Boudová Suchardová pouze ve dvou talířích, které jsou jedinými předměty s motivem z živočišného světa. Analytický přístup k rostlinnému dekoru zjednodušuje formu, ale nerozpadá se do piktografických obrazců. V ostatních oblastech svého díla Boudová Suchardová zůstala uzavřena ve světě secesní stylizace bez podobně odvážného přístupu k členitosti motivu.

Z hlediska současné percepce díla Anny Boudové Suchardové tvoří keramická tvorba vrchol její umělecké kariéry, ačkoliv se jedná o oblast, patřící do intimního prostředí interiéru a nepřitahuje pozornost široké veřejnosti.

³⁸⁰ HUBATOVÁ VACKOVÁ 2011,112

³⁸¹ Tamtéž 2011, 112

Na oblíbenost jejího stylu i mezi architektky tvořícími v duchu „Gesamtkunstwerku“ ukazuje spolupráce s Josefem Fantou na interiéru pro světovou výstavu v Paříži 1900 nebo Wilsonově nádraží, kde malovala v roce 1908 zdobné festony. K dekorativní výzdobě vlysů Živnostenské banky Na Příkopech oslovil Boudovou Osvald Polívka a ta zhotovila pro krásnou geometrizující zástěnu Jana Kotěry i malovanou výplň se svými oblíbenými kosatci.

V dalších letech si Boudová Suchardová udržela svůj vlastní kresebně malířský styl na jedné straně svázanější do přísnějších symetricky komponovaných schémat signifikantních zejména pro návrhy plakátů, v nichž důležitou roli hrají typografie a ornament, na straně druhé uvolněný v impresionistickém duchu. Četnost reprodukcí díla Boudové Suchardové v dobovém tisku zvláště kolem roku 1900 souvisel nejen s jejím uměleckým názorem korespondujícím s ideami umělců sdružených ve spolku Mánes, ale i s jejími úzkými vazbami na tuto uměleckou sféru. Tehdejšími členy redakce Volných směrů byli Jaroslav Hilbert, Karel Mašek, Jan Preisler a jako odpovědný redaktor Karel L. Klusáček. Úřadujícím předsedou spolku Mánes byl Stanislav Sucharda, který pečoval ve Volných směrech zvláště o výběr plastiky a malířských prací tak, aby byli zastoupeni příslušníci všech generací. Z těchto slov vyznívá, že se dostávalo Boudové Suchardové protekce, těžko bychom však vysvětlovali její hojně zastoupené dílo ve Zlaté Praze a Díle, se kterými ji natolik osobní vztahy nespojovaly nebo ocenění, které se jí dostávalo komisionálním posouzením v soutěžích.

Už od roku 1895 se veřejnost setkávala s jejími obrazy květin na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu, kde získala za své Slunečnice v roce 1898 první cenu stejně, jako ze soutěže Uměleckoprůmyslového muzea na dekorativní malbu s motivem Kříže v kruhu a o rok později první a třetí cenu za dekorativní linky s motivem kvetoucího kaštanu a magnolie v soutěži Volných směrů.³⁸² V roce 1900 si odnesla z vídeňského salonu Pisko první a třetí cenu za vázu, secesně zdobené listy a za nádobu s hnědou glazurou, kterou reprodukoval i časopis rakouského muzea pro umění a průmysl Kunst und Kunsthandwerk.³⁸³ Ve stejném roce získala rovněž druhou cenu v soutěži na návrh akcie „Kravoglvův motor“ vypsané firmou Františka Křižíka.³⁸⁴ Boudová Suchardová se aktivně účastnila drobných uměleckých soutěží,

³⁸² Volné směry III, 1899, 490, 613

³⁸³ HEVESI 1900a, 273-275

³⁸⁴ SLAVÍK 1973, 93-94

zejména pak Uměleckoprůmyslového muzea a Volných směrů, kde měla úspěch se svými květinovými stylizacemi.

Důkaz, že Anna Boudová Suchardová byla všestranná výtvarnice, podávají její textilní návrhy, výšivky a krajky. Zároveň její aktivita svědčí o faktu, že se krajkářstvím nezabývaly pouze absolventky odborných škol, ale i frekventantky dámských škol, které v textilním oboru nad svými kolegyněmi dokonce dosáhly převahy. V druhé polovině 19. století se oboru krajkářství věnoval neobyčejně velký počet autorek. Krásný paličkový vzor krajky vytvořila i Anna Boudová Suchardová společně s Gustou Havlíčkovou pro konkurenci Uměleckoprůmyslového muzea na zhotovení dámského kapesního šátku, kde získaly druhou cenu. Boudová Suchardová představila ještě další dva návrhy, které považovala Renata Tyršová ve svém komentáři k výsledkům soutěže za zdařilé.³⁸⁵ První ceny dosáhly Regina Bíbová³⁸⁶ a Alžběta Jiskrová, obě technicky i teoreticky skvěle ovládající techniku paličkování, neboť byly profesí krajkářky a skutečné mistrovství se objevuje jak ve složitosti vzoru, tak i v kombinaci jednotlivých technik blízkých bruselské krajce. Moderní stylizace motivu krajek je pro paličkování obtížné hlavně v překonávání volných ploch. Boudová Suchardová s Havlíčkovou potlačily tento problém volbou drobnějšího motivu šišek s vložením větviček napodobující jehličí. Ve svých dalších návrzích v podobném jednodušším řešení drobného vzoru v rozích šátku se uplatňuje vřatič doplněný točeným páskováním. Jiný raport v odvážnějším geometrickém stylu vytvořila na posledním návrhu. Prvním místem ocenila komise precizní a složitou technickou náročnost krajky, druhým pak ve své podstatě krajkářku – amatérku z hlediska uměleckého. Boudová Suchardová se zajímala o vyšívání a krajkářství hlouběji, o čemž svědčí i dvě dochovaná alba, z nichž první obsahuje její fotografickou sbírku lidových motivů a krajek z různých částí Čech a Slovenska, v druhém již reaguje na tyto inspirace vlastním dílem, v němž však neopakuje tradiční vyšívací vzory, ale spíše přizpůsobuje techniku v promyšlené konstrukci vzoru oblíbených květin [283-286]. Motiv výšivky se v jejím podání nepodřizuje ploše textilie a symetrie rozhodně není určujícím prvkem celkové kompozice. Boudová Suchardová dosahuje mnohdy minimalistickým způsobem vysoce estetického dojmu, který nenarušuje ani úmyslně prováděný schematičtější ráz

³⁸⁵ TYRŠOVÁ 1907, 45

³⁸⁶ Regina Bíbová byla odbornou učitelkou krajkářství a v roce 1891 rovněž sekretářkou Renáty Tyršové v Městské dívčí škole.

kladení nitě, čímž paradoxně dociluje volnějšího malířského stylu, než u výšivek pečlivě prováděných plochým vyšíváním.

Krajkou a výšivkou se zabývala i mladší sestra Boudové, Miroslava Suchardová, která navštěvovala Uměleckoprůmyslovou školu v letech 1904 – 1910 a později se soustředila na malířskou dráhu. Bohužel jejího uměleckého projevu si dobová kritika nebo umělecko-sbírkové instituce příliš nevšímalý, ačkoliv v jejích obrazech se projevuje impresionistický vliv z doby ročního pařížského pobytu. Dlouhá léta působila coby učitelka kreslení na vyšší dívčí škole v Praze. V souvislosti s textilním uměním publikovala několik příruček pletených vzorů, dále je spoluautorkou vzorníku postupu kreslení figury pro dívčí průmyslové a odborné školy, a v rámci svých aktivit vedla rovněž krojový kurs.³⁸⁷ Švagrová sester Suchardových, žena Vojtěcha Suchardy, Anna Brichová se do povědomí veřejnosti zapsala především prostřednictvím divadélka Říše loutek, pro které vytvářela téměř všechny kostýmy a další textilní propriety, které jsou dnes uloženy v Muzeu hlavního města Prahy.³⁸⁸

Vzhledem k uměleckému vlivu rodiny Suchardů, jejichž členové se dodnes pohybují v uměleckém světě, ačkoliv již opustili prostor volné tvorby a věnují se restaurování, nebylo možné opominout exkurz do tvorby Boudové Suchardové, nejvýraznější ženské člence rozsáhlého rodu.

Anna Boudová Suchardová však samozřejmě nebyla jedinou absolventkou Uměleckoprůmyslové školy, která vystoupila z šedi průměrných malířek. Vedle ní se v dobových literárních zdrojích výstavní kritiky objevovala pravidelně i Ema Krostová, Marie Urbanová Zahradnická, Ludmila Kleinmondová, Anna Sequensová a Vilemína Knížková.

Krostová, která si doplnila svůj malířský styl v Paříži a v Mnichově, se stala odbornou učitelkou na Uměleckoprůmyslové škole a vedle květinomalby se věnovala i keramice [287]. Z malířského hlediska sdílela umělecký projev s Boudovou a nejvíce se jí z těchto výtvarnic přibližuje, a to jak v kompozici, barevném řešení, tak i v členitosti vrstev malby, pouze v konturách se ztrácí plastičnost ve prospěch strohé linearity. Podobně jako Boudová Suchardová se věnovala paralelně malbě i keramice, do které vkládala rovněž identický výtvarný princip. Tvary váz, které obě využívaly, mají mnoho společného s Kloučkovou keramikou, ačkoliv hranici formy

³⁸⁷ SUCHARDOVÁ/KOVANDOVÁ 1936; SUCHARDOVÁ/SUCHARDOVÁ s. d.

³⁸⁸ SUCHARDOVÁ BRICHOVÁ 1921

posouvají do ještě lapidárnějšího řešení bez vytočení hrdla nebo jeho postupně se zužujícího vyústění. Vliv japonské kompozice s rozložením motivu i ploch a vnější vzhled obohatily charakterovou jemnou esenci ženské keramické tvorby těchto dvou umělkyně, zastupujících minoritně celkovou produkci tohoto uměleckého oboru. Otázka rozdělení umění na ženské a mužské by nebylo v tomto momentu ničím jiným, než opakovaným klišé. Feministické myšlení za posledních třicet let prošlo značným vývojem a mnohé historičky umění, psycholožky a filozofky nazírají na toto téma kritickými pohledy s ohledem na společenské rozdíly, nicméně v tomto případě musíme brát zřetel na samotné cíle autorek díla. Hlavní účel směřoval k možnosti vyjádřit svůj umělecký názor, a nástroj v podobě keramických předmětů byl pouze prostředkem s velkým potenciálem nekonečné řady variant. Volba uměleckého pozadí nespočívá vždy ve filozofické rovině, ale někdy má zcela jednoduchý základ v krátkodobé oblibě, příležitosti nebo ve vhodném nastavení vnějších elementů. Nové umělecké tendence a vkus nevyvolávaly poptávku pouze po volném umění, ale rovněž po předmětech denní potřeby, vybavení bytu a zdobných předmětů pro potěšení oka. Umělci přelomu století zasahovali do prostoru s úmyslem osvobodit společnost od historismů a zaplnit domácnosti vkusnějším zařízením v čistém stylu. Součinnost umělkyně a umělců vedla k jednomu cíli ve společné ideji. Styl Boudové Suchardové i Krostové, stejně jako Marie Urbanové Zahradnické, jejíž akvarelové malby oměje, flox a olovníku zde reprodukuje [288-291], vykazuje jemný charakter, který ovšem nacházíme i u některých mužských kolegů. Těžko bychom hádali, zda autorem stylizované pampelišky je Anna Boudová Suchardová nebo Jan Kalendovský. Oba absolventi Schikanederovi speciálky splňují výše klasifikované vlastnosti, přičemž účel je zvláště v dekorativním umění klíčovým termínem. Zajímavým badatelským oříškem by rovněž byl rozbor díla Marie Urbanové Zahradnické, která intenzivně spolupracovala se svým manželem Františkem Urbanem, jehož zakázky nesou oficiálně vesměs pouze jeho jméno. Přesto víme, že vytvářela většinu dekorativních bordur a dekorativní i figurální pozadí jeho přednímu námětovému plánu.³⁸⁹

Zatímco Kleinmondová vytvářela svá zátiší s živoucí přesností a akademicky malířským způsobem, Boudová Suchardová, Urbanová Zahradnická i Sequensová

³⁸⁹ Zlatá Praha XXII, 1905, č. 34, 406

tvoří v duchu české secese. Kleinmondová je dnes kromě soukromých sbírek zastoupena i v Muzeu umění v Olomouci [292-293], dílo Boudové Suchardové nalezneme ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a Plzni, v Regionálním muzeu v Chrudimi a rovněž v Památníku národního písemnictví, kde je uložen konvolut akvarelů, olejů, litografií i kreseb čítající počet 176 kusů. V Památníku národního písemnictví se také nachází olej od Krostové a Sequensové, jejíž krajinářská tvorba je spojena s obcí Dobrá Voda u Březnice, které věnovala i svou literární vzpomínku s obrazovým doprovodem.³⁹⁰

K celistvému obrazu výtvarné tvorby absolventek školy bylo třeba hlubšího poznání děl, roztroušených po sbírkách v celé České republice. Z hlediska generační obměny profesorů i studentek v souvislosti s vnějším uměleckým rozvojem, který ani absolventky nenechával v klidu, se přeneseme k další zajímavé skupině výtvarnic, kterou na rozdíl od předchozích malířek nezasáhl bezprostředně historismus, ale studovaly již v době tak zvaného nového umění.

Nejradikálnější a zároveň malířsky nejvyspělejší projev shledáváme v expresionistickém díle Gusty Nekolové a v kubistickém stylu Milady Benešové, jež byla značně ovlivněna svým manželem Václavem Špálou.

V Galerii Středočeského kraje se nachází soubor 42 kreseb a olejů Gusty Nekolové z různých časových období, přičemž mezi nejvýraznější patří expresionistické malby oscilující mezi stylem německé skupiny Die Brücke a uskupení Der Blaue Reiter. Malířky studující na konci prvního desetiletí projevují větší sebevědomí v malířském výrazu a reagují záhy po absolutoriu na Uměleckoprůmyslové škole na stejné umělecké podněty, jako ostatní umělci. Kvantitativně jsou však stále v menšině a stejná generační vlna nesdílela identický výrazový styl. V obrazech Heleny Šrámkové, jedné ze zakladatelek a sedm let předsedkyně Kruhu výtvarných umělkyně, a malbách Boženy Jelínkové Jiráskové se ozývá z počátku vliv francouzského impresionismu, jehož náladotvornost postupně překonávají a následný impuls našla zvláště Jelínková Jirásková v pozdní tvorbě Otakara Kubína, jehož výběr barev i námětu z jižní Francie se výrazně odráží i v jejím konzervativnějším období třicátých let. Galerie Středočeského kraje vlastní krajinomalbu od Heleny Šrámkové a krásnou Francouzskou krajinu malířky Boženy Jelínkové Jiráskové, jejíž obrazy Nedělní dopoledne a Žně jsou v Oblastní galerii

³⁹⁰ SEQUENSOVÁ 1934

Vysočiny v Jihlavě. Dále je Jelínková Jirásková zastoupena v Národní galerii v Praze a ve Východočeské galerii v Pardubicích.

Helena Šrámková pocházela z pokrokově a vlastenecky zaměřeného rodinného prostředí, které přispělo k jejímu rozhodnutí studovat na Uměleckoprůmyslové škole. Absolvovala u Schikanedera v roce 1905 po krátkém působení v jeho ateliéru, a přesto byla zasažena temnosvitným syžetem jeho maleb, který uplatňovala především v portrétní malbě. Praneteř Eva Šamšulová uchovala několik jejích poznámek, z nichž je zřetelný obdiv Šrámkové k dílu Antonína Slavíčka, a proto se po studiích rozhodla u něj zdokonalit krajinomalbu. Slavíček jí však po shlédnutí maleb doporučil studium v Paříži. Šrámková na toto setkání později vzpomínala: „Z několika jen vašich slov poznávám vážnost úmyslu – vážnost práce. Vy máte talent. Já bych vás nenaučil více. Vy musíte vidět, mnoho vidět! Díla malířská, vše co ve světě nového, galerie procházet, tam studovat! Mohou-li vaši rodiče jen trochu, necht' vás pošlou do Paříže, abyste tam dokončila svoje malířské studie.“³⁹¹ Radu poslechla a následně studovala u Reného Menárda a Luciena Simona krajinomalbu. Simonův a Menárdův styl s impresionistickými principy, ale za použití míchaných a tmavších odstínů palety je znatelný i v krajinách Šrámkové, ačkoliv neužívala tak hojně figurální stafáže, jako oba malíři. Svůj malířský názor vtělila i do svého dosud nejslavnějšího díla portrétu Adliho, který vystavila v roce 1924 v pařížském Salonu, kde získal první cenu. Většinu jejích krajinomaleb vlastní město Smiřice a velká část je dosud v majetku rodiny nebo smiřických rodáků. Než se trvale usadila ve Smiřicích, namalovala ještě několik portrétů významných osobností, například senátorky Františky Plamínkové, který byl reprodukován ve Zlaté Praze v roce 1927.

Zatímco Šrámková zůstala ve své tvorbě spojena s krajem kolem Smiřic a setrvala v Paříži pouhý rok, Jelínkové Jiráskové se prostřednictvím přednáškové činnosti a posléze diplomatických služeb manžela Hanuše Jelínka nabízely opakované možnosti dlouhodobého pobytu ve Francii.³⁹² Francouzský vliv se zákonitě dostal i do jejích obrazů, jejichž umělecká úroveň rostla. Raná tvorba okolo roku 1910 vykazuje dosud hledání správného výrazu, ale při jejím dalším pobytu v Paříži a v Provinci na začátku dvacátých let vymanila z dosavadní sevřenosti Schikanederova a Slavíčkovy vedení. Při svém druhém pobytu v Paříži vstřebávala

³⁹¹ <http://www.smirice.eu/kultura/maliri/sramkova.htm>, vyhledáno 25.10.2014

³⁹² PACHMANOVÁ 2010, nepag.

poetismus a odpoutávala se od kanonizovaného naturalismu.³⁹³ Obrazům nechybí dynamika okolního světa každodennosti, a jak později napsala Anna Masaryková, která malířce uspořádala v roce 1953 posmrtnou výstavu v Galerii práce, ani „sociální akcent, kterým se zařazuje po bok k umělcům poválečného období.“³⁹⁴ Podobně výrazně vystupuje i dřevorytecké dílo Pavly Rousové Vicenové, z nichž se některé nachází v Památníku národního písemnictví, lept s tematikou pražského panoramatu je uložen v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě a vlastní autoportrét, provedený rovněž v technice leptu je uložen v Galerii moderního umění v Hradci Králové. Galerie Moderního umění v Roudnici nad Labem vlastní dva rané obrazy Zdeňky Čechové Liebscherové z roku 1905 a 1910 s názvy Hlava starce a Domek s dvorem. Ve dvacátých letech nacházíme ve Zlaté Praze řadu obrazů absolventek Uměleckoprůmyslové školy, a to jak bretaňské gauguinovské scénérie od Zdeňky Čechové Liebscherové, tak inspirace Josefem Mánesem od další přítelkyně Boženy Jelínkové Jiráskové Boženy Kvapilové [294].

V oblasti užitého umění a designu mělo několik absolventek blízko ke spolku Artěl, mezi nimi Marie Teinitzerová a Ella (Eliška) Mikanová Urbanová a Helena Johnová.³⁹⁵ Jejich dílem se opět vracíme k textilnímu umění a keramickému oboru, který Johnová osvobodila z jednoduchých forem užitých předmětů a pozvedla jej do skutečně dekorativního významu v pravém smyslu slova. Teinitzerová studovala v letech 1903 – 1907 stejně jako Mikanová Urbanová v letech 1899 – 1903 v dámské škole pro kreslení a malbu, dále však ve studiu na škole ani jedna nepokračovala. Lada Hubatová Vacková konstatuje na základě deníků Teinitzerové, že její ideje neformovalo pouze školní prostředí, ale že s výukou byla naopak nespokojena, což vedlo k jejímu předčasnému odchodu.³⁹⁶ V záznamech Teinitzerové se zmínka o jejím dřívějším ukončení studia nevyskytuje a vzhledem ke skutečnosti, že studium bylo řádně čtyřleté, splnila standartní studijní lhůtu. V té době se však již profiloval její zájem zejména o textilní umění. Ještě za dob studií mohla vycestovat do zahraničí s cílem zhodnotit své zkušenosti s textilními metodami, a to nejdříve na Vyšší tkalcovskou školu do Berlína a poté na sever do Stockholmu, Lund a

³⁹³ Tamtéž 2010, nepag.

³⁹⁴ MASARYKOVÁ 1953, 18

³⁹⁵ V době studií na Uměleckoprůmyslové škole spolu Marie Teinitzerová a Helena Johnová bydlely v podkrovním bytě soukromého penzionátu v Karlově ulici. Více viz HAŠEK 1971, 13-15; NOVOTNÝ 1940, 12-13

³⁹⁶ HUBATOVÁ VACKOVÁ 2011, 159; HLAVÁČKOVÁ 2009, 375

Kodaně.³⁹⁷ Evidentně jí poměry na Uměleckoprůmyslové škole nevyhovovaly natolik, že neuvažovala o prohloubení svých vyšivacích a krajkářských technik prostřednictvím zdejší odborné školy pro umělé vyšívání, ani o zdokonalení kompozice u Schikanedera. Filozoficko-sociální základ Johna Ruskina vstřebala skrze přednášky Františka X. Šaldy, přičemž přesný teoretický exkurz související s následným založením vlastních dílen v Jindřichově Hradci podává Hubatová Vacková ve své prozatím poslední studii o ornamentu.³⁹⁸ Podobně podrobné studie k dílu Teinitzerové a Johnové, které jsou zastoupeny v předních českých galeriích a muzeích v Čechách, chybí k tvorbě Elly Mikanové Urbanové, která měla podobný tvůrčí potenciál, nicméně patrně jí chyběla tak velkorysá vize. Mikanová Urbanová se soustředila spíše na drobné předměty a oděvy, kde uplatňovala původní dekorativní vzory, které z počátku rozvádí po ploše obdobným způsobem jako Boudová Suchardová [295-299]. Již v roce 1909 vytvořila v moderním designu čajové servisy anebo v artělovském duchu své dřevěné malované hračky.³⁹⁹ Stejným odvětvím užitého umění se věnovala i Johnová, která po absolutoriu u Schikanedera odešla k Michaelu Powolnému na Uměleckoprůmyslovou školu ve Vídni. Zásadní vliv Powolného a tvorby členů Wiener Werkstätte je nepopiratelný a určil další směr její kariéry. Teinitzerová a Johnová představují již umělecky rovnocenné partnerky svých oborových kolegů a plnohodnotně se podílely na utváření dějin umění.

Boudová Suchardová jako všestranná výtvarnice zasáhla do mnoha uměleckých oblastí a představuje tak reprezentativní příklad pracovních i uměleckých příležitostí absolventek školy na přelomu století, které jako malířky hledaly své uspokojení v uměleckém světě. Situace českých malířek se však přece jen měnila vlivem vídeňského působení uměleckých řemeslných dílen a některé stály i u zrodu Artělu. Marie Teinitzerová a Helena Johnová jsou zapsány do dějin výtvarného umění výrazněji než jiné, nicméně i ostatní jako Gusta Nekolová, Božena Jelínková Jirásková, Pavla Rousová Vicenová vystupují jako výrazné malířské osobnosti, o čemž svědčí i přítomnost jejich děl v galerijních sbírkách.

Cílem této práce není sledovat jednotlivé osudové linky těchto výtvarnic, ale spíše nastínit umělecký směr po absolutoriu školy a demonstrovat tak široký záběr

³⁹⁷ Tamtéž 2011, 159

³⁹⁸ Tamtéž 2011, 158-175

³⁹⁹ Tvorbě Elly Mikanové Urbanové se věnovala podrobněji pouze Jarmila Blažková v publikaci Mizející Praha: Obrazy E. Mikanové Urbanové. 28. výstava. Topičův salon.

jejich vlivu, který se promítal nejen do vkusu české domácnosti. Počáteční idea, že dámské školy mají šířit především vybraný vkus a vychovávat své děti k estetickým hodnotám svého prostředí, byla splněna nad očekávání a nakonec vedla k samostatnosti a uměleckému sebevědomí ženské části populace. Rozsáhlé polemiky o dobrém vkusu vedl Karel Mádl i Otakar Hostinský pod vlivem teorií Gottfrieda Sempera, jehož ideje ovládly i uměleckoprůmyslové školství, které společně s musei považoval Semper „za nejdůležitější činitele vši nápravy zbědovaného tehdy umění.“⁴⁰⁰ Semperovo dílo o slohu představovalo jakousi estetickou příručku nejen pro architekty a umělce, ale i pro široký okruh přátel umění.⁴⁰¹ Zájem českých teoretiků o jeho dílo se šířil prostřednictvím přednášek, které plnily hlavní úlohu v užším sejetí s uměleckým průmyslem, a v šíření myšlenek založených na rovnocennosti jeho postavení. Rozdělování na vyšší a nižší umění nicméně neskončilo ani po startu reformního úsilí na přelomu století. Otázkou však nebylo formální rozlišení uměleckého pojmosloví, ale účel umění a uměleckého průmyslu ve spojení s estetickou rovnováhou obojího. Hostinský věřil v povýšení vkusu skrze denní předměty: „Celé to okolí tvarů, ve kterém žijeme, všechny ty předměty, jichž denně užíváme k účelům jakýmkoliv, náleží valnou většinou do oboru uměleckého průmyslu, na něm tudíž tříbí nebo kazí se vkus náš, osvědčuje se naše vnímavost neb tupost estetická.“⁴⁰² Diskuse o estetice a vkusu byly podmíněny debatami o uměleckém průmyslu. Samostatnou kategorií pak tvořily úvahy o „ženském umění“, do níž vstupovala problematika sociálního významu. Ženy, matky měly vštěpovat svým dětem vkus, nicméně pokud samy nezískaly vhodný základ v samostatné rukodělné práci korigovaný vzdělávacími institucemi, nemohly plnit tuto ideovou roli. Iluze této domněnky nepočítala se vzrůstajícím sebevědomím žen a ambicemi, které již nehodlaly dále skrývat uvnitř domácností. Umělecká řemesla se postupně transformovala do moderních forem, ovládaných architekty, malíři a sochaři, přičemž nová atmosféra nahrávala rozvoji a zapojení ženského uměleckého prvku do pokrokového hnutí. Kvantitativní nárůst žen v umění byl spojen se vznikem dámských škol Uměleckoprůmyslové školy, a nabídka vzdělání rozšířila nejen umělecké, ale i teoretické obzory, jež některé z frekventantek zcela zásadně

⁴⁰⁰ HOSTINSKÝ 1904, 73

⁴⁰¹ Tamtéž 1904, 78

⁴⁰² VONDRÁČEK 2009, 47

ovlivnily.⁴⁰³ Pozornost výtvarnic přelomu století se obracela k naturalismu a secesi zejména v obrazovém podání, které však plynule přenesly do moderního užitého umění. Výzdoba předmětu byla dosud v souladu s tvarovou formou, přičemž kompozice ornamentu odlišovala umělecky zdobený předmět od prosté funkčnosti. Odklon od dekorativnosti a proklamace čistého tvaru předmětu jako svébytně existujícího prvku nastartovala až další generace vycházející ze základního požadavku funkce a účelu. Vývoj umění počátku 20. století, kdy koexistovalo několik uměleckých směrů zároveň, ve své podstatě předjímal již Semper, který hlásal: „Je to nezadatelné právo každého jednotlivého i každého kolektivního člověka, aby sám rozhodoval o tom, co objednává, nebo kupuje, právo to je palladiem budoucího umění.“⁴⁰⁴ A svého práva využili jak umělci, tak umělkyně vstřebávající starší i nové vlivy, přičemž mladá generace se radikálněji vymezovala vůči svým učitelům a hledala inspiraci v moderních vlnách evropského umění.

⁴⁰³ HUBATOVÁ VACKOVÁ 2011, 158-175

⁴⁰⁴ HOSTINSKÝ 1904, 85

10. PRAHA - VÍDEŇ

Umělecké vztahy mezi Prahou a Vídní mají mnoho aspektů, přičemž tato studie si vytkla skromný cíl, vztahující se k určité srovnávací analýze Uměleckoprůmyslových škol, sídlících v české a rakouské metropoli. Celou situaci jsme dosud nastínili na pozadí uměleckých vzorů a stylových východisek zvláště stěžejního období přelomu 19. a 20. století, který jak pro pražskou, tak vídeňskou školu znamenal největší rozkvět od počátku založení obou institucí. Zajímavé jsou obdobné výchozí ideje, nicméně ve zlomovém okamžiku směřující k odlišné orientaci uměleckého výrazu.

Jedním z hodnotících kritérií pro nás bude badatelská reflexe Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, publikace o Wiener Werkstätte a dobová literatura vázající se k tématu výstavních projektů. Kromě zásadních zdrojů českých časopisů Volné směry, Dílo, Zlatá Praha, Světozor, Styl a Český svět bylo nezbytné v souvislosti získání uceleného obrazu obou škol prostudovat i měsíčník Kunst und Kunsthandwerk, Ver Sacrum a Kunst und Handwerk. Samostatné okruhy sledované problematiky, zvláště vídeňské dílny v rámci rakouského výzkumu, byly zejména rakouskými kolegy poměrně detailně zpracovány a některé z těchto studií nám nyní pomohou provést určitou komparaci s tvorbou pražské Uměleckoprůmyslové školy, která nebyla dosud uskutečněna.

Z hlediska konstrukce, funkce a účelu se obě školy ve svém přístupu od konce devadesátých let příliš nelišily, hlavní rozdíl spočíval v aplikaci dekoru, vzorové ornamentální stylizaci a dotažení jednotné koncepce do finální realizace výtvarného řešení, které se na určitý časový úsek stalo stylovým a celoevropsky uznávaným vyjádřením s jasně definovanou charakteristikou. Skutečnost, že v tomto okamžiku hovoříme o vídeňské škole lze snadno uhádnout, neboť představitelé uměleckoprůmyslových oborů ve své době výrazně veřejně vystoupili a ve spolupráci se silným proudem geometrické secese pluli na jedné vlně.

Česká ani rakouská odborná obec dosud neporovnávala obě školy a její vedoucí umělce, až na drobné zmínky, na obou stranách zaujatě zabarvené vůči druhé organizaci. Kritika zaznívala z jednoho i druhého břehu, ve své podstatě z ní však nelze vyvozovat objektivní závěry, ačkoliv mají svou dobovou výpovědní hodnotu.

Formování obou škol probíhalo v odlišné časové rovině, neboť vídeňská Uměleckoprůmyslová škola byla založena již v roce 1867, zatímco pražská až v roce 1885. Společenská, umělecká a kulturní situace se jevila v obou městech podobně a v závislosti na politickém systému. V českém prostředí přelomu století se literáti snažili Prahu osvobodit z vídeňského protektorství a pomocí mnoha interpretací národního projevu dokázat českou původnost. V umělecké oblasti však existovaly vzájemné vazby hlavně mezi Prahou a Mnichovem, Lipskem, Drážďany, Berlínem a následně zejména Paříží. Ve vztahu ke sledovanému tématu však zůstaneme v rakouské monarchii a jejích hlavních územních centrech. Vztah obou metropolí je v historiografii i umělecké literatuře neustále diskutován, přičemž různé úhly pohledu představilo mezinárodní sympozium pořádané 10. – 12. března 1994 ve Státní vědecké knihovně v Plzni Národní galerií v Praze ve spolupráci s Rakouským kulturním institutem v Praze a Rakouským ústavem pro střední a jihovýchodní Evropu v Brně, přičemž výsledkem byl Sborník Český lev a rakouský orel v 19. století. Některé z příspěvků vyjasňují orientaci pražské i vídeňské veřejnosti k novým uměleckým trendům, a zatímco naše konzervativní křídlo zaujímá silnější pozici, tak ve Vídni se liberální architekti typu Otto Wagnera ujímají hlavního slova, jež přebírají od svých historicky smýšlejících předchůdců. Boj se rozhořel právě o podobu architektury, která spoluvytvářela města a zároveň poskytovala prostor pro další uměleckořemeslné obory. Vídeň i Praha na přelomu století k sobě přinejmenším v odborné oblasti hledaly ztracenou cestu, neboť ještě v devadesátých letech se vztahy mezi umělci pohybovaly „na nule.“⁴⁰⁵ V pražské oblasti lze dřívější nezáměr o cokoliv rakouské vysvětlit budováním národnostní identity a její nezávislosti na monarchistické metropoli, kdežto Vídeň považovala Prahu za periferii a odtud tkvěl i její nezáměr o naše umělecké dění. Generační emancipace přinesla nadhled v závislosti na mezinárodní výtvarné scéně, kdy autenticita uměleckého přístupu zosobňovala výhru nad dosavadními stereotypy. Vystoupení Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze v roce 1898 proběhlo ve stejném roce jako spolku Vídeňské secese ve Vídni s podobně definovanými principy, ačkoliv s rozdílnými výsledky. Jak již bylo řečeno, Praha představovala dosud nacionální scénu, kdežto Vídeň již dříve reagovala na střetnutí anglického umění s rakouským filozoficko-teoretickým směrem za obrodu uměleckého řemesla.

⁴⁰⁵ PRAHL 1996, 152

Anglické vlivy u nás zprostředkovaně anticipovala Uměleckoprůmyslová škola, jejíž profesori postupně reagovali na umělecký průmysl, návrhářství a v neposlední řadě i bytovou kulturu.

Z jakých inspiračních zdrojů obě sesterské instituce čerpaly, je poměrně snadné rozkódovat. Pomineme-li nyní historii hnutí Art&Crafts, která nepochybně sehrála důležitou roli, jejíž vliv je však již dostatečně rozpoznán, je třeba na prvním místě jmenovat několik architektů a návrhářů, jejichž tvorba spočívající ve zjednodušených konstrukčních tvarech a plošné stylizaci přírodních ornamentů zapůsobila stejnou měrou na pedagogy Uměleckoprůmyslové školy jak ve Vídni, tak v Praze. Přes identický impuls došlo krátce nato k rozvětvení výtvarných východisek obou institucí, jejichž konkrétní povahu nastíníme později.

Skutečně první moderní architekturou v Anglii se stal White House od Edwarda Godwina, který jej projektoval pro svého přítele, malíře Jamese McNeilla Whistlera v Chelsea v roce 1877. Jednoduchá čistá kompozice propojující vnější i vnitřní prostor v jednotném účelovém schématu udala tón vzhledu dalších moderních staveb, které brzy nato vytvářel Charles Francis Annesley Voysey, jenž uhladil Godwinovu asymetrii a dal jí větší prostotu. Voysey vyšel z moderních názorů Arthura Heygate Mackmurda, který v roce 1882 založil Century Guild, první z mnoha uměleckoprůmyslových dílen následujících Williama Morrisa.⁴⁰⁶ Na Mackmurdovy názory na umělecký průmysl pěstující návrhářství textilu, tapet, nábytku a předmětů každodenní potřeby navázal jak Godwin, tak Voysey a Mackintosh. Charles Rennie Mackintosh se stal v Glasgow vůdčím reprezentantem skupiny Four, jejíž tvorba se orientovala na geometrickou formu a svým rukopisem bezprostředně předcházela budoucí Wiener Werkstätte. V souvislosti s pražskou Uměleckoprůmyslovou školou je podstatný fakt, že Jakub Schikaneder v rámci své delší návštěvy v Anglii v roce 1895 navštívil i Mackintoshovu Glasgow School of Art, a jak jsme konstatovali již dříve, setkal se i se stávajícím vedoucím představitelem Arts&Crafts Walterem Cranem.⁴⁰⁷ Mackintosh tehdy působil jako ředitel glasgowské školy a podle Schikanederovy zprávy víme, že se oba umělci osobně rovněž potkali.

⁴⁰⁶ PEVSNER 1960, 156

⁴⁰⁷ O dva roky později, tzn. v roce 1897, začal Ch. R. Mackintosh stavět budovu pro Glasgow School of Art, která charakterizovala členěním fasády v hladkém plošném řešení a výraznými okenními výplněmi nový typ moderní anglické architektury.

Mezi Anglií, Vídní i Prahou probíhala výstavní činnost, přičemž největší pozornost dobového tisku získala výstava rakouského uměleckého průmyslu v Londýně v roce 1902.⁴⁰⁸ Nejen Uměleckoprůmyslové školy se však prezentovaly v těchto centrech, anglický uměleckořemeslný směr přitahoval i další odborné školy.⁴⁰⁹ Kromě recipročních výstav škol, přinášely zejména Volné směry a Kunst und Kunsthandwerk zprávy o výstavách uměleckoprůmyslových hnutí v Anglii. Paul George Konody přináší v roce 1903 a 1908 rozsáhlé články o výstavě Arts&Crafts v Londýně, kde autor poskytuje ve shodě s dnes již poměrně rozšířeným povědomím o původu uměleckého řemesla v Anglii na základě tezí Johna Ruskina a Williama Morrise. Nové trendy anglického hnutí demonstruje především na tvorbě Charlese F. A. Voyseye, který ve svých interiérech instaluje jednoduchý funkční nábytek bez dekorativních řezb, užité předměty, zrcadla, dále byly podle jeho návrhů zhotoveny i potahové látky nebo textilní doplňky. Kromě Charlese F. A. Voyseye zapůsobil i George Walten a nesmíme zapomenout na ornamentální vzory Waltera Cranea, jehož práce je Konodým hodnocena jako „nanejvýš originální a bezchybné krásy.“⁴¹⁰

V porovnání s výstavou firemního všerakouského uměleckého průmyslu v Londýně v již zmiňovaném roce 1902, kde se mimochodem představila i pražská firma Bendelmeyer&Červenka, působí zvláště anglický nábytek modernějším dojmem. Vedle anglického čistého konstruktivního tvaru, jenž připomíná tvorbu naší pozdější moderny v čele s Janem Kotěrou a Otakarem Novotným, byl rakouský prostor koncipovaný v různých formách secese bez jednotného pojetí. Není třeba hledat složité vysvětlení, anglické hnutí se vyvíjelo od počátku své existence na specifickém ideovém základě a vstupovali do něj umělci i architekti s obdobnými výtvarnými postoji. Rakouská výstava v Londýně však zachytila stav firemní produkce snažící se vyrovnat s různými evropskými tendencemi, nikoliv pouze s anglickým pojetím uměleckého řemesla.

Vídeň po roce 1900 neznamena pouze geometrickou secesi v pojetí Wiener Werkstätte, ale také secesi v podání Gustava Klimta, který kromě známých obrazů vytvářel i návrhy pro umělecké řemeslo, Rudolfa Hamela, Josepha Niedermosera nebo Gustava Gurschnera s jeho fantazijně rozvinutými bronzы doplněnými drobným sochařským ženským elementem. Je třeba si uvědomit mnohovrstevnatost vídeňské

⁴⁰⁸ MINKUS 1902, 361-375

⁴⁰⁹ V roce 1901 a 1906 představila Odborná škola pro broušení drahokamů, rytí do drahokamů a umělecké zlatnictví v Turnově své práce na výstavě v Londýně.

⁴¹⁰ KONODY 1903, 75

secese a paralelně se vyvíjející rozdílné postoje k dekoraci a formě. Každopádně pro stylové východisko Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni i v Praze na přelomu století anglický vliv sehrál velkou roli a nyní na základě několika demonstrativních případů si ukážeme konkrétní analogie.

Ještě před identifikací stylových proudů obou Uměleckoprůmyslových škol je třeba pro celkové připomenutí nastínit odlišnosti v systému obou institucí. Není možné zde rozebírat celou vídeňskou organizaci, nakonec to již provedl sám zakladatel Rudolf von Eitelberger a kolega Bruno Bucher,⁴¹¹ následovaný celou řadou dalších badatelů. Historicky konzistentní práci je nepublikovaná disertační práce Gabrielle Koller z roku 1983, která byla hned tři roky poté následovaná velmi propracovanou publikací Gottfrieda Fliedla „Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918“ zachycující nejen historii školy, ale i reformy, krize a zhodnocení jednotlivých ateliérů včetně ženského elementu na pozadí stylového vývoje.

V záležitosti organizačního rozdělení měla vídeňská škola všeobecná oddělení stejná jako pražská škola. Na začátku je však třeba znovu připomenout, že vídeňský model se lišil v jednom podstatném bodě, a to v koedukaci, takže logicky odpadly dámské školy. Odborné školy se od založení instituce nezměnily, nicméně na pozici vedoucích ateliérů k určitým obměnám došlo. Dovolme si alespoň stručný přehled důležitý k získání představy odlišné struktury obou škol. Architektonickou školu vedl od roku 1875 Oskar Beyer, Hermann Herdtle nastoupil o dva roky později a podstatný impuls přišel v roce 1899 s příchodem Wagnerova žáka a zároveň kolegy Jana Kotěry z Akademie výtvarných umění Josefa Hoffmanna. Odborná škola pro malbu měla detailnější rozdělení podle profesního zaměření, a to na kresbu a malbu pod vedením Karla Kargerera (1875)⁴¹² a Frantze Matsche (1893 – 1901), ilustraci, kde vyučoval ředitel školy Felician von Myrbach (1897), a ornamentální malbu květina a zvířat, kterou vedl nejdříve Rudolf Ribarz (1892 – 1900), jež byl nahrazen Kolomanem Moserem (1900), žákem Matsche. Další odbornou školu pro sochařství

⁴¹¹ Rudolf von Eitelberger v knize *Die Kunstbewegung in Österreich, seit der pariser Weltausstellung im Jahre 1867* z roku 1878 ve své podstatě shrnuje školní regulativ stejně jako Bruno Bucher o pět let dříve v publikaci vydané u příležitosti Světové výstavy ve Vídni v roce 1873, kde však kromě metodického systému představil i náplň jednotlivých ateliérů a především vypisuje konkrétní autory instalovaných předmětů na výše specifikované expozici. Publikace nese název *Das Kaiserlich Königlich Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*.

⁴¹² V závorce se nachází časové údaje začátku působení umělce na škole. Stejným způsobem značeno i dále.

vedl od roku 1899 Arthur Strasser, který nahradil dlouholetého slavného předchůdce Otto Könga, u něhož se v sedmdesátých letech učil i Celda Klouček. Speciální školy byly rozděleny na umělecké zpracování kovů, kde působil Stephan Schwartz (1876), řezbářství s Hermannem Klotzem v čele (1878), keramickou dekoraci a malbu na email, kterou nejdříve vedl Hans Macht (1877 – 1902), jenž se svými pracemi účastnil také Světové výstavy ve Vídni v roce 1873, a kterého Myrbach po jeho odchodu nahradil ženou Adele von Stark (1903) a nakonec kreslení pro krajkářství vedl od roku 1879 Hans Hrdliczka. Název poslední jmenované školy se v roce 1902 oficiálně změnil na speciální školu pro vyšívání a krajkářství a ve stejném roce byla výuka v rámci tohoto ateliéru rozšířena o restaurování koberců a gobelínů, kvůli kterému byly přijaty Leopoldine Guttmann a Rosalia Rothhanls.⁴¹³ V souvislosti s genezí speciálních ateliérů pouze zmíníme, že dříve bylo odděleno i vyučování leptu a dřevorytu, oborů, jež později přešly do výuky odborných škol. Pro úplnost informací byli zajímavými osobnostmi rovněž učitelé všeobecných škol, kde ve figurálním oddělení působili Ludwig Minnigerode (1876 – 1900), Alfred Roller (1901) a Erich Malina (1903), ornamentální kreslení vedl Willibald Schulmeister (1896) a od roku 1902 navíc Carl Otto Czeschka, oddělení pro modelování bylo pod taktovkou Josefa Breitnera (1895), jenž byl v roce 1903 doplněn Franzem Metznerem.

V roce 1899 se Celda Klouček snažil na pražské škole prosadit reorganizaci po vzoru Vídně a zejména navrhoval posílení výuky užitého umění v samostatném keramickém ateliéru. Myšlenka, která měla v rámci uměleckoprůmyslového školství své odůvodnění, však byla naplněna až povoláním Heleny Johnové, absolventky pražské i vídeňské Uměleckoprůmyslové školy, v roce 1919, kdy vznikl obor keramiky na všeobecné škole pro modelování, z něhož se později vyvinula samostatná speciální škola. Diskutovaný přelom století byl i přes některé neuskutečněné vize důležitý jak pro Prahu, tak Vídeň, neboť přinášel razantní změnu uvnitř některých ateliérů.

Zatímco do Prahy přichází Jan Kotěra, ve Vídni se stává ředitelem školy Felician von Myrbach. Dvě výrazné osobnosti s jasnou vizí, nicméně na různých pozicích. Kotěra byl pouhým učitelem, kdežto Myrbach mohl postupně s úspěchem realizovat vytyčené cíle, které souvisely s reformou výukového systému, zavedením

⁴¹³ KOLLER 1983, 9, 26-28

povinnosti přijímat i do odborných a speciálních ateliérů dívky a především s povoláním Josefa Hoffmanna, Kolomana Mosera, Carla O. Czeschky, asistenta Metznera Michaela Powolného v roce 1903, který se postupně vypracoval na odborného učitele a profesora keramického oddělení,⁴¹⁴ a Bertolda Löfflera, bývalého žáka Hrachowiny, Matsche, Czeschky a Mosera v roce 1905, aby vyučoval podobně jako u nás Jan Preisler kreslení aktu.

Kotěra i Hoffmann měli stejnou výchozí pozici, podmínky se však nedají srovnávat. V úkolu rehabilitovat architekturu v tradičně historizujícím prostředí zvítězil ve Vídni již o generaci dříve jejich učitel Otto Wagner, který si vychoval své následovníky šířící čistou konstruktivní architekturu. Kotěra sice nesnáze očekával, nicméně razance kritiky jej přesto překvapila. Zvolil tedy strategicky podobnou metodu jako Wagner a pokusil se založit v Praze silnou architektonickou školu. Výsledkem jeho práce je sice menší počet realizovaných děl, než měl v pozitivněji naladěné Vídni Hoffmann, nicméně na stejné kvalitativní úrovni. České konzervativní křídlo však nepochopilo téměř nic ze snahy, kterou zde Kotěra vyvíjel. Zvláště časopis Architektonický obzor přinášel neustále špatné kritiky jeho díla, z nichž zde ocitujeme část z článku Františka Xavera Harlase: „Nedostatek uměleckého citu mezi mladými zastánci moderny v několika případech projevený je až úžasný. Skoro bychom viděli vzdor, aneb úmyslné pohrdání vším, co architekta-umělec charakterizuje v té jisté neurvalosti, s jakou umísťují své odlitky vídeňské moderny do sousedství nejlepších a nejrázovitějších pražských památek.“⁴¹⁵ Podobně však redaktoři Architektonického obzoru reagovali i na ostatní Wagnerovy žáky, například Františka Krásného nebo právě Josefa Hoffmanna.⁴¹⁶ Mnozí z Wagnerových studentů byli Češi, a přestože již mnoho zůstalo v Rakousku, uchovali si kontakty i doma. Jindřich Vybíral připomíná, že z počtu 191 absolventů Wagnera bylo 47 původem z českých zemí.⁴¹⁷

Kotěra založil školu, podobně jako Myslбек v sochařském oboru, střízlivé racionální architektury, a pokračoval v linii vídeňského „Gesamtkunstwerku“, a navrhoval stejně jako jeho vídeňští kolegové kromě architektonických objektů i jejich vybavení do posledního detailu ve spolupráci se svými kolegy ze školy.

⁴¹⁴Michael Powolný – asistent (1903-1906), odborný učitel (1906-1912), profesor (1912-1936). Přesný rozpis viz FLIEDL 1986, 344

⁴¹⁵HARLAS 1904, 33

⁴¹⁶LUKEŠ 1996, 160-162

⁴¹⁷VYBÍRAL 1996, 173

Vídeňská škola sehrála důležitou roli hlavně v kooperaci některých jejích učitelů, kteří se v roce 1903 podíleli na založení Wiener Werkstätte. Josef Hoffmann, Koloman Moser a Bertold Löffler stanuli v čele nového hnutí zaměřené na užité umění v uměleckořemeslné kvalitě. V jednotném duchu zapříčinili rozšíření geometrické secese nejen do výstavních prostor, ale i do běžných domácností. Postupně se kromě geometrické tvarové formy rozvíjela i barevná typika v černobílém odstínu, kterou do své výuky převzali i české odborné školy, zvláště viditelný posun můžeme vidět v keramické škole ve Znojmě po přijetí absolventů Myrbacha Victora Suffinského a Mosera Bruno Emmela. Oba intenzivně spolupracovali s Wiener Werkstätte. A kromě návrhů na tapety právě keramika a předměty užitého umění představují na vídeňské škole nejprogresivnější linii.

Vraťme se prostřednictvím škol Jakuba Schikanedera, Jana Beneše, Karla Vítězslava Maška, Julia Ambruse na jedné straně a Otto C. Czeschky, Kolomana Mosera, Josefa Hoffmanna, ale i Adele von Stark nebo Alfreda Rollera k návrhářské činnosti, kde kresba byla základem k vytváření vzorů na tapety, textilie, ale i pro nástěnné panneau, přičemž identické řešení vzoru vycházelo právě z anglické oblasti, kdy se architekti a malíři již v sedmdesátých letech inspirovali především plošností a linearizací japonských tisků. Textil a dekorace stěn hrály důležitou roli v interiéru stejně v této době jako na přelomu století, přičemž ornamentální řešení se přibližuje ve shodném principu stylizace přírody, která je pouze přizpůsobena rukopisu umělce. Porovnávat můžeme návrhy na tapety od Bruce Talberta, Christophera Dressera, který byl v roce 1878 v Japonsku, Edwarda Godwina anebo lineární styl Waltera Craena s návrhy z Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni z let 1901 – 1903 i s pražskou školou v prezentaci ornamentů Maškova ateliéru v roce 1901 - 1904 nebo Ambrusovy školy z roku 1906. Společným jmenovatelem je stylizace přírodních převážně rostlinných motivů, které často kontrastují s geometricky pojatým vlysem a ostěním. Vídeň o něco dříve pod vůdčími osobnostmi Hoffmanna a především Mosera radikalizuje rostlinný ornament tapetových vzorů a přetváří je v plošné lineární znaky do geometrické abstrakce. Na pražské škole delší dobu přetrvával naturalismus a opakování rostlinných předloh, jejichž vnější forma byla stlačena do schematizovaného linearismu, nicméně stále naznačující základní prvek rostliny.

Již v roce 1900 vytváří jiný český umělec Vojtěch Preissig⁴¹⁸ své kvašové návrhy na tapety, v jejichž motivu se počítá s diagonálně protikladnými směry a překryvem linií, které nesledují iluzivní efekt, ale obrazovou strukturu.⁴¹⁹ Preissigův způsob tak ambivalentně navazuje na evropskou grafiku, jejíž techniky si zdokonalil studiem v soukromých dílnách Michela Delauna a Karla Schmidta-Rottluffa v Paříži. Lada Hubatová-Vacková vidí geometrickou strukturu Preissigových návrhů tapet, jejichž nejpočetnější soubor je uložen v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, ovlivněnou abstrahovanými obrazy v tvarové esenci rostlin Eugéna Grasseta.⁴²⁰ Stejnou tezi bychom mohli přitom vztáhnout jak na některé absolventy vídeňské školy, tak pražské, zvláště architekta Emanuela Pelanta a Josefa Jaroslava Filipiho, který studoval u Ambruse a později působil na tkalcovských školách.⁴²¹ Filipi publikoval v roce 1912 dokonce manuál pojmenovaný „Plošná stylizace dle přírody“, v kterém upozorňoval na stylizaci nejen tvaru, ale i barvy.⁴²²

Stejným způsobem jako Preissig a Filipi řeší plochu i Josef Hoffmann, Koloman Moser nebo Karl Johann Benirschke. Anglické návrhy pracují s obrysem motivu tak, že se i pozadí stává aktivním činitelem vzoru, zatímco studenti pražské školy spíše využívají zadní plochu plánu k položení plošných znaků nabízející zároveň prostorové schéma. Vídeň se v návrhářské činnosti tapet jeví mnohem komplikovanější. Zatímco studenti Oscara Beyera v architektonické sekci Franz Hildebrant nebo Johann Laník konstruují rostlinný motiv obdobně jako studenti Julia Ambruse Ludvík Vejrek, Rudolf Sterc a Reinhold Peschke, jak o tom svědčí reprodukce v článku Eduarda Leisinga v *Kunst und Kunsthandwerk* k výstavě obou Uměleckoprůmyslových škol ve Vídni v roce 1901 [300-307], tak studenti Josefa Hoffmanna ve výběru Max Benirschke, Mauritius Herrgesell, Gisela Falke, Alois Hollmann, Franz Exler nebo Helene Geiringer a další vytváří zcela nový geometrický ráz elementárních vzorců [308-313]. Nutně však docházíme k závěru,

⁴¹⁸ Vojtěch Preissig studoval v letech 1892 – 1896 všeobecnou školu figurálního a ornamentálního kreslení na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a poté strávil jeden rok u Friedricha Ohmanna.

⁴¹⁹ WITTLICH 1982, 174

⁴²⁰ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 35

⁴²¹ Josef Jaroslav Filipi působil nejdříve jako asistent kreslení na textilní škole v Liberci a na odborné škole pletářské ve Strakonici. Později jako odborný učitel na školách v Humpolci a ve Dvoře Králové. Nakonec se stal na tkalcovské škole ve Frýdku Místku ředitelem. Filipi publikoval následující spisy: Nejvolnější způsoby kreslířské (1908), Linoleové tisky ve škole (1910), Plošná stylizace dle přírody (1912).

⁴²² HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011, 34

že autor článku upřednostnil starší učitele na úkor nové školní atmosféry, což je i pro další referáty tohoto období symptomatické.

Vídeňské Uměleckoprůmyslové muzeum pořádalo každý rok tak zvanou „zimní výstavu“, která měla i přes svůj komerční charakter, velkou oblíbenost nejen u veřejnosti, ale i ve školním prostředí. Studenti se ve spolupráci se svými profesory zapojili do těchto výstav prostřednictvím návrhů pro uměleckoprůmyslové závody, jež je následně zrealizovaly v materiálu. Katalogy poměrně dobře vypovídají o vzájemných vztazích školy a firem, které probíhaly v rovině návrhářské činnosti poměrně v hojném měřítku. Díky rakouským výstavním přehledům je dochován konkrétní autorský původ. Pražská škola rovněž spolupracovala s firmami, nicméně spíše se jednalo o kooperaci studentů na soukromé zakázce jejich profesora. Obrat ve vídeňské oblasti nastal v roce 1900, kdy se vystupňovala napjatá situace mezi muzeem a školou tak, že moderna byla radikálně odsunuta a více prostoru bylo poskytnuto kopírování starých stylů. Toho roku se objevily zprávy o zklamání z výsledků expozice zimní výstavy v tom smyslu, že nikdo ze secesionistů nebyl zastoupen. Na příčinu se ptal i Karl Kraus: „Co odděluje pana von Scalu, vůdce Uměleckoprůmyslového muzea od secesionistů, kteří vedle něj na Uměleckoprůmyslové škole posouvají své hranice? V čem shledává bývalý spřízněnc tak mnoho odlišností, že zakazuje Kolo Moserovi vystavit své práce a Josef Hoffmann své žáky, kteří u Scaly vystavovali, vylučuje ze své školy?“⁴²³ Ani polemika Hoffmanna v časopise „Das Interieur“ podle Koller nezlepšila vzájemné vztahy a následující zimní výstava představila školní práce pouze nepřímo.⁴²⁴ Zatímco na domácí půdě probíhal stejně jako v Praze zápas o nový umělecký výraz, pro obě školy znamenal obrovský posun ve společenském vnímání jejich práce ohlas ze Světové výstavy v Paříži v roce 1900.

O expozici pražských interiérů je zásadní stat' Karla B. Mádl a ve Volných směrech v roce 1901 a článek v prvním ročníku časopisu Dílo v roce 1903. Rovněž vyšla tenká brožura Obchodní a živnostenské komory v Praze s uvedením koncepce interiéru Josefa Fanty a Jana Kouly. Praha se však výstavě v celku příliš intenzivně nevěnovala a příspěvky jsou poměrně stručné. Mezi první badatele, kteří znovu upozornili na význam instalace Uměleckoprůmyslové školy i druhého interiéru patří

⁴²³ KOLLER 1983, 98

⁴²⁴ Tamtéž 1983, 99

Jarmila Brožová, Petr Wittlich následovaní Miladou Sekyrkovou společně s Jindřichem Vybíralem.⁴²⁵ Zatímco z hlediska dobové reflexe máme pouze drobné zprávy shrnující povahu obou pražských interiérů, ve Vídni k výstavě školy vydal svůj článek Ludwig Hevesi, Ernst Pliwa, několik dalších anonymních rešerší uveřejnil časopis Kunst und Kunsthandwerk a v Mnichově rozebírá vídeňský školní prostor Josef Folnesics.⁴²⁶ Centrální rakouská komise rovněž vydala ke svému celému oddělení katalog a obecně jednotlivé expozice představil i Erwin Pendl. Celkovému hodnocení výstavy se rozsáhle věnoval mnichovský časopis Dekorative Kunst, který se zabýval jednotlivými interiéry v roce 1900 a 1901.⁴²⁷

Světová výstava znamenala pro pražskou i vídeňskou školu skutečně velký úspěch, kdy kritika jednotně hodnotila vybavení rakouského pavilonu pozitivně a shledávala v obou školních expozicích nikoliv vzájemnou, ale samostatnou, lehce rozeznatelnou tvorbu v secesním duchu. Vedle obou pražských prostorů byl rovněž chválen interiér navržený Josefem Maria Olbrichem, který náležel do rakouské sekce, ačkoliv architekt již v té době působil v Darmstadtu [318-319].

Počáteční koncepci pražského školního interiéru stanovil Friedrich Ohmann, později nahrazený Janem Kotěrou, který dotáhl prostor a jeho vybavení k dokonalosti zvláště v detailech, vedením vídeňského byl pověřen Josef Hoffmann [320-321], jakmile se této funkce na vlastní žádost vzdal dříve jmenovaný Oscar Beyer.⁴²⁸ Kotěra i Hoffmann dovedli své studenty a kolegy, každý zvlášť, k jednotnému charakteru secesního výrazu, který představoval aktuální obraz školní tvorby, přičemž si oba zasloužili vesměs pozitivní kritiku.

Přes secesní charakter interiérů zaznamenal dopisovatel Kunst und Kunsthandwerk Ernst Pliwa i jemné historické reminiscence ihned při vstupu do pražského prostoru v bohatě profilovaném kamenném portálu Celdy Kloučka a zejména v jeho rokokových krbových kamnech zhotovených firmou Sommerschuh. Další dominantu spatřoval v monumentálním vyřezávaném a polychromovaném oltáři s figurální kompozicí od Jana Kastnera, který na rozdíl od ostatních předmětů

⁴²⁵ BROŽOVÁ 1981, 38-42; WITLICH 1982; SEKYRKOVÁ/VYBÍRAL 2006, 189-197; VYBÍRAL 2004

⁴²⁶ HEVESI 1900b, 112-122; FOLNESICS 1901, 9-16; Výstavě se věnoval i Julius Meier-Graefe, který vydal drobnou publikaci v Lipsku v roce 1900.

⁴²⁷ Tématice se věnuje i současná teorie umění viz: JULIAN 1974; SPILLMAN 1986; GERE 1999; CAMPHAUSEN/BEKKER 2000; HALADA/HLAVAČKA 2000

⁴²⁸ AHAK, Akten 228, 249, 1899; KOLLER 1983, 101

podrobně popisuje v evidentním zaujetí.⁴²⁹ Gabrielle Koller považuje určité přežitky jak v pražském, tak vídeňském interiéru za přirozené, neboť nejen v Praze se dosud mísilo kopírování starších stylů s novými snahami. Na obou školách nakonec vyučovali i profesori starší generace, které upoutal na přelomu století hlavně naturalismus, nicméně moderní formy dosud neakceptovali. Vídeňský prostor obsahoval sekretář Else Unger, vitrínu Wilhelma Schmidta a skříň z dubu s intarzií z perleti, práce žáků Josefa Hoffmanna [314-315]. V porovnání vídeňského nábytku s pražským, považuje Koller české kusy za historizující a v porovnání s adjustací předmětů užitých forem „Jugendstil“ za „velmi trapné a neelegantní.“⁴³⁰ Objektivně však musíme konstatovat, že i ve Vídni vznikaly klasičtější formy, jež byly očekávány hlavně od studentů Oscara Beyera a Hermanna Herdtleho, kteří zastávali tradičnější konzervativní hledisko, nikoliv však u žáků Josefa Hoffmanna, jak ukázala i tato výstava. Z hlediska dalšího rozvoje stylu vídeňské oblasti starší školní tvorba sehrála zcela bezvýznamnou roli.

Obě školy zaujaly veřejnost svými secesně pojatými interiéry, a v pařížském prostředí, kde jednotlivé země prezentovaly svá umělecká specifika, nepůsobila překážku ani skutečnost, že zvláště v některých kusech nábytku Jana Kastnera a malovaných dekorech se mísily secesní tendence s nádechem místní tradice folkloru.

Josefu Hoffmannovi je třeba přiznat, že promyslel každý detail a výborně propojil jednotlivé prostory secesně rozvinutou linkou po stěnách všech prostorů, vyhrazených pro prezentaci školy, která rámovala jednotlivé kusy nábytku, v němž byly uloženy jednotlivé exponáty ostatních odborných a speciálních škol, a ve stejné formě se propisovala i do vzhledu textilií. Na dobové reprodukci prostor evokuje vzdušnost připomínající skutečně výstavní místnost, nikoliv domácí interiér. Volně pak byly rozmístěny stojany se sochařskými díly, vesměs Strasserovy a Klotzovy školy, z nichž vystupovaly sochy Michaela Powolného a Antona Lukase. Za účelem propojenosti všech uměleckořemeslných děl podřídil Hoffmann každý detail celku a jemné rozdíly v aplikaci ornamentu se zdají bezvýznamné. V dekoraci byl Hoffmann poměrně úsporný stejně jako jeho žáci. O sekretáři Elsy Unger jsme již hovořili, v reprodukcích tedy přinášíme nejen pohledy do vlastního interiéru, ale také představujeme některé z předmětů v Paříži vystavených, z nichž vystupuje nástěnné panneau Erwina Puchingera pro hudební místnost s poetickým secesním motivem

⁴²⁹ PLIWA 1901, 168

⁴³⁰ KOLLER 1983, 105

umístěným ve vyřezávaném rámu, který byl prací Gustava Klimta a Gustava Siegla [316]. A dále ve vitrínách se nacházela celá řada drobných předmětů, například emaily Hermine Ostersetzer, provedené Auguste Wahrmund, krajky Johanna Hrdličky, anebo vázy z Hoffmannovy školy, z nichž nejzajímavější navrhla Elsa Unger, která se ukázala jako jedna z nejvšestrannějších návrhárek, v materiálu je zhotovila Jenny Pflugmacher [317]. V českém interiéru byla viditelná snaha po celkové jednotě, nicméně z hlediska stylu a rukopisu se jednalo o rozmanité vybavení, jež bylo sjednoceno doplňkovými předměty užitého umění. V tomto směru je vidět značný posun zejména na Světové výstavě v Saint Louis 1904, kde již veškeré vybavení probíhalo bezprostředně pod Kotěrovým dohledem a expoziční inventář byl pečlivě vybírán k umocnění závěrečného stylového dojmu školního prostoru. V Saint Louis prezentoval Kotěra zcela nový moderní způsob tvorby, ačkoliv i zde nacházíme folklorní ozvuky, které se rovněž promítaly v jeho vlastní tvorbě.

Svůj úspěch na Světové výstavě v Paříži se rozhodla vídeňská škola v roce 1901 zopakovat na domácí půdě a představit tak po čtyřech letech svou tvorbu v rámci výstavy rakouských škol. Rakouská dobová kritika nabízí poměrně bohaté spektrum názorů, v nichž se na jedné straně prosazuje konzervativní křídlo umělců a architektů a na druhé racionálně smýšlející umělci. V roce 1897 Adolf Loos ostře odsoudil metodiku výuky na uměleckých školách s tím, že aktuální cíl zajistit zaměstnanost budou těžko naplňovat studenti bez dostatečné zručnosti, s falešnými idejemi, bez znalosti materiálu nebo nesprávném přenosu přírody. V důsledku nabádal studovat život a vše co tvoří formy a linie tak, jak se tvoří v Anglii a dokonce i v Německu.⁴³¹

Obdobné nedostatky shledali i čeští recenzenti pražských školních výstav v roce 1892 a 1897, kde se objevuje vesměs identická argumentace. Časový úsek není natolik vzdálený, aby nemohla být provedena určitá ideová komparace struktury textů. Ateliéry se představily po pěti letech a přesně v tomto mezidobí byla nastartována stylová proměna stylu a zejména praktický přístup, v kterém přírodní materiály nahradily neustále opakované historické předlohy. A přesně tento posun způsobu práce stačil na pozitivní vnímání školních prací, ačkoliv podobně jako Adolf

⁴³¹ KOLLER 1983, 106

Loos ve své recenzi i Josef Petr reaguje na přenesenou instalaci pražské školy z Vídně do Prahy v roce 1902 závěrečným komentářem: „Bylo by naším přáním, aby v tomto způsobu výstava příští přinesla nám ještě více ukázek výborné dílny a méně školy.“⁴³²

Výstava rakouských škol, instalovaná v prostorech Rakouského muzea umění a průmyslu měla za úkol přehledovým způsobem prezentovat dosavadní školní tvorbu, nejednalo se tedy o naprosté kopírování pařížských interiérů. Jednotlivé sekce ukázaly silné stránky i slabiny jednotlivých institucí a bezprostřední komparace odhalila nové tendence, které pomalu, ale jistě převládly nad konzervativci. Nakonec brzy Vídeň ovládl Adolf Loos, který odmítal dekor jako takový a kritizoval Wagnerovce, vývoj tak šel ve Vídni mnohem rychleji.

Expozice znamenala pro stoupence secese úspěch v tvůrčí převaze škol Josefa Hoffmanna a Kolomana Mosera. S obavou se očekávala kritika především Eduarda Leischinga. Kupodivu však přijal nové tendence s konstatováním, že právě absolventi těchto dvou profesorů budou utvářet nové vídeňské umění, zatímco u starších učitelů sledoval marnou snahu Hoffmanna dohnat a například Matschovu školu považoval za „málo moderní“ a o Schwarzově ateliéru napsal, že zde „moderní duch jen fouká.“⁴³³ Leisching poměrně podrobně rozebral jednotlivé výstavní práce včetně identifikace autora návrhu i skutečné realizace, která však probíhala uvnitř školy podle specifických zkušeností studentů.

Pražská škola zde představila téměř veškeré pařížské vybavení, které doplnila staršími pracemi jednotlivých ateliérů. Své postavení sice uhájila, ale oproti vídeňské působila konzervativněji. O znalosti poměrů vypovídají komentáře jak Leisinga, tak Hevesiho, kteří u nás nenacházeli žádné tolik potřebné reformy v duchu jednotného moderního vedení umělců podle vídeňského modelu, kde Hoffmann, Moser a Roller vychovávali nejen návrháře – zaměstnance firem, ale i návrháře – umělce. Hlavní překážku přitom spatřovali v příliš pevném systému, který nedovoloval plně rozvinout sebevědomí studentů. Celkově však pražská účast nebyla hodnocena negativně. Přes určité výhrady k strnulé formě a neustále opakujícím se kresbám v duchu naturalismu Amrusova a Maškova ateliéru, se z hlediska dobové kritiky jevil umělecký výraz školy Suchardy, Kloučka a nakonec i Kastnera velmi podobným svým protějškům v osobě Strassera, Metznera a Klotze. Vzhledem

⁴³² PETR 1902, 228

⁴³³ LEISCHING 1901, 282, 294

k vídeňskému prostředí, kde měla v té době již hlavní slovo secese a postupně se připravoval nástup geometrické linie tohoto stylu, zcela logicky vychází z kritiky nejlépe ateliér Jana Kotěry, jehož síla ležela ve vlastních studentských kompozicích mísící tradici s volným neorganicky moderním elementem.

Prezentace tvorby pražské a vídeňské Uměleckoprůmyslové školy v rámci dvou bezprostředně navazujících výstav umožňuje nahlédnout do jednotlivých ateliérů a vytvořit si názor na stylové rozdíly nikoliv pouze institucionálně, ale spíše odhalit jejich vnitřní uměleckou diametrálnost. Ve výsledku je obtížné provádět komparaci vycházející pouze z krátkého časového úseku, neboť vnější vlivy a podmínky pro obě školy nebyly identické a umělecký názor obou organizací se nevyvíjel za stejných okolností. Na základě vytyčení cílů této kapitoly však je třeba provést závěrečné zhodnocení směru vybraných ateliérů, k nimž máme dostatečné podklady. Shodným zlomovým okamžikem pro obě školy se stala secese, ačkoliv krátce po založení Wiener Werkstätte v roce 1903 již nikdo nepochyboval, jaký umělecký směr na Uměleckoprůmyslové škole dominuje a kdo drží pevně v rukou její další vývoj. Josef Hoffmann s Kolomanem Moserem a Alfredem Rollerem zcela ovládli moderní školní sekci a naprosto se odlišovali ve výtvarném projevu od florálně secesního a symbolistního Matsche, nebo dosud historizujícího Beyera a Herdltleho, jejichž studenti se sice snažili vytvářet své kompozice v secesních formách, nicméně neustále se do nich vkrádal eklektismus. Podobný rozruch způsobil u nás i Jan Kotěra, jehož studenti stejně, jako vídeňských kolegů, vytvářeli veškeré vybavení domů včetně každodenních i ozdobných předmětů. Jednotná je střízlivost formy, konstrukce a účel. Zatímco o Kotěrových talentovaných následovnicích jsme již hovořili, zmiňme tedy alespoň souhrnně pár nejvýraznějších žáků Hoffmanna z této doby, kterými byli Max Benirschke, Gisela Falke, která se věnovala zvláště keramice, dále Emil Holzinger, Johann Scharfen, již dříve jmenovaní Wilhelm Schmidt a Else Unger, nebo Gustav Siegel. Koloman měl na přelomu století 18 studentů, mezi něž patřil například Leopold Forstner, Robert Hollubetz, Antoinette Krasnik, Berthold Löffler, budoucí spolupracovník Michaela Powolného, Rosa Neuwirth, Jutta Sika nebo Therese Trethan.⁴³⁴ Geometrická secese Hoffmanna, Mosera a nakonec i Rollera, zvláště v drobných předmětech, vzorech na

⁴³⁴ KOLLER 1983, 108, 114; Keramika školy byla později považována za velmi moderní, více viz NEUWIRTH 1974a, NEUWIRTH 1974b

tapety a textilie a návrzích pro plakáty se odrážela i ve školní výuce, přičemž jednoznačné reminiscence můžeme spatřit u Charlese R. Mackintoshe.

Za dalšího secesionistu na přelomu století byl ze stávající sestavy považován Arthur Strasser, vedoucí sochařského ateliéru figurálního i ornamentálního směru v jednom. Sám měl akademické vzdělání a zpočátku i v podobném duchu vyučoval. Samozřejmě, že studenti začínali modelaci podle antik, později podle přírody a živých modelů. Strasserova tvorba nebyla nijak závratně novátorská, vycházela spíše z klasických proporcí i kompozice, nicméně po objemové stránce reaguje na secesní tendence. Za jeho nejúspěšnějšího studenta můžeme právem považovat Michaela Powolného, který se na školu již v roce 1903 vrátil coby učitel, a kterého připomínáme i vzhledem ke skutečnosti, že měl zcela zásadním způsobem vliv na formu, barevnost i motivy keramického díla Heleny Johnové. Nicméně pokud se vrátíme ke Strasserovi, nyní se nelze vyhnout srovnání nejen s vysokou úrovní Myslbekovy školy, ale i Suchardovy. Česká sochařská škola kladla důraz na modelaci a zároveň živost modelu, což souviselo s Myslbekovými názory, které jsme tu již prezentovali, a které převzal i Sucharda. Navíc v českém sochařství přelomu století se výrazně uplatňuje vliv Rodina a u mladých sochařů ještě více Bourdella, zatímco vídeňské sochařství nápadně přebírá klasický způsob modelace tak, jak ji můžeme spatřit ve studii Josefa Humplika. Keramika a bronzy Strasserova oddělení byla většinou zhotovována ve florální secesi, u figur pak nejčastěji nalézáme vedle statictějšího typu soch i naturalistické studie. Modernější způsob vnímání sochařské formy nastal v podstatě až v roce 1903 s příchodem Franze Metznera, který se mimochodem podílel na řadě Hoffmannových projektů, například známého paláce Stocklet.

Vídeňská škola pracovala s figurálním námětem i v ateliérech, jež se u nás soustředily spíše na řemeslo a návrhářství, jako například speciální škola pro zpracování kovů. Kvalita školní produkce je naprosto srovnatelná. Schwarz i Novák s Němcem mají kvalitativní laťku nasazenou stejně vysoko a rovněž způsob práce vzájemně odpovídá. Jemnost provedení a originální zpracování motivu je zřetelné zvláště ve šperkařském oboru. Z rakouské produkce se podařilo dohledat figurální studii Helly Unger z roku 1908, kterou prezentovala v rámci školní výstavy v Londýně. Výuka aktu byla povinná i ve všech pražských ateliérech, bohužel faktický modelovaný důkaz ze školy pro zpracování kovu se nepodařilo nalézt, nicméně tento způsob práce je velmi pravděpodobný. Řada absolventů poté přešla do

uměleckoprůmyslových sléváren, kde se běžně připravovaly i figurální modely pro odlévání.

Podobnou situaci jako u sochařských škol nastiňují i díla řezbářských speciálků. Klotz i Kastner tvořili v duchu gotiky, což patrně souviselo i s církevními zakázkami a zakomponováním sochařských děl do sakrálního prostoru. V tomto případě si dovolíme nesouhlasit s hodnocením Kastnerova oltáře zhotoveným pro pařížskou výstavu v roce 1900 s Ludwigem Hevesim, který sice přiznává práci dobré provedení, ale málo vkusu zvláště u letících andělů.⁴³⁵ Postavy oltáře byly sice inspirovány pozdně románskou formou, nicméně ústřední sousoší nese velmi kvalitní zpracování včetně polychromního řešení. Nakonec hlavním úkolem škol bylo vychovávat zručné umělecké řezbáře a nikoliv monumentální sochaře. Řezbářské speciálky v obou případech vystupovaly z konkrétního časového zařazení a zvláště Kastner se uzavřel do svého intimního světa gotiky. U Klotze spatřujeme určitou reflexi současného vnímání světa v pozdějším zakomponování sociální tematiky do svého námětového arsenálu.

Klíčovým principem stylové progresu obou škol vedoucím k zásadnímu posunu k modernímu umění a odpoutání se od eklektických forem i dekorace bylo personální obsazení. V Praze bohužel pouze v oslabeném počtu. Právě tento element spolupůsobil v momentu zrychleného vývoje umění mimo školu na nedostatečné tempo s novými uměleckými směry nejmladší generace, která ve velké míře odcházela na Akademii výtvarných umění. Přesto zažila škola i úspěchy a v mnohém splnila své počáteční cíle spočívající ve výchově samostatných uměleckořemeslných a nakonec i uměleckých sil. Vnější okolnosti související s národní emancipací určily odlišné priority výtvarných oborů i jiné námětové inspirace. Příliv anglického umění k nám však neproudil přes Vídeň, ale jak dokázala naše studie zcela nezávisle prostřednictvím návštěv zástupců školy přímo na místě a samozřejmě i v závislosti na literární činnosti zhodnocující Semperovy teze a přinášející nejnovější zprávy o anglickém uměleckořemeslném hnutí. Škola nehledala pouze nový umělecký výraz, ale především metodický systém, v němž byl spatřován ve své době značný význam. O důležitosti svědčí i hostování v pořadí třetí mezinárodní konference k povznesení vyučování kreslení v Londýně v roce 1908, tedy stejném roce, kdy se zde prezentovala i vídeňská Uměleckoprůmyslová škola. Skupinové výstavy a společně

⁴³⁵ KOLLER 1983, 119

organizované akce anticipovaly víceméně stejné tendence, pouze na vídeňské škole se vnější forma u mladších profesorů jasně vyhranila v geometrické linie, zatímco v Praze přetrvával v mnohém ateliéru naturalismus a v jiném secese se snahou reflektovat geometrizující tendence moderny. Přes zdánlivý obraz však ani Uměleckoprůmyslová škola ve Vídni nevykazovala tak jednoznačně jediné umělecky možné východisko.

ZÁVĚR

Studie věnovaná zvláště historickému nástinu metodického systému Uměleckoprůmyslové školy v Praze si vytkla za cíl především na základě podrobného archivního výzkumu prostudovat kompletní archivně doložitelný materiál týkající se výukového schématu školy, jejích ateliérů i pedagogů v určitém časovém rozhraní, které však plní pouze pomyslnou hranici. Řada údajů již byla publikována buď v literatuře vycházející k významnému jubileu školy, nebo v monografických publikacích, nicméně velké množství skutečností bylo dosud pomínuto bez povšimnutí stejně jako některé z ateliérů, u nichž se dosavadní poznání spokojilo se stručnou charakteristikou. Samotné téma a způsob jeho zpracování vyvolává další otázky a podněty k rozvoji jednotlivých badatelských okruhů, které by měly být v budoucnu ještě podrobněji rozebrány. Teoreticko-filozofický základ samotné existence škol má v českém prostředí dosud deficit, zatímco zvláště v rakouské oblasti vznikají rozsáhlé diskuse v intencích semperovských tezí a v Anglii se neustále studuje vliv Johna Ruskina, Williama Morrise a Waltera Cranea včetně dopadu jejich výtvarných názorů na další generace umělců. Z hlediska zasazení našeho tématu do celkového kontextu bylo nutné připomenout určité obecněji známé souvislosti dotýkající se vzniku uměleckoprůmyslového vzdělávání stejně jako situaci, jež panovala na našem území. Každá ze jmenovaných odborných škol má však svou vlastní historii a výrazné pedagogické osobnosti, jejichž rozbor by vydal spolehlivě na samostatnou badatelskou studii, pro nás se však jedná do jisté míry o okrajové téma k vykreslení určité výjimečnosti postavení Uměleckoprůmyslové školy především z hlediska jejího personálního obsazení, nicméně zároveň poukazujeme na fakt, že některé z těchto odborných škol vypsely postupně na obdobnou stylovou úroveň. Časový prostor vymezený k tomuto rozvoji spadá do období prvních absolventů pražské školy, kteří hledali adekvátní uplatnění a často jej našli opět ve vzdělávacím systému. Bylo by však krátkozraké připisovat zásluhu pouze studentům Uměleckoprůmyslové školy v Praze, rovněž vídeňská zásobila české školy svými absolventy obdobně jako Akademie nebo technické instituce. Nežřídko také docházelo k reciproční aktivitě, kdy se studenti vraceli zpět na půdu své domovské školy nebo s ní přinejmenším spolupracovali. Tento postup nebyl výjimečný ani v případě absolventů Uměleckoprůmyslové školy v Praze, kde

nejen Kloučkovi žáci, kteří se vydali na štukatérskou a sochařskou dráhu, se obraceli na svého učitele, který jim rád svou radou nebo prostřednictvím svých vlivných kontaktů vypomohl, ale i keramici Karel Pavlík a Václav Mařan. Podobnou intenzivnější spolupráci lze spatřit ještě u Nováka, Němce a Kastnera, kteří kooperovali i nadále se svými bývalými studenty. Pohybujeme se tedy spíše v uměleckořemeslné oblasti, než v oboru vysokého umění, kde naopak docházelo k hledání vlastního uměleckého výrazu a osobitého rukopisu. Neznamená to samozřejmě, že by se učitelé se svými absolventy nesetkali na jedné zakázce, naopak v součinnosti s architekty docházelo poměrně často k propojení jejich práce, nicméně v tomto případě byla hlavním kritériem většinou vyšší architektonická koncepce.

Vzhledem ke značnému množství studentů i profesorů nebylo cílem práce vytvářet medailonkový typ studie, ani čistě monograficky uzavřené analýzy věnující se kompletní tvorbě umělců působících v pedagogickém sboru. V důsledku určité deziluze z výsledků badatelského úsilí dohledat školní práce studentů bylo třeba posunout celou práci do jiné polohy, zaměřené především na stylový vývoj školy a zachycení její celkové atmosféry. Absence dostatečného množství školních prací vyvolává otázku, co se stalo se všemi studii a kompozicemi a zda vůbec docházelo k jejich uložení ve školním archivu. V tomto případě se domníváme, ačkoliv nepodloženě, že praxe fungovala obdobným způsobem, jako je tomu dnes na uměleckých školách, kdy si studenti své práce odnášejí a pouze zlomek zůstává na škole jako studijní materiál. Některé studentské práce přešly do vlastnictví profesorů, jak o tom svědčí záznamy o přechodu některých předmětů do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, nebo informace, jež jsme nastínili například u Josefa Václava Myslbeka. Navíc nesmíme zapomínat, že budova byla v době trvání první světové války vyklizena pro potřeby lazaretu, a v důsledku těchto okolností došlo patrně k dalším ztrátám školního vybavení. Studijní práce bylo tedy třeba v muzejních i galerijních institucích vyhledávat jmenovitě, což se ukázalo vzhledem k vysokému počtu studentů na škole jako nereálné, a proto bylo nakonec přistoupeno ke kompromisu zaměřit se na určité umělecké osobnosti, které byly v rámci ateliéru hodnoceny jako perspektivní talent. Postupem času se ukázalo, že hlavním zdrojem pro výše nastíněnou problematiku budou dobové reprodukce ze školních výstav publikované ve Volných směrech, v Díle, Zlaté Praze a Kunst und Kunsthandwerk. Vybrané ukázky tvorby jednotlivých ateliérů jak z galerijního prostředí, tak tisku jsme zařadili i do naší obrazové přílohy. Kromě prezentace školních výstav dobové

uměnovědné časopisy přinášely ve svých pravidelných zprávách další informace, které dokreslují provázanost školy s dalšími institucemi. V pražském prostředí nebyla Uměleckoprůmyslová škola tak úzce spojena s Uměleckoprůmyslovým muzeem, jako tomu bylo v rakouské metropoli, nicméně i u nás docházelo k určité spolupráci. Uměleckoprůmyslové muzeum vypisovalo celou řadu soutěží, kterých se účastnili absolventi školy s poměrně velkým úspěchem, přičemž některé z těchto konkurencí jsme připomněli zejména v souvislosti s činností Anny Boudové Suchardové. Ženský element zakomponovaný do programového základu Uměleckoprůmyslové školy nebyl ve své podstatě dosud zpracován a zasazen ve svém významu do její historie. Zatímco dámská kreslířská škola a Schikanederův ateliér, v němž fungovala naprosto atypicky koedukovaná výuka včetně kresby podle nahého modelu, jsou zmiňovány v rámci absolventek školy, jako byla vedle Boudové Suchardové i Helena Johnová, Marie Teinitzerová, Gusta Nekolová nebo Božena Jelínková Jirásková, tak odborná škola pro umělé vyšívání dosud čekala na rozbor své výuky a praxe. V současné době jsou generová studia moderní vědou a osudům malířek se věnuje hlavně Martina Pachmanová a Kateřina Kuthanová. Přes úvodní slovo o emancipaci ženského vzdělávání však není cílem pouze feminní přístup, ale odhalení naprosto klíčové role, kterou sehrálo otevření těchto oddělení na Uměleckoprůmyslové škole pro dobovou problematiku ženského vzdělávání všeobecně. Na konci 19. století naše ženy nebojovaly o volební právo, ale o právo vzdělávat se rovnoprávně na kvalitativně vyrovnaných institucích a obstat tak v samostatném životě. Počáteční idea šlechtění vkusu se na v dámských školách vymanila ze svých vymezených hranic a proměnila se v zejména po roce 1905, kdy se koedukoval vedle Schikanederova i Ambrusův ateliér a ženy studovaly s určitou výjimkou rovněž na všeobecných a odborných školách ve třídách Suchardy, Maška a Kotěry. Nejuniverzálnější umělecký názor mohly žáčky získat u Jakuba Schikanedera, u něhož se kromě analytických kreseb figurálního i ornamentálního zaměření a tradiční malby květin, zátiší a dekorací, studovala i ilustrace a grafické návrhy. Studenti jeho školy vytvořili malířsky zajímavé práce jak námětově, tak koloritem, které se plnohodnotně rovnají vrstevníkům na Akademii nebo kolegům z Vídně. Diametrální rozmanitost v motivech této školy umožnila studentům pracovat v různých oborech, přičemž mnozí z nich se s úspěchem věnovali ilustraci, jako například Josef Wenig, Robert Schlosser nebo Pavla Vicenová Rousová.

V tomto závěrečném pojednání je třeba shrnout nejen některé z intencí vedoucích ke vzniku této práce, ale rovněž samotné vytyčené cíle, kterými byly na prvním místě historicko-metodické konsekvence, stylový rozvoj školy a především, zda škola naplnila svá vlastní předsevzetí stanovená Schmoranzem a první sestavou profesorského sboru. Historické pozadí stejně jako pojednání o praxi panující v jednotlivých ateliérech včetně všeobecných škol bylo zpracováno na základě archivního průzkumu a v případě, že chybí hlavní vymezení náplně ateliéru v textu, je specifikováno v příslušné příloze. Výuka ve všeobecných školách se příliš nelišila od svého vídeňského vzoru a víceméně se hrávala roli přípravy pro odborné a speciální ateliéry. Standartně studenti začínali výukou figurální a ornamentální kresby a modelování, posléze doplněné o malbu hlavně akvarelem, deskriptivu, anatomii a přednášky dějin umění, další ročníky přinesly rozšíření hlavně o technologické předměty. Zpočátku se kreslilo a modelovalo podle sádrových odlitků, převážně antik a různých předloh, které byly využívány i v dalších ročnících, jak přinášíme na příkladu Gustava Zouly, jenž ještě ve třetím ročníku maloval antické vázy. V dalších ročnících se již běžně využíval živý model, neboť výuka aktu tvořila povinný předmět pro všechny školy i odborné ateliéry bez rozdílu stupně vzdělání a stala se tak páteří celého vzdělávacího systému. V druhé polovině devadesátých let v podstatě všechny školy zavedly kreslení a modelování podle přírody a byly tak využívány nejen rostliny, ale i zvířata, která byla zpravidla půjčována z pražských statků na základě přátelské dohody mezi učitelem a majitelem příslušných zvířat. Ačkoliv již Myslbek v době, kdy působil jako ředitel školy, zvažoval založení zvěřince, nemáme žádné faktické doklady, že by tento záměr byl nakonec uskutečněn. Na konci devadesátých let si téměř všichni vedoucí odborných ateliérů uvědomili sílu nového výtvarného trendu, který přišel společně s Janem Kotěrou, aniž by vnímali novátorské způsoby pouze jako vídeňské manýry. Postupně sami docházeli k názoru, že se jedná o moderní styl, jemuž se budou muset přizpůsobit, pokud chtějí, aby jejich studenti obstáli i na uměleckém trhu. Přes počáteční nedůvěru hlavně ze strany starší generace personifikované Jiřím Stibralem, Antonem Hellmessenem, Celdou Kloučkem, Janem Kastnerem, Emanuelem Dítětem, Juliem Ambrusem, ale i Annou Seydelovou většina z nich dospěla k naturalistické linii svého umění a secesní stylizaci. Každý svým způsobem transformoval secesní formy do osobitého rukopisu, který je dnes na první pohled rozpoznatelný. Mladší pedagogové jako Stanislav Sucharda, Karel Mašek, Jana Beneš, Ema Krostová a

Emanuel Novák společně s Josefem Ladislavem Němcem automaticky vyvinuli svůj styl v tomto duchu, aniž by spatřovali problém ve vytěsnění historických reminiscencí. Určitý distanc pak spatřujeme u malířů, kde Emanuel Krescenc Liška, Jakub Schikaneder, Felix Jenewein i Jan Preisler, pocházející z různých uměleckých generací, vyučují převážně za pomoci figurálních modelů a rostlinných předloh a v podstatě se spíše snaží udržet kvalitu kresby, než aby zaujímali prioritu k jejímu stylovému akcentu. Nakonec dochované kresby ukazují analytické studie hlav, postav, jejích částí a ve své podstatě se neodchylují od současné výuky figurální kresby na uměleckých školách. Naturalismus a secese se ve škole usídlily na delší dobu, nicméně krátce po Světové výstavě v Saint Louis 1904 se některé ateliéry odpoutávají od těchto směrů a sledují další výtvarné principy v podobě symbolismu někdy až s impresionistickými a postimpresionistickými prvky, v architektuře a návrhářství se prosazují geometrická schémata moderny, které sledujeme i u studentů Celdy Kloučka z roku 1908 až 1910. Robert Hájek, Jaroslav Plichta, Karel Janda, Leopold Schmidt, Bohuslav Popeler a Václav Šidlík představili tyto své práce v prostoru Královské Obory právě v roce 1908. Celda Klouček si evidentně uvědomoval zhoršující se situaci spočívající v aplikaci dekorativního umění v oblasti architektury, přesto se snažil nalézt adekvátní a přijatelné východisko akceptovatelné i modernou.

Z hlediska stylového vývoje lze tedy sledovat přes počáteční nadšení a volný způsob práce víceméně v akademickém stylu pěstovaný Josefem Václavem Myslbekem a Františkem Ženíškem postupný přechod k dekorativnímu umění naturalismu, jenž se na přelomu století transformuje do secesních linií a zvláště kolorované návrhy tapet a textilií proměňují ornament do krajní podoby základního znaku rostliny. Tento trend se s příchodem Jana Kotěry prohlubuje a jeho inspirativní osobnost působí nakonec i na konzervativněji smýšlející pedagogy, ačkoliv k úplné jednotě nikdy nedošlo. Jeho tvorba a znalost uměleckého vývoje v Evropě zprostředkovaná poměrně hojnou dobovou literaturou jednoznačně ukazovaly současné výtvarné tendence a profesori Uměleckoprůmyslové školy si uvědomovali, že udržovat studenty v neustálém kopírování historických stylů je pouhou tradicionalistickou iluzí. Světová výstava v Paříži 1900 byla posléze pro Uměleckoprůmyslovou školu synonymem pro úspěch a symbolem rozkvětu školy, který byl v mírně diferencované podobě zopakován v roce 1904 v Saint Louis. Ani výstavy v rámci rakouských škol ve Vídni na tomto faktu mnoho neměnily, vždyť

celková výtvarná poloha školy nebyla tak jednoznačně negativně hodnocena, jak je dosud zvláště ve srovnání s Paříží zakořeněno v povědomí odborné veřejnosti. V dalších letech se škola snažila udržet kvalitu výuky a kontinuálně navazovala na svou tvorbu z přelomu století. Na konci prvního desetiletí však bylo jasné, že škola všeobecně ustrnula až na některé výjimky prosazující individualismus studentské tvorby projevující se neotřelými výtvarnými kompozicemi. V architektonickém ateliéru Jana Kotěry a sochařské škole Stanislava Suchardy se právě v této době před první světovou válkou již naplno projevily vlivy moderny a francouzského sochařství zvláště tvorby Antoina Bourdella, které zde našly živnou půdu a nic na tom nezměnil ani utužující se školní řád Jiřího Stibrála, jehož zásahy gradovaly zejména krátce před první světovou válkou. Celkovou situaci však nelze generalizovat, vždyť v průběhu let každý ateliér pojímal výrazné talenty i průměrné studenty, o nichž dnes bohužel nic nevíme. A jiní žáci, jejichž studentské práce se jeví mimořádnými, se z různých důvodů bohužel neprosadili a rovněž o nich nemáme mnoho informací.

Závěrem je však existenci Uměleckoprůmyslové školy v Praze hodnotit nanejvýš pozitivně, neboť prostřednictvím pedagogické činnosti předních českých umělců obohatila české výtvarné umění o řadu osobností, které významně zasáhly do dalšího uměleckého vývoje na našem území. Její počáteční ideje byly naplněny a díky generační obměně pedagogického sboru posunuty na hranice moderního umění.

I.
ŠKOLNÍ REGULATIV
A
SOUPIS STUDENTŮ
1885/1886 – 1910/1911

VŠEOBECNÁ ŠKOLA PRO FIGURÁLNÍ A ORNAMENTÁLNÍ KRESLENÍ A MALOVÁNÍ

Název této všeobecné školy se v průběhu let lehce proměňoval. V každoročně vydávaném Regulativu c. k. Umělecko-průmyslové školy v Praze se vždy objevuje výše jmenovaný nápis. V hlavním katalogu studentů obsahujícím zápisy vyučujících, studentů podle jednotlivých ročníků je název zjednodušen na název „Všeobecná škola pro figurální a ornamentální kreslení“.

Založena v roce 1885.

V letech 1885 až 1910 zde studovalo 492 mužů a 4 ženy.

- Podmínky přijetí:
- a) 14 a méně než 30 let věku studenta
 - b) ukončení studia na nižším gymnáziu, nižší reálce, reálném gymnáziu nebo trojtřídní měšťanské škole
 - c) předložení vlastních kreseb a absolvování přijímací zkoušky v hlavním předmětu (kreslení podle živé hlavy a květiny)

Školné: 7 zlatých za semestr

Příspěvek na učební pomůcky: 3 zlaté za semestr

Délka studia: 3 roky, možné prodloužit studium až na 5 let řádného studia, povinných minimálně 30 hodin týdně

Zkoušky: teoretická studia a cvičné předměty, forma ústní, písemná i praktická

teoretické zkoušky probíhají v průběhu studia z rozsahu celé dosud probrané látky

cvičné předměty jsou hodnoceny rovněž v průběhu roku podle volných studií, v rámci korektury profesorů a na základě klausurních prací na konci každého semestru

Hodnocené předměty:⁴³⁶

Figurální kreslení / Ženíšek František / Schikaneder Jakub / Liška Emanuel Krescenc /
Dědek Václav / Dítě Emanuel / Hofbauer Arnošt

Ornamentální kreslení a malba / Stibral Jiří / Schusser Josef / Karel Mašek / Homoláč
Oldřich

Všeobecné modelování / Menzel Otto / Procházka Antonín / Wurzel Ludvík

Deskriptiva (Perspektiva) a kreslení / Hellmessen Anton / Stibral Jiří / Schwarz Viktor

Anatomie / Jánošík Jan / Schrutz Ondřej

Dějiny umění / Hostinský Otakar / Mádl B. Karel⁴³⁷

Nauka o slohu a kreslení / Schmoranz Gustav / Klenka Richard

Nauka o barvách / Stibral Jiří

Encyklopedie lučby barev / Rajman Bohuslav / Kruis Karel / Šulc Otakar / Šebor Jan

Všeobecný akt / Ženíšek František / Schikaneder Jakub / Jenewein Felix / Jan
Preisler / Wachsmann Bedřich / Špillar Karel / Myslbek Josef
Václav / Klouček Celda / Procházka Antonín / Sucharda Stanislav /
Drahoňovský Josef / Šaloun Ladislav

Technologie uměleckého průmyslu / Rajman Bohuslav / Kruis Karel / Šulc Otakar /
Šebor Jan

Průmyslové počtářství a vedení knih / Albertini Josef / Severa Raimund

⁴³⁶ Profesori, odborní učitelé a asistenti jednotlivých předmětů byli stanoveni na základě archivního výzkumu. V rámci školy však probíhaly drobné změny ve vedení učební látky a fluktuace učitelů.

⁴³⁷ Ve školním roce 1892/1893 vyučoval Karel Mádl Boromejský rovněž nauku o paramentech.

Předměty podle učebního rozvrhu z roku 1892⁴³⁸:

Hlavní cvičné předměty:

- a) Figurální kreslení
- b) Ornamentální kreslení a modelování

Počet hodin v týdnu					
I. ročník		II. ročník		III. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z
20	20	20	20		
				20	15

Doplňující předměty:

- a) Všeobecné ornamentální a figurální modelování
- b) Všeobecný akt (kreslení a modelování)

Počet hodin v týdnu					
I. ročník		II. ročník		III. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z
6	6	4	4		
				9	10

Umělecko-vědecké a teoretické předměty:

- a) Deskriptivní měříčství a kreslení
- b) Nauka o slohu, historické slohy, dekorativní kompozice a kreslení
- c) Anatomie
- d) Nauka o barvách
- e) Dějiny umění
- f) Chemická technologie
- g) Stylistika a obchodní korespondence
- h) Průmyslové počtářství, směnkářství a vedení knih

Počet hodin v týdnu					
I. ročník		II. ročník		III. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z
9	9				
		9	9	6	6
		1	1	1	
					1
2	2	2	2		
		1	1	4	4
		1	1		
				2	2

⁴³⁸ Rozvrh je sestaven podle archivně doložených informací, vázajících se k roku 1892. V jednotlivých školních letech se počty hodin a předměty vyučované v jednotlivých studijních ročnících mírně odlišují od vzorové tabulky rozvrhu z roku 1892. Například v roce 1885/1886 měl I. ročník rovněž 1 hodinu anatomie a ostatní předměty v počtech: figurální kreslení 25 hodin, všeobecné modelování 5 hodin, deskriptivní měříčství a kreslení 9 hodin, dějiny umění 2 hodiny. Obměny se nachází i v dalších studijních ročnících. V roce 1886/1887 měl II. ročník rovněž 12 hodin ornamentálního kreslení a malby, ale neměl anatomii. Podrobné rozpisy In: Archiv hlavního města Prahy (dále jen AHMP), Fond Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, inv. č. 1 – 57, nefol.

Ardelt Karel	(1907 - 1908)
Autengruber Jan	(1905 - 1907)
Badžov Štěpán	(1903 - 1906)
Balej Jan	(1896 - 1897)
Bareš Josef	(1892 - 1893 hospitant)
Barták Josef	(1892 - 1893 hospitant)
Bauer Jiří	(1904 - 1907)
Bayer Theodor	(1908 - 1910)
Beckert Adolf	(1905 - 1908)
Bělský František	(1906 - 1907, 1908 - 1909)
Benda Jaroslav	(1901 - 1903)
Beneš Antonín	(1886 - 1889)
Beneš Jan	(1891 - 1894)
Beneš Karel	(1901 - 1905, 1908 - 1910)
Beneš Vincenc	(1902 - 1903)
Beran Bedřich	(1907 - 1910)
Bernheier Otokar	(1902 - 1903 hospitant)
Bešta Josef	(1890 - 1891 hospitant, 1891 - 1892 řádný student)
Bild Jaroslav	(1903 - 1906)
Bittmarová Klementina	(1903 - 1904)
Blažek Antonín	(1896 - 1897)
Blažek Josef	(1885 - 1888, 1902 - 1905)
Blažek Karel	(1907 - 1908)
Blažíček Oldřich	(1905 - 1906 hospitant, 1906 - 1908 řádný student)
Böhm Jaroslav	(1885 - 1888)
Bohouš Antonín	(1887 - 1888)
Borůvka Ladislav	(1885 - 1886)
Bořík Karel	(1908 - 1910)
Böttinger Hugo	(1895 - 1898)
Bouda Alois	(1890 - 1894)
Bous Julius	(1896 - 1899)
Brázda Adolf	(1890 - 1893)
Brousil Josef	(1886 - 1888)
Brunner Antonín	(1901 - 1903 hospitant)
Buben František	(1904 - 1906)
Budinský Josef	(1905 - 1908)
Cuc František	(1895 - 1899)
Čapek Josef	(1904 - 1907)
Čejka Jan	(1907 - 1910)
Čejka Josef	(1906 - 1907)
Černý Bedřich	(1909 - 1910)
Černý Karel	(1908 - 1910)
Černý Rudolf	(1903 - 1904 hospitant)
Černý Václav	(1903 - 1906)
Číla Antonín	(1903 - 1906)
Číla Bohumír	(1909 - 1910)

Čipera Ivan - kandidát	(1901 - 1902)
Čížek Jiří	(1885 - 1887)
Čížek Vojtěch	(1903 - 1904)
Dědina Jan	(1885 - 1888)
Dietz Wilhelm	(1907 - 1909)
Ditz Franz	(1903 - 1906)
Ditz Walter	(1905 - 1908)
Dlouhý Vincenc	(1901 - 1903 hospitant)
Dolanský Ervín	(1886 - 1889)
Doležil Vojtěch	(1908 - 1909)
Dryák Alois	(1886 - 1889)
Duras Josef	(1904 - 1905 hospitant)
Dvořák Karel	(1896 - 1899)
Dvořák Otakar	(1893 - 1894 hospitant)
Erbán Josef	(1900 - 1901 hospitant)
Erben Friedrich	(1896 - 1898 hospitant)
Faigl Stanislav	(1894 - 1895 hospitant)
Fetter Rudolf	(1902 - 1903 hospitant)
Fiala Ferdinand	(1909 - 1910)
Filip Jaroslav	(1896 - 1899)
Filipi Josef	(1890 - 1893)
Fischer Bruno	(1898 - 1901)
Fišer Karel	(1902 - 1906)
Flückselig Zdeněk	(1902 - 1903)
Foltýn Vítězslav	(1907 - 1909)
Föttlich Carl	(1902 - 1903)
Fousek Jaroslav	(1904 - 1907)
Franke Lorenz	(1894 - 1896)
Freitag Cyril	(1903 - 1906)
Freund Paul	(1905 - 1908)
Fričová Růžena	(1904 - 1906)
Fridrich Bedřich Antonín	(1903 - 1906)
Fromek František	(1891 - 1894)
Fučík Josef	(1909 - 1910)
Fuka Josef	(1898 - 1901)
Funk Antonín	(1893 - 1894 hospitant)
Gabler Hugo	(1889 - 1890)
Gočár Josef	(1902 - 1903 hospitant, 1903 - 1905 řádný student)
Göttlich Karl	(1903 - 1905)
Gregora Václav	(1904 - 1907)
Gretsch Jan	(1885 - 1887)
Hadinec Ladislav	(1900 - 1903)
Hallyák Julius	(1894 - 1898)
Hanker Rudolf	(1907 - 1910)
Harlas František	(1885 - 1886)
Harlas Ondřej	(1900 - 1901 hospitant)

Hartig Adolf	(1893 - 1897)
Hartmann Alexander	(1895 - 1898)
Hauska Otakar	(1890 - 1891 hospitant)
Hausmann Josef	(1908 - 1909)
Havelka Roman	(1892 - 1895)
Havlíček Gustav	(1893 - 1895)
Havránek Bedřich	(1888 - 1889)
Hejzlar Eduard	(1898 - 1902)
Heller Adolf	(1904 - 1907)
Hermann Ludwig	(1905 - 1908)
Hirsch Bedřich	(1901 - 1902 hospitant)
Hirsch Eduard	(1897 - 1901)
Hladík Alois	(1890 - 1893)
Hlaváček Jaroslav	(1902 - 1905 řádný student, 1905 - 1906 hospitant)
Hlavín Havlín Jindřich	(1907 - 1909 hospitant)
Hnátek Bořivoj	(1898 - 1901)
Hnátek Jiří	(1906 - 1909)
Hnídek Dobroslav	(1893 - 1895)
Hodík Václav	(1900 - 1901, 1905 - 1905)
Hofbauer Arnošt	(1885 - 1888)
Hojden Karel	(1909 - 1910)
Holan František	(1905 - 1908)
Holoubek František	(1895 - 1898)
Holub Emil	(1906 - 1909)
Holý Eduard	(1900 - 1904)
Horák Josef	(1900 - 1901)
Horký František	(1898 - 1899)
Hoser Bedřich	(1904 - 1906, 1907 - 1908 řádný student, 1908 - 1909 hospitant)
Hostovský Karel	(1908 - 1910)
Houštecký Bohumil	(1906 - 1909)
Houžva Rudolf	(1909 - 1910)
Hradecký Václav	(1887 - 1888)
Hradilík František	(1890 - 1895)
Hrdlička Karel	(1900 - 1903)
Hrdlička Václav	(1891 - 1892 hospitant)
Hrdlička Valentin	(1900 - 1903)
Hrubeš Alois	(1897 - 1900)
Hřímálý Vladislav	(1909 - 1910)
Hübschmann Antonín	(1905 - 1907)
Hübschmann Josef	(1905 - 1908)
Hübschmann Václav	(1901 - 1904)
Husák Karel	(1909 - 1910)
Hustoles Josef	(1901 - 1902)
Chlumecký Antonín	(1901 - 1902)
Chramosta Josef	(1890 - 1893)
Christian Eduard	(1890 - 1893)

Chytrý Václav	(1885 - 1886)
Jakší Josef	(1891 - 1893 hospitant, 1893 - 1895 řádný student)
Jakub František	(1892 - 1893)
Janda František	(1903 - 1906)
Janša Jan	(1890 - 1893)
Jareš Jaroslav	(1906 - 1909)
Jaroš Alois	(1887 - 1890)
Jechenthal Josef	(1904 - 1906)
Jelínek Adolf	(1908 - 1910)
Jelínek František	(1898 - 1900 hospitant)
Jelínek Julius	(1892 - 1893 hospitant)
Jeništa František	(1891 - 1894)
Jeřábek Václav	(1894 - 1898)
Ježek Alois	(1903 - 1906 hospitant)
Jilovský Georg	(1900 - 1903)
Jiránek Josef	(1895 - 1899)
Jiřík František	(1889 - 1890 hospitant)
Johanovský Josef	(1899 - 1900 hospitant)
Justich Jiří	(1890 - 1893)
Kafka Vilém	(1906 - 1909)
Kalandra Oldřich	(1906 - 1909)
Kalendovský Otto	(1895 - 1898)
Kalhous Rudolf	(1894 - 1895)
Kallik Ferdinand	(1908 - 1910)
Kammel Leo	(1902 - 1905)
Kaněra František	(188 - 1900)
Kaniak Josef	(1901 - 1903 hospitant)
Káš Alois	(1897 - 1899 hospitant)
Kaucký Jiří	(1894 - 1897)
Kausek Friedrich	(1908 - 1910)
Kavánek Bedřich	(1886 - 1888)
Kavka Antonín	(1908 - 1910)
Kejř František	(1905 - 1908)
Kienzel Ludwig	(1902 - 1903)
Kirschner Josef	(1893 - 1897)
Klička Robert	(1907 - 1910)
Klimeš Josef	(1892 - 1895)
Klos Václav	(1898 - 1901)
Klozík Augustin	(1894 - 1897)
Kobliha František	(1896 - 1899)
Kobrle Karel	(1899 - 1903)
Köhler Jan	(1893 - 1897)
Kohout Václav	(1888 - 1890)
Kohoutek Jaroslav	(1903 - 1905)
Koch Richard	(1890 - 1891 hospitant, 1891 - 1893 řádný student)
Kojan Jan	(1906 - 1909)

Korbel Bohumil	(1899 - 1900 hospitant, 1900 - 1902 řádný student)
Korzendörfer Konstantin	(1888 - 1891)
Koschut Egon	(1893 - 1896)
Kössl Josef	(1900 - 1901 hospitant)
Kostial Karl	(1895 - 1898)
Kostohryz František	(1896 - 1900)
Kotík Pravoslav	(1908 - 1910)
Kouba Václav	(1901 - 1902 řádný student, 1902 - 1904 hospitant)
Kousek Jaroslav	(1902 - 1906)
Kovařík Hugo	(1905 - 1908)
Kozlanský Josef	(1885 - 1888)
Král Jaroslav	(1901 - 1904)
Král Josef	(1894 - 1895)
Krása Rudolf	(1907 - 1910)
Krátký Jaroslav	(1909 - 1910)
Krause Franz	(1888 - 1890)
Krejčí Arnošt	(1892 - 1894)
Kretzschmar Bedřich	(1897 - 1901 hospitant)
Krippel Jindřich	(1889 - 1890)
Krycner Václav	(1903 - 1904 hospitant)
Křivka Emil	(1898 - 1899)
Kříž Ferdinand	(1906 - 1907)
Kříž Josef	(1899 - 1902)
Kubát Antonín	(1902 - 1904)
Kudláček Václav	(1900 - 1904)
Kuchynka Ladislav	(1909 - 1910)
Kulhánek Stanislav	(1905 - 1908)
Kulhánek Václav	(1903 - 1906)
Kuthan Jan	(1887 - 1890)
Kutzer Viktor	(1907 - 1910)
Kvoch Karel	(1896 - 1900)
Kysela František	(1900 - 1901 hospitant, 1901 - 1904 řádný student)
Kytka Franz	(1905 - 1908)
Lada Josef	(1906 - 1907 hospitant)
Lachmann Otakar	(1895 - 1899)
Lang František	(1899 - 1900)
Langer Stanislav	(1902 - 1905)
Langer Viktor	(1887 - 1888)
Lehmann Max	(1899 - 1902)
Leichmann Karl	(1906 - 1909)
Lenhart Josef	(1908 - 1910)
Letňanský Bedřich	(1891 - 1895)
Letzel Jan	(1901 - 1902)
Lexa František	(1898 - 1902)
Lhota Vratislav	(1900 - 1903)
Limpauch Adolf	(1905 - 1908)

Linder Jaromír	(1886 - 1889)
Linke Eugen	(1900 - 1904)
Lír Josef	(1901 - 1902)
Liška Jaroslav	(1908 - 1909 hospitant)
Livora Rudolf	(1901 - 1904)
Lizner Bohumil	(1902 - 1906)
Lode Eduard	(1891 - 1894)
Lorenz Anton	(1891 - 1894)
Losos František	(1899 - 1902)
Louda Zdeněk	(1909 - 1910)
Loukota Josef	(1896 - 1897 hospitant, 1897 - 1899 řádný student)
Madlafousek Jaroslav	(1903 - 1904 hospitant, 1904 - 1908 řádný student)
Machula Vojtěch	(1894 - 1895 hospitant)
Majer Eduard	(1889 - 1891)
Malý František	(1885 - 1886 hospitant)
Malý Gustav	(1897 - 1898 hospitant)
Malý Jaroslav	(1900 - 1903)
Mandel Cyril	(1889 - 1890)
Mareček Bohumil	(1898 - 1899 hospitant, 1899 - 1902 řádný student)
Martínek Antonín	(1897 - 1898 hospitant)
Martínek Václav	(1900 - 1903)
Mařák Otokar	(1889 - 1891)
Mařík Jaroslav	(1907 - 1910)
Masaryk Herbert	(1896 - 1897)
Mašín Karel	(1898 - 1902)
Mašín Oldřich	(1908 - 1910)
Matějka Josef	(1897 - 1900)
Materna Václav	(1907 - 1910)
Matýšek Josef	(1888 - 1889)
Mayer Daniel	(1900 - 1903)
Mayer Vratislav	(1902 - 1905)
Melzer Václav	(1894 - 1895)
Merganc Jindřich	(1906 - 1909)
Metelka Bohuslav	(1905 - 1909)
Metzner František	(1896 - 1899)
Michálek František	(1889 - 1892)
Michálek Jan	(1897 - 1900)
Michna Cyril	(1897 - 1900)
Michna Jan	(1892 - 1896)
Mikule Jan	(1899 - 1902 hospitant)
Míl Emanuel	(1890 - 1891)
Molitor Otto	(1907 - 1910)
Mrácký Josef	(1898 - 1899 hospitant, 1899 - 1902 řádný student)
Mráček Jan	(1896 - 1897 hospitant)
Mrklas Josef	(1893 - 1896 hospitant)
Mudruňka Alois	(1907 - 1910)

Müller Adolf	(1909 - 1910 hospitant)
Müller Bořivoj	(1887 - 1890)
Müller Eduard	(1908 - 1910)
Müller Johann	(1904 - 1906)
Müller Julius	(1892 - 1896)
Myslivec František	(1908 - 1910)
Nágl Marie	(1905 - 1908)
Nedbal Karel	(1890 - 1893)
Němec Rudolf	(1888 - 1891)
Neterda František	(1895 - 1896)
Netolický Jan	(1899 - 1902)
Niemeczek Herman	(1897 - 1900 hospitant)
Novák Arnošt	(1890 - 1894)
Novák František	(1903 - 1907 hospitant)
Novák Jan	(1888 - 1890)
Novák Jindřich	(1903 - 1906)
Novák Richard	(1898 - 1901)
Novotný August	(1899 - 1900 hospitant)
Novotný František	(1893 - 1896)
Novotný Otakar	(1901 - 1902)
Nový Jaroslav	(1905 - 1908)
Obrovský Jakub	(1897 - 1899 hospitant, 1899 - 1900 řádný student)
Opelt Josef	(1899 - 1900 řádný student, 1900 - 1901 hospitant)
Oplatek Josef	(1906 - 1907 hospitant, 1907 - 1909 řádný student)
Ouředník Antonín	(1902 - 1905)
Pail Alois	(1907 - 1910)
Pašek Jan	(1908 - 1910)
Pavlíta Robert	(1904 - 1907)
Pechhold Josef	(1898 - 1901)
Pelant Emanuel	(1900 - 1901 hospitant)
Pepperný Richard	(1885 - 1886)
Peschke Reinhold	(1896 - 1899)
Peters Josef	(1896 - 1899)
Peters Otto	(1897 - 1901)
Petr Josef	(1889 - 1892)
Petras Jan	(1889 - 1892)
Petrlák Josef	(1888 - 1889)
Petříček Adolf	(1900 - 1901 hospitant)
Pick Wilhelm	(1896 - 1897)
Pitter Emil	(1904 - 1907)
Plaček Jan	(1906 - 1909)
Plaček Rudolf	(1896 - 1899)
Plánička August	(1885 - 1886 hospitant)
Podaný Adolf	(1909 - 1910)
Pokorný Anton	(1904 - 1907)
Popelka Vojtěch	(1903 - 1904 hospitant)

Pořícký František	(1900 - 1904)
Preisler Jan	(1887 - 1890)
Preissig Vojtěch	(1892 - 1896)
Procházka Antonín	(1902 - 1904 hospitant)
Pros Rudolf	(1902 - 1905)
Průcha Otto	(1908 - 1909)
Pucholt Rudolf	(1901 - 1906)
Pulkrábek Rudolf	(1905 - 1908)
Purghard Emanuel	(1902 - 1903 hospitant, 1903 - 1906 řádný student)
Purš František	(1905 - 1909)
Quetting Felix	(1899 - 1900)
Rabiška Emanuel	(1901 - 1905)
Rambousek Jaroslav	(1905 - 1906)
Rappl Eduard	(1885 - 1889)
Ratzer Robert	(1904 - 1907)
Reisner Břetislav	(1901 - 1903)
Reiss Carl	(1902 - 1904)
Reissner Břetislav	(1903 - 1904)
Rejman Jan	(1898 - 1899)
Richter Emil	(1907 - 1910)
Richter Johann	(1899 - 1900 hospitant)
Röhling Karel	(1896 - 1898)
Röhling Vladislav - hospitant	(1897 - 1899 hospitant)
Rolland Richard	(1887 - 1888)
Rosmany Bernard	(1892 - 1894)
Rössler Jaroslav	(1905 - 1907)
Rubeš Ferdinand	(1905 - 1908)
Rubeš František	(1896 - 1898 hospitant)
Rudl Ladislav	(1908 - 1910)
Růžička Antonín	(1893 - 1896)
Růžička Antonín	(1906 - 1909)
Růžička František	(1901 - 1905)
Rybář Josef	(1902 - 1903 řádný student, 1903 - 1905 hospitant)
Řehák Josef	(1909 - 1910)
Řeřábek Leopold	(1897 - 1900)
Řidlický Ignác	(1891 - 1892)
Saller Vilém	(1888 - 1889)
Sedloň Otokar	(1904 - 1907)
Seifarth Oskar	(1903 - 1906)
Sejпка Josef	(1906 - 1909)
Seleski Marie	(1902 - 1903, 1904 - 1906 hospitantka)
Schlosser Robert	(1897 - 1901)
Schmiedl Julius	(1899 - 1902)
Schöpke Anton	(1892 - 1893)
Schottenhammer Johann	(1887 - 1889 hospitant)
Schreyer Josef	(1888 - 1891)

Schulz Vilém	(1886 - 1889)
Schuster Josef	(1899 - 1905 hospitant)
Schwarz Viktor	(1885 - 1888)
Sitte Franz	(1892 - 1895)
Sitte Karl	(1897 - 1901)
Skála Vít	(1897 - 1898)
Skrbek Jaroslav	(1907 - 1909)
Skůček Otokar	(1885 - 1888 hospitant)
Slaboch Václav	(1888 - 1891)
Slovák Miloš	(1899 - 1902)
Smolka František	(1909 - 1910)
Sojka Jan	(1890 - 1893)
Somer Částek František	(1895 - 1898)
Souček Václav	(1905 - 1908)
Soukup Josef	(1905 - 1907 řádný student, 1908 - 1909 hospitant)
Spěváček Josef	(1890 - 1893)
Spiroch Gustav - hospitant	(1898 - 1899 hospitant)
Srnský Alois	(1896 - 1897 hospitant, 1897 - 1898 řádný student)
Staeger Ferdinand	(1895 - 1899)
Stanzel Franz	(1892 - 1895)
Stárek Jaroslav	(1908 - 1910)
Starý Karel	(1906 - 1907)
Stašek Ferdinand	(1905 - 1907)
Steidl Ernst	(1907 - 1910)
Steinbacher Hermann	(1891 - 1893)
Sterc Otokar	(1903 - 1906)
Sterc Rudolf	(1893 - 1897)
Strasser Gustav	(1887 - 1888)
Streck Norbert	(1899 - 1902)
Streinz Johann	(1899 - 1902)
Stretti Vítězslav	(1892 - 1895)
Stroff Karel	(1896 - 1899 hospitant)
Struneček Jaroslav	(1887 - 1890 hospitant)
Stříž Vojtěch	(1892 - 1896)
Suchý Josef	(1908 - 1910)
Sůva Antonín	(1900 - 1903)
Svoboda Hanuš	(1901 - 1902 hospitant)
Svoboda Jaroslav	(1905 - 1908)
Svoboda Miloslav	(1891 - 1894)
Svoboda Oktavian	(1887 - 1890)
Svoboda Oldřich	(1904 - 1906)
Sylla Miroslav	(1906 - 1909)
Syrový Josef	(1894 - 1895)
Šána Jan	(1894 - 1898)
Šebor Bedřich	(1908 - 1909 hospitant)
Šedivý Josef	(1904 - 1905 hospitant)

Šidlík Karel	(1893 - 1894 hospitant, 1894 - 1896 řádný student)
Šíma Bohuslav	(1906 - 1908)
Šíma Josef	(1885 - 1886 hospitant, 1909 - 1910 řádný student)
Šimák Josef	(1902 - 1905)
Šippich Bohuslav	(1900 - 1903)
Škorpil Antonín	(1887 - 1890)
Šneiberg František	(1901 - 1904)
Šourek Bohumil	(1901 - 1903 hospitant, 1903 - 1904 řádný student)
Špála Václav	(1902 - 1903 hospitant)
Špillar Jaroslav	(1885 - 1887)
Špillar Karel	(1886 - 1889)
Štembera Josef	(1907 - 1909)
Štěpánek Antonín	(1888 - 1891)
Štěpánek Josef	(1908 - 1910)
Štolba Václav	(1903 - 1904 hospitant, 1904 - 1907 řádný student)
Šulc Jaroslav	(1887 - 1891)
Taubenek Ladislav	(1898 - 1899 hospitant)
Thür Rudolf	(1905 - 1908)
Thurnherr Josef	(1885 - 1888)
Träger Jan	(1902 - 1906)
Trakal Ladislav	(1892 - 1893 hospitant, 1893 - 1896 řádný student)
Trampota Jan	(1908 - 1910 hospitant)
Truneček Václav	(1901 - 1902)
Tříška Josef	(1903 - 1904 hospitant, 1904 - 1907 řádný student)
Tusar Slavoboj	(1908 - 1909 hospitant, 1909 - 1910 řádný student)
Tytl Jan	(1901 - 1904)
Ullik Antonín	(1885 - 1886 hospitant)
Urban František	(1885 - 1888)
Urban Josef	(1907 - 1910)
Vahala František	(1900 - 1903)
Vácha Karel	(1901 - 1902 hospitant, 1902 - 1906 řádný student)
Vácha Vratislav	(1906 - 1909)
Valdek Jindřich	(1909 - 1910 hospitant)
Válek Karel	(1904 - 1907)
Valcha Václav	(1898 - 1902)
Vanderlind Rudolf	(1890 - 1893)
Vaňous Adolf	(1892 - 1893 hospitant, 1893 - 1896 řádný student)
Vaváček Josef	(1895 - 1898)
Vavroušek František	(1890 - 1891)
Vavřínek Prokop	(1888 - 1889)
Vejrek Ludvík	(1893 - 1894 hospitant, 1894 - 1897 řádný student)
Vejrych Rudolf	(1897 - 1900)
Velát František	(1899 - 1900 hospitant)
Veselý Bedřich - hosp.	(1902 - 1903 hospitant)
Veselý Josef	(1900 - 1903)
Veselý Otakar	(1898 - 1902)

Věšín Břetislav	(1890 - 1893)
Vlach Oldřich	(1901 - 1904)
Vlček Milan	(1894 - 1895 hospitant)
Vojta Václav	(1891 - 1894)
Vondrák Jaroslav	(1905 - 1907)
Vondřejc Antonín	(1908 - 1909)
Votoček Fratnišek	(1909 - 1910)
Votruba Jaroslav	(1908 - 1910)
Vrťátko Antonín	(1893 - 1896)
Vykoukal Josef	(1889 - 1890)
Wagner Jan	(1898 - 1901)
Wachsmann Bedřich	(1888 - 1891)
Waigant Bohumil	(1906 - 1907)
Walter Rudolf	(1904 - 1904 hospitant)
Warzel Josef	(1898 - 1901)
Weinzettl Rudolf	(1899 - 1901)
Weiskirchner Gustav	(1894 - 1898)
Wellner Karel	(1899 - 1902 hospitant)
Welz Bohumil	(1889 - 1890)
Wenig Josef	(1900 - 1902)
Werner Franz	(1905 - 1907)
Wolf Josef	(1907 - 1910)
Wölfel Alois	(1909 - 1910)
Worm Karl	(1907 - 1909)
Zahel Adolf	(1907 - 1910)
Záhorský Karel	(1885 - 1887)
Zámorský Antonín	(1894 - 1898)
Zázvorka Jan	(1899 - 1902)
Zeiller Johann	(1894 - 1897)
Zitta František	(1895 - 1899)
Zrzavý Jan	(1907 - 1909)
Žalman Kašpar	(1889 - 1891)
Žďárský Vladimír	(1902 - 1903)
Židlický Ignác	(1892 - 1894 hospitant)
Židlický Karel	(1889 - 1891 hospitant, 1891 - 1892 řádný student)
Žuidarčič Ivan	(1904 - 1907)

VŠEOBECNÁ ŠKOLA PRO ORNAMENTÁLNÍ A FIGURÁLNÍ KRESLENÍ

TEXTILNÍ ODDĚLENÍ

Poprvé se záznamy o vytvoření speciálního pododdělení všeobecné školy objevují ve školním roce 1889/1890 a končí v roce 1890/1891. Pět žáků druhého ročníku textilního oddělení přešlo do ročníku třetího v následujícím roce, ačkoliv ateliér již nesl název Speciální škola pro umění textilní a patřil do vyššího stupně vzdělání Uměleckoprůmyslové školy, jejímž hlavním učitelem byl Julius Ambrus.

Zapsáno do této školy bylo 5 mužů.

Hodnocené předměty v letech 1889 až 1891:

Ornamentální malba dle modelů / Stibral Jiří

Figurální kreslení dle modelů/ Dědek Václav

Všeobecné ornamentální kreslení dle modelů / Dědek Václav

Deskriptiva a kreslení / Hellmésen Anton

Analytické kreslení a malba květin / Stibral Jiří

Dějiny umění / Hostinský Otakar

Dějiny textilního umění / Mádl B. Karel

Nauka o slohu a kreslení / Schmoranz Gustav

Nauka o barvách / Stibral Jiří

Technologie uměleckého průmyslu / Kruis Karel

Hodnocené předměty v roce 1891/1892:

Analytické kreslení a malování květin / Stibral Jiří

Všeobecné kreslení a malování / Ambrus Julius

Malování květin / Schikaneder Jakub

Dějiny textilního umění / Mádl B. Karel

Nauka o slohu a kreslení / Schmoranz Gustav

Kreslení aktu / Jenewein Felix

Technologie Uměleckého průmyslu / Kruis Karel

Průmyslové počtářství a vedení knih / Albertini Josef

Jeníček Břetislav	(1889 - 1891)
Kober Josef	(1889 - 1891)
Komers Julian	(1889 - 1891)
Kovář Josef	(1889 - 1891)
Petrlák Josef	(1889 - 1891)

VŠEOBECNÁ ŠKOLA PRO FIGURÁLNÍ A ORNAMENTÁLNÍ MODELOVÁNÍ

Založena v roce 1885.

V letech 1885 až 1910 zde studovalo 281 mužů a 2 ženy.

Podmínky přijetí do studia, školné, příspěvků na učební pomůcky, délka studia a zkoušky byly identické jako u všeobecné školy pro ornamentální a figurální kreslení a malování.

Hodnocené předměty:

Figurální a ornamentální modelování / Myslbek Josef Václav/ Klouček Celda /
Sucharda Stanislav / Šístek Karel (sádrování)

Všeobecné kreslení od ruky / Stibral Jiří / Dědek Václav / Jakesch Alexander

Deskriptiva (Perspektiva) a kreslení / Hellmésen Anton / Stibral Jiří / Schwarz Viktor
/ Dryák Alois

Anatomie / Janošík Jan / Schrutz Ondřej

Dějiny umění / Hostinský Otakar / Mádl B. Karel

Nauka o slohu a kreslení / Schmoranz Gustav / Klenka Richard

Nauka o barvách / Stibral Jiří / Klouček Celda

Encyklopedie lučby barev /Rayman Bohuslav / Šulc Otakar / Šebor Jan

Všeobecný Akt / Ženíšek František / Schikaneder Jakub / Jenewein Felix / Preisler
Jan / Wachsmann Bedřich (asistent) / Špillar Karel / Myslbek Josef
Václav / Klouček Celda / Procházka Antonín / Sucharda Stanislav /
Ludvík Wurzel / Drahoňovský Josef / Šaloun Ladislav

Technologie uměleckého průmyslu / Rajman Bohuslav / Kruis Karel / Šulc Otakar /
Šebor Jan

Průmyslové počtářství a vedení knih / Albertini Josef / Severa Raimund

Ornamentální a figurální řezbářství⁴³⁹ / Jan Kastner

⁴³⁹ Předmět nazvaný ornamentální a figurální řezbářství je vyhlášen a samostatně hodnocen pouze pro I. ročník v roce 1891/1892. V dalších letech je součástí předmětu figurálního a ornamentálního modelování, přičemž jej vyučuje vedoucí učitel Celda Klouček.

Předměty podle učebního rozvrhu z roku 1892:

Hlavní cvičné předměty:

- a) Figurální modelování
- b) Ornamentální modelování

Počet hodin v týdnu					
I. ročník		II. ročník		III. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z
20	20	20	20		
				20	15

Doplňující předměty:

- a) Všeobecné ornamentální a figurální kreslení
- b) Všeobecný akt (kreslení a modelování)

Počet hodin v týdnu					
I. ročník		II. ročník		III. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z
6	6	4	4		
				9	10

Umělecko-vědecké a teoretické předměty:

- a) Deskriptivní měříčství a kreslení
- b) Nauka o slohu, historické slohy, dekorativní kompozice a kreslení
- c) Anatomie
- d) Nauka o barvách
- e) Dějiny umění
- f) Chemická technologie
- g) Stylistika a obchodní korespondence
- h) Průmyslové počtářství, směnkářství a vedení knih

Počet hodin v týdnu					
I. ročník		II. ročník		III. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z
9	9				
		9	9	6	6
		1	1	1	
					1
2	2	2	2		
		1	1	4	4
		1	1		
				2	2

Aksamíd Antonín	(1887 - 1890)
Altner Vlastimil	(1890 - 1893)
Antoš Václav	(1897 - 1899)
Anýž František	(1892 - 1895)
Astl Vladimír	(1896 - 1897)
Babka Karel	(1901 - 1902, 1903 - 1904 hospitant)
Bambas Antonín	(1900 - 1902)
Bambas Josef	(1899 - 1900)
Bařtipán Václav	(1905 - 1908)
Bendelmayer Bedřich	(1888 - 1890 hospitant, 1890 - 1891 řádný student)
Beneš Ladislav	(1897 - 1900)
Beran Antonín	(1900 - 1901 hospitant)
Bílek Antonín	(1904 - 1907 hospitant)
Birovský Rudolf	(1902 - 1903)
Bittmarová Klementina	(1901 - 1903, 1904 - 1905)
Blažek Antonín	(1904 - 1906)
Blažek Karel	(1905 - 1908)
Bogner Lisbeth	(1905 - 1907 řádná studentka, 1907 - 1908 hospitantka)
Boťa František	(1897 - 1898 hospitant)
Bouchner August	(1902 - 1905)
Bouřil Emanuel	(1906 - 1907 hospitant)
Brejník Antonín	(1901 - 1902)
Bretschneider Vladimír	(1903 - 1906)
Brůha Jaroslav	(1908 - 1910)
Březa Rudolf	(1907 - 1910)
Bublík Miloslav	(1908 - 1910)
Bucek Jindřich	(1903 - 1906)
Buk Julius	(1900 - 1901 hospitant)
Bušek Miroslav	(1909 - 1910)
Cingroš Břetislav	(1901 - 1903)
Císař František	(1887 - 1890)
Čapek Jindřich	(1890 - 1891, 1892 - 1895)
Čermák Rudolf	(1901 - 1904)
Černý Antonín	(1889 - 1890 hospitant)
Červený Josef	(1885 - 1888)
Čížek Vojtěch	(1901 - 1903)
Daněk Bohuslav	(1885 - 1886)
Deyl Jan	(1896 - 1897)
Doležal Stanislav	(1901 - 1902)
Domorázek Otakar	(1899 - 1900)
Dostál Theofil	(1901 - 1902 hospitant)
Drahoňovský Josef	(1896 - 1899)
Drahoš Rudolf	(1906 - 1909)
Dunda Ladislav	(1906 - 1909)
Ebner Karel	(1901 - 1905)
Eck Jindřich	(1894 - 1895)

Feix Robert	(1892 - 1894)
Ferro Josef	(1905 - 1908)
Fiala František	(1909 - 1910)
Fiala Karl	(1895 - 1896)
Fikar Jan	(1903 - 1906)
Fischer Bedřich	(1903 - 1904 řádný student, 1904 - 1906 hospitant)
Folkmann Jan	(1892 - 1893 hospitant, 1893 - 1895 řádný student)
Formánek František	(1905 - 1908)
Formánek Josef	(1904 - 1907)
Francl František	(1908 - 1910)
Franců Josef	(1906 - 1909)
Gabriel Karel	(1900 - 1903)
Gajdík Josef	(1908 - 1909)
Gerlitzký Ludvík	(1909 - 1910)
Gjurgjevič Stamenko	(1909 - 1910 hospitant)
Gruenfeld Julius	(1899 - 1901 hospitant)
Grünfeld Friedrich	(1905 - 1908)
Gutfreund Otto	(1906 - 1909)
Hájek Robert	(1904 - 1906)
Hallmann Emanuel	(1889 - 1892)
Hameršmíd Rudolf	(1896 - 1899)
Hanke Karel	(1908 - 1910)
Hansík Václav	(1886 - 1889)
Harra Josef	(1892 - 1895)
Haškovec Josef	(1896 - 1897)
Haškovec Matěj	(1906 - 1909)
Häusler Antonín	(1885 - 1888)
Henčl Jan	(1905 - 1909)
Hirsch Jan	(1897 - 1898 hospitant, 1898 - 1901 řádný student)
Hirsch Otto	(1904 - 1908)
Hládeček Jan	(1907 - 1910)
Hlava Josef	(1904 - 1907)
Hlaváček František	(1903 - 1904)
Hlavica Emil	(1909 - 1910)
Hlušec Josef	(1893 - 1895)
Hodek Karel	(1905 - 1909)
Hodík Václav	(1898 - 1900)
Hoffmann Antonín	(1901 - 1904)
Hoffmann František	(1901 - 1904 hospitant)
Horejc Jaroslav	(1904 - 1907)
Horký František	(1897 - 1898)
Hošek František	(1887 - 1888 hospitant, 1888 - 1890 řádný student)
Hrdlička Antonín	(1901 - 1904)
Hykš Josef	(1889 - 1890)
Hyrš Ladislav	(1897 - 1900)
Chýle František	(1887 - 1888)

Janda Karel	(1899 - 1900 hospitant, 1900 - 1904 řádný student)
Jarošík Josef	(1904 - 1907)
Javůrek František	(1906 - 1909)
Jenčík Vilém	(1905 - 1908)
Jílek Josef	(1899 - 1901, 1905 - 1906)
Jiříkovský Josef	(1909 - 1910)
Kadlec Josef	(1899 - 1902)
Kádner Jaroslav	(1885 - 1887)
Kafka August	(1896 - 1897 hospitant, 1897 - 1900 řádný student)
Kafka Bohumil	(1896 - 1898)
Kamenín Josef	(1907 - 1909 hospitant, 1909 - 1910 řádný student)
Kamenský Emanuel	(1885 - 1888 hospitant)
Karč Antonín	(1895 - 1898)
Khaubert Jindřich	(1905 - 1906 hospitant)
Klein Viktor	(1890 - 1893)
Klier Adolf	(1907 - 1908 hospitant)
Klíma Josef	(1900 - 1903)
Klimeš Josef	(1894 - 1895)
Kloubek Jindřich	(1906 - 1909)
Kocián Quido	(1893 - 1895)
Kocourek Metoděj	(1903 - 1906)
Kodet Emanuel	(1902 - 1905 řádný student, 1905 - 1906 hospitant)
Kolář Antonín	(1886 - 1889)
Kolář Bohumil	(1906 - 1908)
Končinský Vladislav	(1909 - 1910)
Korecký Emanuel	(1900 - 1903)
Kötz Jan	(1887 - 1888 hospitant)
Kovář Petr	(1896 - 1899)
Krátký Josef	(1909 - 1910)
Kratochvíl Václav	(1897 - 1900)
Kraumann František	(1886 - 1889)
Krejcar František	(1907 - 1908 hospitant)
Kreuter Ludvík	(1901 - 1902)
Krouza Václav	(1905 - 1907, 1908 - 1909)
Krupička Václav	(1907 - 1910)
Kříž Josef	(1906 - 1909)
Kubeš Karel	(1898 - 1899 hospitant, 1899 - 1902 řádný student)
Kubisch Jan	(1895 - 1898)
Kulhánek František	(1895 - 1896 hospitant, 1896 - 1899 řádný student)
Kulhánek Josef	(1893 - 1896)
Kvasnička František	(1886 - 1889)
Lauda Bohuš	(1902 - 1904)
Laušman Jan	(1900 - 1903)
Lebduška Václav	(1909 - 1910)
Lerch Rudolf	(1903 - 1904)
Levý Antonín	(1907 - 1910)

Lindauer Karel	(1901 - 1904)
Liška Antonín	(1903 - 1906)
Lohr Stanislav	(1897 - 1900)
Lux Oldřich	(1893 - 1896)
Maglen František	(1891 - 1894)
Mach Václav	(1899 - 1903)
Mácha Ferdiand	(1900 - 1903)
Maikuth František	(1901 - 1902)
Malina Karel	(1890 - 1892)
Mára Antonín	(1892 - 1896)
Mára Jaromír	(1907 - 1910)
Martinů Alois	(1904 - 1905 hospitant, 1905 - 1907 řádný student)
Mařan Václav	(1893 - 1894 hospitant, 1894 - 1896 řádný student)
Mařatka Josef	(1889 - 1892)
Masák Alois	(1891 - 1894)
Matějka František	(1906 - 1909)
Mayer Jan	(1888 - 1889)
Mayer Josef	(1899 - 1902)
Meduna Čeněk	(1906 - 1907)
Meissner Emil	(1907 - 1910)
Melichar Josef	(1893 - 1896)
Melounek Karel	(1905 - 1908)
Menšík František	(1892 - 1894)
Mís Celestin	(1907 - 1909)
Möbes Bedřich	(1906 - 1909)
Mölzer Antonín	(1900 - 1903)
Morávek Václav	(1892 - 1895)
Musil Josef	(1896 - 1897 hospitant)
Navrátil Jan	(1896 - 1899)
Němec František	(1905 - 1908)
Němec Josef	(1885 - 1888)
Neužil Václav	(1894 - 1895)
Nováček Prokop	(1891 - 1894)
Novák Augustin	(1890 - 1891 hospitant, 1891 - 1893 řádný student)
Novák Karel	(1891 - 1894)
Novák Václav	(1899 - 1900 hospitant, 1900 - 1902 řádný student)
Odehnal Antonín	(1902 - 1905)
Palouš Josef	(1909 - 1910)
Páša Josef	(1903 - 1906)
Paukert Josef	(1901 - 1904)
Pavlík Karel	(1895 - 1898)
Pekárek Josef	(1889 - 1892)
Pelant Emanuel	(1898 - 1900 hospitant)
Pelant Karel	(1894 - 1896 řádný student, 1896 - 1897 hospitant)
Pešan Damián	(1908 - 1909)
Peterka Antonín	(1907 - 1910)

Petr Karel	(1900 - 1903)
Piccard Eduard	(1891 - 1894)
Plichta Jaroslav	(1904 - 1907)
Pochobradský Antonín	(1902 - 1905)
Poppek Josef	(1901 - 1904)
Popeler Bohuslav	(1902 - 1906)
Popp Vilém	(1900 - 1903)
Pospíšil Antonín	(1891 - 1892 hospitant)
Procházka Jan	(1901 - 1903)
Prügelhof František	(1900 - 1901 hospitant)
Ptáček Karel	(1908 - 1910)
Quetting Felix	(1897 - 1899)
Rábl Otomar	(1900 - 1903)
Rada Josef	(1894 - 1897)
Reinitzer Alois	(1885 - 1888)
Rejnart Josef	(1893 - 1895)
Riedel Antonín	(1894 - 1896)
Richter Viktor Franz	(1905 - 1907 hospitant)
Růžička Jan	(1885 - 1888)
Sapík Vojtěch	(1906 - 1908 hospitant, 1908 - 1909 řádný student)
Sechert Heinrich	(1902 - 1905)
Seifert Josef	(1889 - 1892)
Schleis Jan	(1901 - 1902)
Schlosser Anton	(1903 - 1906)
Schmidt Leopold	(1904 - 1907)
Schorcht Rudolf	(1891 - 1892 hospitant)
Schwarz Rudolf	(1885 - 1888)
Schwarzer Josef	(1909 - 1910)
Simon Josef - hospit.	(1906 - 1907 hospitant)
Skála Jaroslav	(1899 - 1902)
Skalák František	(1893 - 1896)
Slánský František	(1908 - 1910)
Smutný Robert	(1908 - 1910)
Sommerschuh Emilian	(1885 - 1886 hospitant)
Soukup František	(1898 - 1900)
Spinka Josef	(1906 - 1909)
Srb Wilhelm	(1907 - 1910)
Stehlík Bohumil	(1900 - 1903)
Stránský František	(1887 - 1890)
Strejček Stanislav	(1904 - 1905 hospitant)
Sucký Josef	(1907 - 1908)
Suda Jaroslav	(1894 - 1896 hospitant)
Sucharda Stanislav	(1886 - 1888)
Sucharda Vojtěch	(1899 - 1902)
Svozil Jaroslav	(1891 - 1894)
Sýkora Oldřich	(1904 - 1905 hospitant, 1905 - 1907 řádný student)

Šabacký Josef	(1902 - 1905)
Šachl Jan	(1897 - 1900)
Šebor Josef	(1896 - 1899)
Šebor Miroslav	(1903 - 1904)
Šejnost Josef	(1901 - 1902 hospitant, 1902 - 1905 řádný student)
Šidlík Václav	(1901 - 1904)
Šimonovský Bedřich	(1888 - 1891)
Šivarov Cyril	(1908 - 1909 hospitant, 1909 - 1910 řádný student)
Škorpil Rudolf	(1886 - 1887 hospitant)
Šourek Vladimír	(1892 - 1893 hospitant, 1893 - 1895 řádný student)
Špála Václav	(1905 - 1908)
Špringer František	(1906 - 1909)
Štambuk Carmelo	(1905 - 1907)
Štapfer - Prokop Miloslav	(1906 - 1909)
Šteffek Václav	(1909 - 1910)
Štěpán Vladimír	(1898 - 1901 hospitant)
Štipl Karel	(1908 - 1910)
Štrobach Jaroslav	(1894 - 1897)
Švec Otokar	(1909 - 1910)
Švec Václav	(1904 - 1907)
Telenský Augustin	(1896 - 1897 hospitant, 1897 - 1899 řádný student)
Tichý Bohuslav	(1893 - 1895 hospitant, 1895 - 1896 řádný student)
Tolar Martin	(1894 - 1897)
Tomek Jan	(1898 - 1900)
Toupal Antonín	(1908 - 1910)
Travnický Jan	(1903 - 1906)
Uher Hugo	(1899 - 1902)
Vacek Bohumil	(1888 - 1889 hospitant)
Vaigant Bohumil	(1904 - 1907)
Vála Josef	(1898 - 1901)
Vietze Josef	(1902 - 1903)
Vítkovský Václav	(1894 - 1895)
Vlček Milan	(1895 - 1898)
Vocelka Ludvík	(1898 - 1899 řádný student, 1899 - 1902 hospitant)
Vokálek František	(1901 - 1902)
Vokurka Alois	(1898 - 1901)
Volejník Vincenc	(1885 - 1886)
Vorel Jaroslav	(1890 - 1893)
Wagner Josef	(1891 - 1893)
Wahtar Karel Drago	(1907 - 1910 hospitant)
Waigant Antonín	(1898 - 1901)
Walter Otokar	(1907 - 1910)
Werner Heinrich	(1896 - 1897 hospitant)
Wilbert Karl	(1896 - 1897)
Wimmer Jaroslav	(1909 - 1910)
Wirkner Wenzel	(1900 - 1901 hospitant, 1901 - 1903 řádný student)

Wolf Stanislav	(1908 - 1910)
Wunderer Ferdinand	(1907 - 1908 hospitant, 1908 - 1910 řádný student)
Zálešák Štěpán	(1892 - 1895)
Zandt Otakar	(1885 - 1886 hospitant)
Zika Bedřich	(1904 - 1907)
Znojemský Jaroslav	(1889 - 1892)
Zoula Augustin	(1885 - 1888)

KRESLIŘSKÁ A MALÍŘSKÁ ŠKOLA PRO DÁMY

Ateliér byl rovněž nazýván jako dámská škola pro kreslení a malbu. Dámské školy umožňovaly umělecké vzdělání a zároveň byly založeny s cílem doplnění všeobecné výchovy a šířit dobrý vkus v domácnosti a rodině. Škola však rovněž nabízela možnost osamostatnění se v uměleckoprůmyslovém oboru. Absolventky se poměrně často stávaly především učitelkami kreslení, ale v nejednom případě uspěly i jako malířky.

Založena v roce 1885, uzavřena v roce 1920.

V letech 1885 až 1910 zde studovalo 267 žen a 1 muž.

- Podmínky přijetí:
- a) 17 a méně než 25 let věku studentky
 - b) ukončení studia trojtřídní měšťanské školy, nebo dívčího vzdělávacího ústavu stejného stupně
 - c) předložení vlastních kreseb, případně absolvování přijímací zkoušky k dokázání dostatečného nadání

Školné: 7 zlatých za semestr

Příspěvek na učební pomůcky: 3 zlaté za semestr

Délka studia: studium je rozděleno do dvou oddělení, první oddělení bylo omezeno na 2 roky studia, druhé oddělení rovněž na 2 roky, nejvýše na 3 roky, ve druhém oddělení mohla zůstat pouze studentka, která prokázala úspěch ve cvičném předmětu I. roku

Zkoušky: teoretická studia a cvičné předměty, forma ústní, písemná i praktická

teoretické zkoušky probíhají v průběhu studia z rozsahu celé dosud probrané látky

cvičné předměty jsou hodnoceny rovněž v průběhu roku podle volných studií a v rámci korektury profesorů a na základě klausurních prací na konci každého semestru

Hodnocené předměty:

Kreslení dle ornamentálních předloh / Dědek Václav / Seydelová Anna / Ambrus Julius / Krostová Ema / Jakesch Alexander

Kreslení dle modelů / Seydelová Anna / Dědek Václav / Ambrus Julius / Krostová Ema

Kreslení a malování podle přírody / Seydelová Anna / Krostová Ema / Schusser Josef / Beneš Jan

Kreslení dle figurálních sádrových modelů / Dědek Václav / Krostová Ema / Jakesch Alexander

Kreslení a malování dle modelů hlav / Schikaneder Jakub / Schusser Josef

Základy perspektivy a nauky o promítání / Dědek Václav / Kluge Bedřich

Dějiny umění / Hostinský Otakar / Mádl B. Karel

Dějiny textilního umění / Mádl B. Karel

Nauka o barvách / Stibral Jiří

Nauka o ornamentu / Dědek Václav / Kluge Bedřich

Průmyslové počtářství a vedení knih / Albertini Josef / Severa Raimund

V letech 1885 až 1887 působil na této škole i malíř Emil Reynier, u něhož se nepodařilo identifikovat předmět výuky.

Předměty podle učebního rozvrhu z roku 1892:

Hlavní cvičné předměty:

- Kreslení a malování dle ornamentálních předloh, analytické kreslení květin
- Kreslení dle ornamentálních modelů sádrových
- Kreslení dle figurálních modelů sádrových
- Kreslení a malování zátiší
- Model hlavy

Počet hodin v týdnu							
I. oddělení				II. oddělení			
I. ročník		II. ročník		III. ročník		IV. ročník	
Z	L	Z	L	Z	L	Z	L
16	16	20	20				
8	14						
		10	14				
				20	20	20	20
				8	11	10	15

Umělecko-vědecké a teoretické předměty:

- Měříčství, nauka o promítání, perspektiva a kreslení
- Nauka o ornamentu
- Dekoratивní komposice
- Nauka o barvách
- Dějiny umění
- Nauka o písemnictví
- Průmyslové počtářství, směnkářství a vedení knih

Počet hodin v týdnu							
I. oddělení				II. oddělení			
I. ročník		II. ročník		III. ročník		IV. ročník	
Z	L	Z	L	Z	L	Z	L
4	4						
2							
					2		
					1		
2	2	2	2				
		1	1				
				2	2		

Alberová Martha	(1907 - 1908 hospitantka)
Alešová Marie	(1896 - 1897 hospitantka, 1897 - 1898 řádná studentka)
Andresová Hermina	(1893 - 1896 hospitantka)
Andresová Marie	(1904 - 1907)
Aspriotti Kleoniki	(1891 - 1892 hospitantka)
Balcarová Marie	(1900 - 1905 řádná studentka, 1905 - 1906 hospitantka)
Barabszová Žofie	(1909 - 1910)
Basch Elise	(1887 - 1888 hospitantka)
Bauer Elsa	(1887 - 1888)
Baugut Marie	(1885 - 1887 hospitantka)
Bender Leopoldine	(1885 - 1887 hospitantka)
Benešová Milada	(1899 - 1900 hospitantka, 1900 - 1904 řádná studentka)
Bidlová Kornelie	(1885 - 1886 hospitantka)
Bindeles Adele	(1886 - 1890)
Bittmarová Klementina	(1904 - 1905)
Boháčová Viktorie	(1894 - 1895)
Boss Friederike	(1894 - 1895 hospitantka, 1895 - 1897 řádná studentka)
Brandejsová Helena	(1892 - 1893)
Brangardt Hedwig	(1898 - 1899 řádná studentka, 1899 - 1902 hospitantka)
Brichová Anna	(1899 - 1902)
Bubeníček Hermine	(1893 - 1894 hospitantka, 1894 - 1895 řádná studentka)
Bunzel Hedwig	(1895 - 1896)
Cerhová Anna	(1898 - 1899)
Constantinovici Isidora	(1909 - 1910)
Coufalová Ludmila	(1904 - 1905 hospitantka)
Červená Marie	(1891 - 1892)
Červenková Antonie	(1896 - 1897)
Distlová Laura	(1908 - 1910)
Dubovská Marie	(1907 - 1909 hospitantka)
Dvořáková Milada	(1909 - 1910)
Dymasová Helena	(1909 - 1910)
Ehlen Elsbeth	(1885 - 1886 hospitantka)
Eiselt Marie	(1885 - 1886 hospitantka)
Eppinger Emma	(1907 - 1910 hospitantka)
Felber Emilie	(1905 - 1906 hospitantka)
Felbrová Žofie	(1906 - 1910)
Fialová Milada	(1907 - 1910)
Fialová Vilma	(1903 - 1904 hospitantka)
Fleischer Hedwig	(1907 - 1910)
Flieglová Anna	(1894 - 1898)
Fričová Jana	(1892 - 1893 řádná studentka, 1893 - 1894 hospitantka)
Fričová Růžena	(1901 - 1903)
Frídová Milada	(1900 - 1901 hospitantka, 1901 - 1903 řádná studentka)
Frohmann Caroline	(1901 - 1902)
Fučíková Anežka	(1903 - 1906, 1907 - 1908)
Fuchs Rosa	(1891 - 1895 hospitantka)

Gardavská Marie	(1894 - 1899 hospitantka)
Gayer Freiin von Ehrenberg Wilhelmine	(1898 - 1902)
Giselt Olga	(1896 - 1900 hospitantka)
Goltz Leontine	(1885 - 1886 hospitantka)
Grebner Rosa	(1897 - 1898 hospitantka, 1898 - 1900 řádná studentka)
Grohmann Caroline	(1902 - 1906)
Gross Elisabeth	(1899 - 1902)
Grundling Antonia	(1885 - 1889 hospitantka)
Hacová Anna	(1908 - 1910)
Hammerschlag Emilie	(1886 - 1889 hospitantka, 1889 - 1890 řádná studentka)
Hanilcová Anna	(1892 - 1893)
Hartvichová Marie	(1901 - 1905 řádná studentka, 1905 - 1907 hospitantka)
Haunerová Božena	(1902 - 1903 hospitantka, 1903 - 1907 řádná studentka)
Havlíčková Berta	(1887 - 1888 hospitantka, 1888 - 1891 řádná studentka)
Hendrichová Karla	(1897 - 1900)
Hercíková Marie	(1888 - 1890)
Heroldová Ida	(1892 - 1895)
Heyrovská Klára	(1900 - 1903 hospitantka)
Hoffmanová Emilie	(1890 - 1894)
Holásková Anna	(1889 - 1893)
Horáček Theresia	(1885 - 1887)
Horváth Jolán	(1905 - 1906)
Hošnová Emilie	(1907 - 1908)
Hovorková Olga	(1888 - 1893)
Hrubá Marie	(1902 - 1904)
Hulvová Anna	(1889 - 1893)
Husáková Helena	(1895 - 1898)
Chlumská Štěpánka	(1901 - 1905)
Chytilová Marie	(1898 - 1899 hospitantka, 1899 - 1900 řádná studentka)
Jahn Hedwig	(1905 - 1907 řádná studentka, 1907 - 1908 hospitantka)
Jahnůvá Berta	(1900 - 1902 hospitantka, 1902 - 1904 řádná studentka)
Jakhel Josefina	(1900 - 1902 hospitantka, 1902 - 1903 řádná studentka)
Jaksch Hedwig	(1890 - 1894)
Janáčková Marie	(1895 - 1896 hospitantka, 1896 - 1897 řádná studentka)
Jará Luisa	(1904 - 1906)
Jarolímková Milada	(1889 - 1893)
Jedličková Hana	(1904 - 1908 řádná studentka, 1908 - 1909 hospitantka)
Jeklerová Vilma	(1901 - 1904 hospitantka, 1904 - 1906 řádná studentka)
Jelínková Olga	(1908 - 1910)
Jenšovská Aloisie	(1906 - 1910)
Ježková Arnoštka	(1900 - 1905)
Jirásková Božena	(1897 - 1901)
Jirmanová Emilie	(1899 - 1901)
Jirotková Pavlína	(1893 - 1894 hospitantka, 1894 - 1897 řádná studentka)
Johnová Helena	(1901 - 1904)
Kadlecová Božena	(1902 - 1906)

Kalendovská Milada	(1898 - 1902)
Kalouchová Karla	(1900 - 1901 hospitantka)
Kantorová Zdenka	(1900 - 1902 hospitantka)
Kaslová Božena	(1899 - 1900 hospitantka)
Kašparová Milada	(1899 - 1903)
Kelbe Hedwig	(1885 - 1887 hospitantka)
Kindermann Isabella	(1900 - 1904)
Kleinmondová Ludmila	(1888 - 1891)
Kleinová Berta	(1891 - 1892 hospitantka)
Klingenstein Martha	(1887 - 1891 řádná studentka, 1891 - 1892 hospitantka)
Klöckner Ulrike	(1906 - 1907)
Klusáčková Marie	(1904 - 1909)
Knížková Vilemína	(1885 - 1888 hospitantka)
Knöslová Jiřina	(1901 - 1902)
Kohn Adele	(1889 - 1891 hospitantka)
Kokštejnová Jarmila	(1907 - 1909 hospitantka, 1909 - 1910 řádná studentka)
Kolb Wilhelmine	(1885 - 1889 řádná studentka, 1889 - 1890 hospitantka)
Kolovrátková Božena	(1905 - 1906 hospitantka)
Komárková Jelena	(1909 - 1910)
Koreff Wally	(1908 - 1910)
Korešová Antonie	(1900 - 1901 hospitantka)
Kostková Otká	(1903 - 1904 hospitantka, 1904 - 1908 řádná studentka)
Kostková Stella	(1892 - 1895)
Košutová Libuše	(1885 - 1887)
Krajníková Milada	(1906 - 1907 hospitantka)
Kramlová Zdenka	(1888 - 1893 řádná studentka, 1893 - 1894 hospitantka)
Krejčíková Jarmila	(1899 - 1900)
Krostová Ema	(1887 - 1888 hospitantka, 1888 - 1890 řádná studentka)
Kulhánková Marie	(1909 - 1910)
Kvapilová Božena	(1909 - 1910)
Kvěchová Marie	(1906 - 1910)
Labler Anna	(1886 - 1889)
Lagler Bertha	(1899 - 1900 hospitantka)
Láglerová Kamila	(1891 - 1892)
Lang Rosalia	(1909 - 1910)
Lehmannová Bohumila	(1899 - 1901 hospitantka, 1901 - 1902 řádná studentka)
Liebscherová Zdenka	(1900 - 1904)
Lilie Louise	(1886 - 1887)
Lindner Hermine	(1885 - 1886)
Linková Anna	(1893 - 1895 hospitantka)
Lippertová Milada	(1896 - 1900)
Litomiská Miroslava	(1900 - 1902 hospitantka, 1902 - 1903 řádná studentka)
Löschner Marie	(1885 - 1887 hospitantka)
Löschner Marie	(1885 - 1887 hospitantka)
Löwy Marta	(1907 - 1910)
Lukášová Anna	(1907 - 1910)

Lukášová Marie	(1903 - 1905 hospitantka)
Machoňová Marie	(1908 - 1909 hospitantka, 1909 - 1910 řádná studentka)
Malecká - Schönborn Helena	(1909 - 1910)
Malinová Václava	(1908 - 1909 hospitantka)
Marková Ludmila	(1905 - 1909)
Martinková Marie	(1903 - 1906)
Marvánová Zdenka	(1896 - 1897 hospitantka)
Matějčková Jiřina	(1898 - 1902)
Mathauserová Milada	(1893 - 1894 řádná studentka, 1899 - 1901 hospitantka)
Meisnerová Zdenka	(1898 - 1899 hospitantka)
Mejtská Zdenka	(1900 - 1901)
Menzel Elise	(1885 - 1887 hospitantka)
Miefsner Valentine	(1890 - 1893)
Michalcová Helena	(1908 - 1909 hospitantka, 1909 - 1910 řádná studentka)
Mikulová Rosalie	(1899 - 1901)
Moravcová Marie	(1904 - 1908 řádná studentka, 1908 - 1909 hospitantka)
Morstadtová Eleonora	(1885 - 1889)
Mulačová Jarolíma	(1903 - 1904 hospitantka, 1904 - 1908 řádná studentka)
Müller Edith	(1897 - 1899 hospitantka, 1899 - 1901 řádná studentka)
Myslbeková Marie	(1902 - 1907)
Nedomová Eliška	(1897 - 1899 řádná studentka, 1899 - 1900 hospitantka)
Nejtková Anna	(1893 - 1894 hospitantka, 1894 - 1897 řádná studentka)
Nekolová Gusta	(1904 - 1909)
Němcová Jaroslava	(1909 - 1910)
Neumann Margarethe	(1901 - 1902)
Neuwirth Rosa	(1898 - 1899)
Nevolová Božena	(1907 - 1910 hospitantka)
Nevrlá Emilie	(1894 - 1898 řádná studentka, 1898 - 1899 hospitantka)
Nickel Alice	(1893 - 1897 hospitantka)
Nigrin Ada	(1908 - 1909 hospitantka, 1909 - 1910 řádná studentka)
Nikolai Emma	(1907 - 1908 hospitantka)
Noback Berta	(1888 - 1893 řádná studentka, 1894 - 1894 hospitantka)
Nosková Eleonora	(1887 - 1890)
Novotná Gabriela	(1890 - 1892 řádná studentka, 1892 - 1893 hospitantka)
Odkolková Zdenka	(1885 - 1888 hospitantka)
Opočenská Božena	(1905 - 1907)
Pařízková Zdenka	(1907 - 1909)
Paulíková Anna	(1899 - 1902)
Petelová Martha	(1893 - 1897)
Picková Klara	(1901 - 1902 hospitantka)
Podlipná Tereza	(1906 - 1910)
Polaček Josefina	(1885 - 1887 hospitantka)
Pospíšilová Jarmila	(1909 - 1910)
Pošíková Marie	(1905 - 1910)
Prošková Marie	(1888 - 1893)
Przedak Eugenie	(1901 - 1902)

Przybylowicz Jadwiga	(1905 - 1907)
Přikrylová Marie	(1902 - 1904)
Reiniger Waltraut	(1901 - 1902 hospitantka)
Reinsbergová Berta	(1898 - 1900 hospitantka)
Reinsbergová Marie	(1887 - 1888 hospitantka, 1888 - 1891 řádná studentka)
Riess Margarete	(1908 - 1909 řádná studentka, 1909 - 1910 hospitantka)
Röder Elise	(1885 - 1886 hospitantka)
Rožánková Marta	(1896 - 1899 hospitantka)
Runtová Olga	(1901 - 1905)
Růžičková Anna	(1903 - 1904)
Ryndová Anna	(1893 - 1897)
Ryplová Božena	(1896 - 1899 hospitantka)
Řežábková Božena	(1906 - 1910)
Sašecí Božena	(1908 - 1910)
Sedláková Marie	(1894 - 1898 hospitantka)
Seleski Marie	(1901 - 1902 hospitantka, 1903 - 1904 řádná studentka)
Sequensová Anna	(1887 - 1891 řádná studentka, 1891 - 1892 hospitantka)
Severa Gabriele	(1899 - 1901 hospitantka)
Severová Zdenka	(1903 - 1908)
Scheithauerová Karla	(1902 - 1903 hospitantka)
Scherks Louise	(1896 - 1897 hospitantka)
Schnirchová Františka	(1895 - 1898)
Schutz Anna	(1894 - 1899)
Sigóra Luzie	(1886 - 1889)
Skaličková Vlasta	(1896 - 1899 hospitantka)
Skokánková Ludiše	(1890 - 1894)
Slámová Antonie	(1897 - 1899 hospitantka, 1899 - 1900 řádná studentka)
Slavíková Anna	(1899 - 1900 hospitantka, 1900 - 1901 řádná studentka)
Slavkovských Hana (Johanna)	(1903 - 1907)
Smolíková Pavla	(1897 - 1898 hospitantka, 1898 - 1902, 1903 - 1904 řádná studentka)
Spiske Stefanie	(1897 - 1898 hospitantka)
Springer Zdenka	(1897 - 1898 hospitantka, 1898 - 1899 řádná studentka)
Stará Ludmila	(1898 - 1902 hospitantka)
Stará Marie	(1892 - 1896)
Starchová Zdenka	(1900 - 1904)
Steinzová Olga	(1904 - 1908)
Stengl Helene	(1885 - 1886 hospitantka)
Stern Gertrud	(1899 - 1900 hospitantka)
Stopfkuchen Henriette	(1885 - 1886 hospitantka)
Streitová Marie	(1900 - 1901 hospitantka)
Stummer Valerie	(1891 - 1896 hospitantka)
Suchardová Anna	(1885 - 1889)
Suchardová Miroslava	(1904 - 1910)
Sumíková Jana	(1905 - 1910)
Suttnergrafová Eugenie	(1894 - 1899)

Svátková Jarmila	(1909 - 1910)
Šajnerová Marie	(1904 - 1905 hospitantka)
Šárková Karla	(1908 - 1909)
Šimsová Marie	(1902 - 1906)
Škardová Julie	(1902 - 1903 hospitantka, 1903 - 1905 řádná studentka)
Šolcová Jindra	(1909 - 1910)
Špačková Otilie	(1891 - 1895)
Šrámková Helena	(1898 - 1904)
Štěpánková Stanislava	(1901 - 1902, 1906 - 1908 hospitantka, 1902 - 1905 řádná studentka)
Šubrtová Blažena	(1888 - 1889)
Šulcová Božena	(1901 - 1906)
Šusterová Emilie	(1901 - 1902 hospitantka)
Šustrová Božena	(1897 - 1901 hospitantka)
Taussig Henriette	(1908 - 1910)
Teiner Marie	(1908 - 1910 hospitantka)
Teinitzerová Marie	(1903 - 1907)
Trmalová Helena	(1892 - 1894 hospitantka)
Trnečková Irma	(1900 - 1901)
Trümmelová Věnceslava	(1900 - 1902)
Tučková Zdenka	(1898 - 1899)
Tuscanyová Marie	(1892 - 1896)
Urbanová Anna	(1906 - 1908)
Urbanová Eliška	(1899 - 1900 hospitantka, 1900 - 1903 řádná studentka)
Urbanová Olga	(1888 - 1891)
Vaňousová Margot	(1902 - 1904 hospitantka, 1904 - 1907 řádná studentka)
Vařilová Karla	(1887 - 1891)
Vicenová Pavlína	(1899 - 1903)
Vlachová Marie	(1893 - 1896)
Vohánková Božena	(1906 - 1908 hospitantka, 1908 - 1909 řádná studentka)
Vývodová Marie	(1904 - 1909)
Weinek Irene	(1906 - 1908)
Wellnerová Olga	(1895 - 1898 hospitantka)
Wopaterni Hedwig	(1895 - 1896)
Zahradnická Marie	(1885 - 1889 řádná studentka, 1889 - 1891 hospitantka)
Zedníková Antonína	(1903 - 1905)
Zedníková Milada	(1903 - 1904 hospitantka)
Zelenková Karla	(1897 - 1901)
Zíchová Julie	(1898 - 1902)
Žďárská Ludmila	(1907 - 1908, 1909 - 1910 řádná studentka, 1908 - 1909 hospitantka)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO UMĚLÉ VYŠÍVÁNÍ

Všeobecně byla škola nazývaná jako dámská škola pro umělé vyšívání. Archivní dokumentace svědčí o nejednoznačnosti vymezení názvu a příslušnosti této školy. V letech 1888 až 1897 byla škola v tiskopisech vedena jako Speciální škola pro umělé vyšívání. Zápisy o studentkách zaznamenané v předchozích ročnících a v dalších letech plynule navazují včetně fáze studia.⁴⁴⁰

Dámské školy však stály v hierarchii školy zcela samostatně, nebyly začleněny ani do všeobecných škol, ani do škol odborných a speciálek.

Založena v roce 1885.

V letech 1885 až 1910 zde studovalo 139 žen.

Podmínky přijetí, školné, příspěvek na učební pomůcky a průběh zkoušek byl stanoven identický s dámskou školou pro kreslení a malbu. Odlišnosti se však nacházejí v předepsané délce studia a samozřejmě vyučovaných předmětech.

Délka studia: studium je rozděleno do dvou oddělení, první oddělení bylo omezeno na 3 roky studia, nicméně mohlo být protaženo až na 4 roky, ve druhém oddělení trvalo studium 1 rok, ovšem v případech zvláště nadaných studentek a pokud dostačovalo místo, mohla být výuka prodloužena o 1 rok, celkem tedy na 2 roky.

⁴⁴⁰ V seznamu posluchačů došlo k výběru nejčastěji používaného názvu této dámské školy. Tato informace je zde poskytnuta z důvodu případného badatelského studia a desorientace v katalogizačních záznamech školy. K tomuto závěru bylo možné dospět až po sestavení kompletního seznamu posluchačů na základě studia jednotlivých školních let a studijních ročníků hlavních katalogů školy, katalogů známek studentů a katalogů jednotlivých ateliérů.

Hodnocené předměty:

Vyšívání / Kudelková Viléma / Krauthová Ida

Měřičské kreslení / Dědek Václav / Kluge Bedřich / Schwarz Viktor

Kreslení od ruky dle ornamentálních předloh / Dědek Václav / Ambrus Julius

Kreslení dle ornamentálního modelu / Dědek Václav

Odborné kreslení / Ambrus Julius

Překreslování vzorů na látky / Ambrus Julius

Techniky vyšívání a vedení cvičební knihy

/ Kudelková Viléma / Krauthová Ida

Dějiny textilního umění / Mádl B. Karel / Kluge Bedřich

Průmyslové počtářství a vedení knih / Albertini Josef / Severa Raimund

Nauka o ornamentu a kreslení / Dědek Václav / Kluge Bedřich

Nauka o barvách/ Stibral Jiří

Předměty podle učebního rozvrhu z roku 1892:

Hlavní cvičné předměty:

- a) Vyšívání
- b) Kreslení a malování dle ornamentálních předloh
- c) Odborné kreslení, přenášení vzorů na látky a jich vyřezávání
- d) Kreslení dle ornamentálních modelů

Počet hodin v týdnu							
I. oddělení						II. oddělení	
I. ročník		II. ročník		III. ročník		IV. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z	L	Z
16	27	20	20	18	21	29	35
8	8						
		8	7	8	8		
			6				

Umělecko-vědecké a teoretické předměty:

- a) Měříčství a základy nauky o promítání a kreslení
- b) Nauka o ornamentu
- c) Nauka o technikách vyšívacích
- d) Dějiny textilního umění
- e) Nauka o paramentech
- f) Dekorativní komposice
- g) Nauka o barvách
- h) Nauka o písémnostech
- i) Průmyslové počtářství, směnkářství a vedení knih

Počet hodin v týdnu							
I. oddělení						II. oddělení	
I. ročník		II. ročník		III. ročník		IV. ročník	
L	Z	L	Z	L	Z	L	Z
4							
2							
		1	1	1	1		
		1	1	1	1		
						1	
					2		
					1		
		1	1				
				2	2		

Adamcová Marie	(1894 - 1898)
Areltová Věnceslava	(1887 - 1891)
Bádrová Zdenka	(1897 - 1898 řádná studentka, 1898 - 1899 hospitantka)
Benešová Božena	(1887 - 1891)
Bernardová Marie	(1889 - 1892)
Bočková Františka	(1887 - 1891 řádná studentka, 1891 - 1893 hospitantka)
Bondy Lilli	(1909 - 1910)
Bradáčová Hedvika	(1902 - 1907)
Brunnerová Františka	(1894 - 1898)
Bubníková Růžena	(1896 - 1901)
Cikánek Hermine	(1890 - 1894)
Čížková Zdenka	(1885 - 1886 hospitantka)
Desperátová Marie	(1902 - 1904)
Dostálová Anna	(1907 - 1910)
Dubovská Marie	(1906 - 1907, 1909 - 1910)
Dušková Marie	(1885 - 1889 řádná studentka, 1889 - 1891 hospitantka)
Eppinger Emma	(1906 - 1907 hospitantka)
Fáborská Františka	(1889 - 1890)
Farníková Mathilda	(1901 - 1903)
Flaschnerová Adéla	(1898 - 1899 hospitantka)
Georgieva Lenka	(1895 - 1896 hospitantka)
Gešanova Stojana	(1895 - 1897 hospitantka)
Geyerová Emilie	(1907 - 1910)
Grégrová Olga	(1886 - 1888)
Haberkorn Anna	(1906 - 1909)
Havránková Augusta	(1891 - 1895)
Hebelková Albina	(1897 - 1898 řádná studentka, 1898 - 1900 hospitantka)
Hecíková Anna	(1886 - 1888 hospitantka, 1888 - 1890 řádná studentka)
Holeková Teresie	(1896 - 1901)
Hošnová Emilie	(1903 - 1907)
Charvátová Albína	(1888 - 1892 řádná studentka, 1893 - 1894 hospitantka)
Chrástná Emilie	(1894 - 1898)
Illigová Anna	(1892 - 1893 hospitantka)
Jadrníčková Františka	(1894 - 1898)
Jarošová Františka	(1885 - 1886)
Jeiteles Irma	(1896 - 1897)
Jelínková Františka	(1887 - 1888 hospitantka, 1888 - 1891 řádná studentka)
Jelínková Vlasta	(1907 - 1910)
Jenebová Růžena	(1901 - 1902)
Jirásková Božena	(1894 - 1896)
Jirotová Marie	(1897 - 1901)
Johnová Helena	(1899 - 1901)
Karasová Zdenka	(1889 - 1890)
Kjupeva Ljubica	(1896 - 1897 hospitantka)
Klebinder Anna	(1898 - 1900)
Klein Ida	(1898 - 1899 hospitantka)

Kleofášová Kamila	(1893 - 1896 hospitantka)
Klöckner Ulrike	(1905 - 1907)
Köhlerová Eugenie	(1898 - 1902)
Kozlanská Marie	(1889 - 1893 řádná studentka, 1893 - 1894 hospitantka)
Krainič Milica	(1893 - 1894 hospitantka)
Kramlová Zdenka	(1892 - 1894 hospitantka)
Kroupová Marie	(1909 - 1910)
Křížková Otilie	(1889 - 1893 řádná studentka, 1893 - 1894 hospitantka)
Křížová Viléma	(1898 - 1902)
Kubrichtová Oldřiška	(1885 - 1886)
Kulhánková Anna	(1889 - 1893)
Kulhánková Růžena	(1888 - 1890 řádná studentka, 1899 - 1901 hospitantka)
Kurzová Irena	(1891 - 1892)
Léblová Marie	(1887 - 1891 řádná studentka, 1891 - 1893 hospitantka)
Lidická Marie	(1898 - 1899 řádná studentka, 1899 - 1900 hospitantka)
Löwy Martha	(1905 - 1907)
Loyková Anna	(1894 - 1895 hospitantka)
Malinková Anna	(1885 - 1888)
Malinová Václava	(1907 - 1908, 1909 - 1910)
Matějovská Eliška	(1885 - 1886 hospitantka, 1886 - 1890 řádná studentka)
Matiegka Hermine	(1891 - 1892, 1893 - 1894 hospitantka)
Mejsnarová Marie	(1885 - 1886 hospitantka)
Mesteková Marie	(1885 - 1889 řádná studentka, 1889 - 1890 hospitantka)
Michalcová Helena	(1908 - 1909 hospitantka)
Miličová Kamila	(1891 - 1893)
Minihoferová Karla	(1889 - 1891)
Motýlová Marie	(1905 - 1907)
Moudrá Marie	(1909 - 1910)
Müller Anna	(1887 - 1891 řádná studentka, 1891 - 1892 hospitantka)
Němečková Marie	(1908 - 1910)
Neumannová Gertruda	(1901 - 1905)
Nevolová Božena	(1907 - 1908 hospitantka)
Nováková Berta	(1888 - 1892)
Nováková Františka	(1889 - 1893)
Nováková Marie	(1889 - 1893 řádná studentka, 1894 - 1895 hospitantka)
Novotná Marie	(1908 - 1909 hospitantka)
Oesterreicher Ernestine	(1899 - 1900 hospitantka)
Oliva Hermine	(1896 - 1898 hospitantka)
Pacoldová Milada	(1890 - 1894)
Pereles Martha	(1888 - 1889)
Pravdová Marie	(1892 - 1896 hospitantka)
Procházková Gabriela	(1897 - 1899)
Prskavcová Libuše	(1907 - 1910)
Rákosová Božena	(1908 - 1910)
Rebcová Štěpána	(1892 - 1896)
Rieglová Zdenka	(1886 - 1887 hospitantka, 1887 - 1890 řádná studentka)

Riess Margarethe	(1904 - 1908)
Richling Marie	(1899 - 1900)
Rosenfeld Elsa	(1899 - 1901 hospitantka)
Rosenkranzová Marie	(1898 - 1902)
Rožánková Elsa	(1896 - 1898 hospitantka)
Ryvolová Juliana	(1909 - 1910)
Sedláčková Eliška	(1900 - 1904)
Sequensová Marie	(1888 - 1892)
Schaff Pauline	(1896 - 1897 hospitantka)
Schneider Martha	(1905 - 1906)
Sieglová Eleonora	(1898 - 1901 hospitantka)
Sládková Marie	(1892 - 1896)
Sladovnicková Ludmila	(1899 - 1903)
Slámová Marie	(1909 - 1910)
Sobotová Žofie	(1900 - 1903 hospitantka, 1903 - 1905 řádná studentka)
Starchová Justina	(1900 - 1901 hospitantka)
Stárová Emilie (Emma)	(1900 - 1902, 1903 - 1905)
Strumhausová Zdenka	(1892 - 1893)
Svobodová Božena	(1885 - 1887)
Svobodová Františka	(1885 - 1886 hospitantka, 1886 - 1890 řádná studentka)
Switavská Albertine	(1894 - 1898)
Šafářová Anna	(1892 - 1894)
Šárková Karla	(1907 - 1908)
Šimáčková Marie	(1904 - 1908)
Šmídová Ludmila	(1896 - 1897 hospitantka)
Špotová Josefína	(1885 - 1886)
Šrámková Amalie	(1891 - 1895)
Štapferová Klára	(1887 - 1890)
Štrumhausová Zdenka	(1893 - 1897)
Tilschová Jindra	(1909 - 1910)
Trmalová Julie	(1901 - 1902 hospitantka, 1903 - 1905 řádná studentka)
Tuscanyová Marie	(1894 - 1897)
Tuskanyová Emanuela	(1897 - 1898 hospitantka, 1898 - 1901 řádná studentka)
Urbanová Marie	(1897 - 1901)
Vaněčková Vilma	(1895 - 1897)
Váňová Emilie	(1891 - 1892 hospitantka, 1892 - 1895 řádná studentka)
Veverková Božena	(1885 - 1886, 1887 - 1890 řádná studentka, 1886 - 1887 hospitantka)
Vítová Antonie	(1903 - 1905)
Vojtíšková Kamila	(1902 - 1905)
Vyhnánková Marie	(1906 - 1907)
Wagner Milada	(1896 - 1897)
Winšová Antonie	(1889 - 1892)
Wundelichová Emilie (Emma)	(1900 - 1904)
Zamastilová Božena	(1900 - 1901 hospitantka)
Zelená Růžena	(1898 - 1899 hospitantka)

Zelenková Růžena
Žďárská Ludmila

(1897 - 1898 hospitantka, 1898 - 1901 řádná studentka)
(1906 - 1907)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO DEKORATIVNÍ ARCHITEKTURU

Cílem odborné školy bylo studium architektonických a ornamentálních forem a slohů a jejich aplikace v uměleckém průmyslu. Výuka byla tedy zaměřena na návrhy církevních a světských staveb, úpravu jejich interiérů včetně mobiliárního vybavení. Škola zdokonalovala technické znalosti studentů, jejichž výsledky byly promítány do detailně provedených náčrtů nábytku a drobných předmětů ze dřeva, kovu, kamene, hlíny, porcelánu a skla.

Založena v roce 1888.

V letech 1888 až 1910 zde studovalo 91 mužů a 1 žena.

Vedoucí ateliéru: Friedrich Ohmann (1888 – 1898)⁴⁴¹

Jan Kotěra (1898 – 1910)

Josip Plečnik (1910 – 1921)

Podmínky přijetí: a) věk 17 let a více
b) absolvování Všeobecné školy c. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze, anebo přijímací zkouška v rozsahu uměleckého vzdělání a pomocných věd Všeobecné školy

Školné: 10 zlatých za semestr

Příspěvek na učební pomůcky: 5 zlaté za semestr

Délka studia: 3 až 5 let u studentů, kteří dosáhli vedle analytických studií i cvičné kompozice zvláštního nadání, 2 roky u studentů bez výraznějšího uměleckého projevu

Vyučování a zkoušky: cvičné předměty tvoří podstatnou část vyučování:

- a) analytické studie (antické studie, dekorativní studie, ornament, náčrty)
- b) cvičení v kompozici (architektonické a uměleckoprůmyslové)
- c) provádění úplných návrhů

⁴⁴¹ Úředně ukončil Friedrich Ohmann své působení na škole až v roce 1904.

- d) provádění vlastních návrhů v pravých materiálech
- e) kreslení aktu (všichni řádní studenti byly povinni účastnit se výuky tohoto předmětu)

Cvičné předměty jsou hodnoceny rovněž v průběhu roku podle volných studií v rámci korektury profesorů a na základě klausurních prací na konci každého semestru. Jury pro odbornou školu pro dekorativní architekturu se skládá ze tří učitelů tohoto oboru, po jednom ze zástupců druhých dvou oborů a z učitele dekorativní kompozice.

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- a) volné studie
- b) klausurní práce z analytických studií
- c) klausurní náčrty kompoziční
- d) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních
- e) volné studie z kreslení aktu (alespoň za 2 semestry)

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 5 let.

Bendelmeyer Bedřich	(1891 - 1898)
Beneš Antonín	(1889 - 1892, 1894 - 1895)
Beran Bedřich	(1910 - 1911)
Blažek Antonín	(1897 - 1898)
Buben František	(1906 - 1907)
Budinský Josef	(1908 - 1909)
Cuc František	(1899 - 1903)
Čížek Vojtěch	(1904 - 1907)
Dryák Alois	(1889 - 1895)
Dvořák Otakar	(1893 hospitant)
Eck Jindřich	(1899 - 1900 hospitant)
Faulhammer Karel	(1910 - 1911)
Filip Jaroslav	(1902 - 1903 hospitant)
Foehr Adolf	(1899 - 1902 hospitant)
Franců Josef	(1909 - 1910)
Fričová Růžena	(1906 - 1907)
Fuchs Václav	(1889 - 1904 hospitant)
Göttlich Karl	(1905 - 1907)
Hant Jan	(1910 - 1911)
Hlaváček Jaroslav	(1908 - 1910)
Hrdlička Valentin	(1903 - 1906)
Hykš Josef	(1890)
Janda František	(1906 - 1909)
Jaroš Alois	(1892 - 1893)
Jiránek Josef	(1899 - 1902)
Justich Jiří	(1893 - 1897)
Kammel Leo	(1905 - 1907)
Kohoutek Jaroslav	(1905 - 1907)
Kozlanský Josef	(1890 - 1891)
Kraumann František	(1890 - 1891)
Kříž Ferdinand	(1907 - 1909)
Kříž Josef	(1902 - 1905)
Kuipers Evert Johannes	(1901 - 1903 hospitant)
Kulhánek Václav	(1906 - 1908)
Kuňar František	(1889 - 1890)
Kvasnička František	(1890 - 1891)
Kvasnička Vilém	(1907 - 1910)
Lauda Ladislav	(1908 - 1910)
Letzel Jan	(1902 - 1904)
Lhota Vratislav	(1903 - 1907)
Losos František	(1904 - 1905)
Mácha Ferdinand	(1906 - 1909)
Masák Alois	(1894 - 1898)
Mayer Jan	(1907 - 1910)
Mayer Jaroslav	(1909 - 1910)
Mayer Josef	(1903 - 1907)

Merganc Jindřich	(1909 - 1910)
Mezera Alois	(1910 - 1911)
Moudrý Antonín	(1910 - 1911)
Müller Julius	(1896 - 1900)
Neckář Václav	(1889 - 1890)
Němec Rudolf	(1891 - 1894)
Novák Augustin	(1893 - 1894)
Novák Richard	(1901 - 1904)
Novotný Otakar	(1901 - 1903)
Pail Alois	(1910 - 1911)
Pekárek Josef	(1903 - 1904)
Pelant Emanuel	(1901 - 1904 hospitant)
Pickel Vojtěch	(1889 - 1892 hospitant)
Plaček František	(1908 - 1910)
Preissig Vojtěch	(1897 - 1898)
Příhoda Josef	(1893 - 1894 hospitant)
Quetting Felix	(1900 - 1903)
Schmiedl Julius	(1902 - 1906)
Schwarz Viktor	(1889 - 1891)
Skalák František	(1896 - 1900)
Skůček Otokar	(1890 - 1891)
Starý Karel	(1907 - 1909)
Steinz Johann	(1902 - 1905)
Stivín Karel	(1899 hospitant)
Struneček Jaroslav	(1891)
Sylla Miroslav	(1909 - 1910)
Šachl Jan	(1900 - 1903)
Šidlík Karel	(1896 - 1899)
Šíma Bohumil	(1908 - 1911)
Šimonovský Bedřich	(1891 - 1892) řádný žák i Odborné školy pro ornamentální modelování v hlíně a vosku
Šimůnek Jan	(1899 - 1900 hospitant)
Škorpil Antonín	(1890 - 1891 hospitant)
Špera Karel	(1908 - 1911)
Štolba Václav	(1907 - 1909)
Telenský Augustin	(1900 - 1903)
Thurnherr Josef	(1889 - 1890)
Tyttl Jan	(1904 - 1905)
Vahala František	(1904 - 1907)
Vanderlind Rudolf	(1893 - 1896)
Vomáčka Jaroslav	(1897 - 1899 hospitant)
Vondrák Jaroslav	(1904 - 1905)
Vořech Čeněk	(1908 - 1910)
Vraný Hugo	(1903 - 1904 hospitant)
Waigant Bohumil	(1907 - 1909)
Zázvorka Jan	(1902 - 1905)

Židlický Karel

(1891 - 1892)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO SOCHAŘSTVÍ, HLAVNĚ FIGURÁLNÍHO SMĚRU

Škola založena jako jedna z prvních poté, co Josef Václav Myslbek odchoval tři ročníky kandidátů do této školy ve Všeobecné škole pro figurální a ornamentální modelování. Výuka této školy byla zaměřena na prohloubení praktických znalostí studentů ve figurálním modelování. Cílem školy byla schopnost absolventů obstát se svými návrhy ve směru monumentálního a uměleckoprůmyslového sochařství. Kromě modelování a tesání děl z kamene se výuka věnovala i dalším materiálům a odvětvím, konkrétně dřevu, hlíně, kovu a oboru medailérství.

Založena v roce 1888.

V letech 1888 až 1910 zde studovalo 54 mužů a 1 žena.

Vedoucí ateliéru: Josef Václav Myslbek (1888 – 1896)

Stanislav Sucharda (1902 – 1915)

Asistent: Bohumil Kafka (1901 – 1904)

Josef Drahoňovský (1904 – 1915)

Podmínky přijetí: a) věk 17 let a více

b) absolvování Všeobecné školy c. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze, anebo přijímací zkouška v rozsahu uměleckého vzdělání a pomocných věd Všeobecné školy

Školné: 10 zlatých za semestr

Příspěvek na učební pomůcky: 5 zlaté za semestr

Délka studia: 3 až 5 let u studentů, kteří dosáhli vedle analytických studií i ve cvičné kompozici zvláštního nadání, 2 roky u studentů bez výraznějšího uměleckého projevu

Vyučování a zkoušky:

- f) analytické studie (mistrovských děl, lidské postavy, zvířat)
- g) cvičení v kompozici (náčrty)
- h) provádění úplných návrhů
- i) provádění vlastních návrhů v pravých materiálech

Cvičné předměty jsou hodnoceny rovněž v průběhu roku podle volných studií a v rámci korektury profesorů a na základě klausurních prací na konci každého semestru. Jury pro odbornou školu pro sochařství, hlavně figurálního směru se skládá ze tří učitelů tohoto oboru, z učitele dekorativní architektury a z učitele dekorativní kompozice.

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- f) volné studie
- g) klausurní práce z analytických studií
- h) klausurní náčrty kompoziční
- i) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 4 roky.

Babka Karel	(1904 - 1905 a 1906 - 1907 hospitant)
Bambas Josef	(1902 - 1906)
Bretschneider Vladimír	(1906 - 1909)
Březa Rudolf	(1910 - 1911)
Bucek Jindřich	(1906 - 1909)
Čermák Rudolf	(1904 - 1909)
Červený Josef	(1888 - 1891)
Dunda Ladislav	(1909 - 1911)
Formánek Josef	(1907 - 1910)
Gabriel Karel	1903 - 1905, 1906 - 1908)
Halman Emanuel	(1892 - 1896)
Hansík Václav	(1889 - 1891, 1892 - 1893)
Haškovec Matěj	(1909 - 1910)
Häusler Antonín	(1888 - 1889)
Hodek Karel	(1910 - 1911)
Horejc Jaroslav	(1907 - 1910)
Hošek František	(1890 - 1895)
Janda Karel	(1904 - 1905)
Klein Edvín Viktor	(1893 - 1896)
Kocián Quido	(1895 - 1896)
Kocourek Metoděj	(1906 - 1908)
Kodet Emanuel	(1905 - 1908 hospitant)
Kvasnička Josef	(1888 - 1891)
Laušmann Jan	(1903 - 1904)
Mára Jaromír	(1910 - 1911)
Mařatka Josef	(1892 - 1896)
Meissner Emil	(1910 - 1911)
Novák Josef	(1904 - 1907)
Odehnal Antonín	(1905 - 1909)
Páša Josef	(1906 - 1908, 1909 - 1910)
Pekárek Josef	(1892 - 1896)
Petr Karel	(1903 - 1904, 1905 - 1906)
Pochobradský Antonín	(1905 - 1907)
Popp Vilém	(1903 - 1904)
Reinitzer Alois	(1888 - 1890)
Rejnart Josef	(1895 - 1896)
Růžička Jan	(1888 - 1892)
Růžička Josef	(1908 - 1909)
Sapík Vojtěch	(1909 - 1911)
Soukup František	(1903 - 1905)
Stránský František	(1890 - 1895)
Sucharda Stanislav	(1888 - 1889, 1890 - 1892)
Šantrůček Václav	(1891 - 1893 hospitant)
Šejnost Josef	(1905 - 1908)
Šidlík Václav	(1904 - 1905)
Špála Václav	(1908 - 1910)

Štambuk Karmelo	(1908 - 1911)
Uher Hugo	(1903 - 1906)
Vahtar Drago	(1910 - 1911 hospitant)
Valter - Bogner Lisbeth	(1908 - 1909 hospitantka)
Valter Otokar	(1910 - 1911)
Vasilev Marin	(1894 - 1896)
Vorel Jaroslav	(1893 - 1896)
Znojemský Jaroslav	(1892 - 1894)
Zoula Augustin	(1888 - 1892)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO MODELOVÁNÍ, HLAVNĚ ORNAMENTÁLNÍHO SMĚRU

První název ateliéru zněl Odborná škola pro modelování v hlíně a vosku, hlavně ornamentálního směru, později rovněž Odborná škola pro ornamentální modelování. Principem vyučování bylo, jak již název napovídá, modelování, a to především v hlíně a vosku, ale především rozvíjení schopností studentů vytvářet samostatné návrhy pro umělecký průmysl, práce ve štuk, kameni, kovu, dřevu nebo porcelánu.

Založena v roce 1889.

V letech 1889 až 1910 zde studovalo 66 mužů.

Vedoucí ateliéru: Celda Klouček (1889 – 1916)

Učitelé: Felix Jenewein / kreslení aktu (1890 – 1901)

Jan Preisler / kreslení aktu (1901 – 1912)

Podmínky přijetí: a) věk 17 let a více

b) absolvování Všeobecné školy c. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze, anebo přijímací zkouška v rozsahu uměleckého vzdělání a pomocných věd Všeobecné školy

Školné: 10 zlatých za semestr

Příspěvek na učební pomůcky: 5 zlaté za semestr

Délka studia: 3 až 5 let u studentů, kteří dosáhli vedle analytických studií i ve cvičné kompozici zvláštního nadání, 2 roky u studentů bez výraznějšího uměleckého projevu

Vyučování a zkoušky:

- a) analytické studie podle předloh, přírody a dekorativní architektury
- b) cvičení v kompozici (náčrty)
- c) provádění úplných návrhů
- d) provádění vlastních návrhů v pravých materiálech
- e) studium aktu (všichni řádní studenti byli povinni navštěvovat předmět kreslený akt)

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- a) volné studie
- b) Klausurní práce z analytických studií, mezi nimi jedna z dekorativní architektury
- c) Klausurní náčrty kompoziční
- d) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních
- e) Klausurní práce ze všeobecného kreslení aktu

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 4 roky.

Aksamít Antonín	(1891 - 1892) řádný žák Speciální školy pro umělecko průmyslové zpracování kovů
Altner Vlastimil	(1893 - 1896)
Bařtipán Václav	(1908 - 1910)
Bendelmeyer Bedřich	(1891 - 1892) řádný žák Speciální školy pro dekorativní architekturu
Beneš Ladislav	(1900 - 1903)
Blažek Karel	(1908 - 1911)
Císař František	(1891 - 1892) řádný žák Speciální školy pro umělecko průmyslové zpracování kovů
Čapek Jindřich	(1895 - 1897)
Domnosil Heinrich	(1906 - 1907 hospitant)
Drahoňovský Josef	(1899 - 1901)
Fikar Jan	(1906 - 1910)
Fišer Bedřich	(1906 - 1907)
Folkmann Jan	(1895 - 1896)
Formánek František	(1908 - 1911)
Hájek Robert	(1907 - 1909)
Hameršmíd Rudolf	(1899 - 1904)
Hladeček Jan	(1910 - 1911)
Hrdlička Antonín	(1904 - 1907)
Hykš Josef	(1890 - 1891)
Janda Karel	(1905 - 1908)
Jenšík Vilém	(1908 - 1910)
Klimeš Josef	(1895 - 1898)
Kolář Antonín	(1889 - 1890, 1892 - 1894)
Kraumann František	(1889 - 1891, 1893 - 1895)
Krouza Václav	(1910 - 1911)
Kulhánek Josef	(1896 - 1899)
Kvasnička František	(1889 - 1891)
Lauda Bohuš	(1904 - 1905 řádný žák, 1905 - 1906 hospitant)
Laušman Jan	(1904 - 1907)
Lindauer Karel	(1904 - 1905)
Liška Antonín	(1906 - 1909)
Mach Václav	(1903 - 1905)
Mácha Ferdinand	(1903 - 1907)
Mára Antonín	(1896 - 1899)
Martinů Alois	(1907 - 1910)
Mařan Václav	(1896 - 1900)
Matějka František	(1909 - 1911)
Mayer Josef	(1901 - 1903)
Menšík František	(1896 - 1898 hospitant)
Němec Josef	(1891 - 1892) řádný žák Speciální školy pro umělecko průmyslové zpracování kovů
Novák Augustin	(1893 - 1895)

Novák Karel	(1894 - 1896, 1897 - 1898)
Pavlík Karel	(1898 - 1901)
Peterka Antonín	(1910 - 1911)
Piccard Eduard	(1894 - 1896)
Plichta Jaroslav	(1907 - 1910)
Popeler Bohuslav	(1906 - 1908 hospitant)
Prokop - Štapfer Miloslav	(1909 - 1911)
Prokop Bohuslav	(1900 - 1901 hospitant)
Rábl Otomar	(1908 - 1909 hospitant)
Sechert Heinrich	(1905 - 1907 hospitant, 1907 - 1908 řádný žák)
Schmidt Leopold	(1907 - 1910)
Soukup František	(1900 - 1901, 1902 - 1904)
Stehlík Bohumil	(1903 - 1906)
Svozil Jaroslav	(1896 - 1897)
Šebor Josef	(1899 - 1903)
Šidlík Václav	(1904 - 1905, 1906 - 1909)
Šimonovský Bedřich	(1891 - 1896)
Štěpán Vladimír	(1900 - 1901 hospitant, 1901 - 1905 řádný žák)
Švec Václav	(1907 - 1909, 1910 - 1911)
Tengler Alois	(1891 - 1892) řádný žák Speciální školy pro umělecko průmyslové zpracování kovů
Tichý Bohuslav	(1896 - 1897)
Tolar Martin	(1897 - 1900)
Vaigant Antonín	(1900 - 1902, 1904 - 1906)
Vála Josef	(1900 - 1904)
Vocelka Ludvík	(1901 - 1906)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO DEKORATIVNÍ KRESBU A MALBU, HLAVNĚ FIGURÁLNÍHO SMĚRU

Cílem výuky bylo zdokonalit u studentů samostatnou tvorbu ve figurálním a rovněž ornamentálním malířství. Z tohoto důvodu bylo hlavním předmětem malování a kreslení podle přírody, figurální malba, dalšími předměty byly ilustrace, umělecká tvorba grafických návrhů, náčrty výzdoby vnějších ploch i vnitřních prostor kostelů i světských staveb, rovněž však kompoziční cvičení kreslených i malovaných dekorací umělecko-průmyslových předmětů.

Založena v roce 1888 a ukončena v roce 1896 (možnost dokončení studia do roku 1898).

V letech 1888 až 1898 zde studovalo 28 mužů.

Vedoucí ateliéru: František Ženíšek (1888 – 1896)

Podmínky přijetí: a) věk 17 let a více
b) absolvování Všeobecné školy c. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze, anebo přijímací zkouška v rozsahu uměleckého vzdělání a pomocných věd Všeobecné školy

Školné: 10 zlatých za semestr

Příspěvek na učební pomůcky: 5 zlaté za semestr

Délka studia: 3 až 5 let u studentů, kteří dosáhli vedle analytických studií i ve cvičné kompozici zvláštního nadání, 2 roky u studentů bez výraznějšího uměleckého projevu

Vyučování a zkoušky:

- a) analytické studie lidské postavy, zvířat a květin, případně díla nejlepších mistrů
- b) cvičení v kompozici (náčrty)
- c) provádění úplných návrhů

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- a) volné studie
- b) Klausurní práce z analytických studií, mezi nimi jedna z dekorativní architektury
- c) klausurní náčrty kompoziční
- d) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 5 let.

Bergmann Karl	(1892 - 1893)
Böhm Jaroslav	(1888 - 1892)
Brázda Adolf	(1893 - 1896)
Dědina Jan	(1888 - 1889, 1890 - 1892)
Fromek František	(1894 - 1897)
Hofbauer Arnošt	(1888 - 1889)
Jakší Josef	(1895 - 1898)
Janša Jan	(1893 - 1896)
Kavánek Bedřich	(1889 - 1893)
Korzendörfer Konstantin	(1893 - 1896)
Kozlanský Josef	(1888 - 1890)
Kuthan Jan	(1890 - 1893)
Linder Jaromír	(1889 - 1893)
Lode Eduard	(1894 - 1895)
Novák Arnošt	(1894 - 1897)
Petr Josef	(1892 - 1896)
Preisler Jan	(1890 - 1895)
Schulz Vilém	(1889 - 1891)
Skůček Otakar	(1888 - 1889)
Slaboch Václav	(1891 - 1896)
Sojka Jan	(1893 - 1896, 1897 - 1898)
Spěváček Josef	(1893 - 1896)
Stretti Vítězslav	(1895 - 1898)
Špillar Karel	(1889 - 1894)
Štěpánek Antonín	(1891 - 1894)
Trakal Ladislav	(1895 - 1896)
Urban František	(1888 - 1893)
Vachsmann Bedřich	(1891 - 1892, 1893 - 1896)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO DEKORATIVNÍ KRESBU A MALBU, HLAVNĚ ORNAMENTÁLNÍHO SMĚRU

Škola byla v Regulativu školy ustavena již v roce 1890, nicméně až do roku 1899 nebyla učitelsky obsazena. Skutečný vznik školy je vázán k datu 1899. Školní rok 1896/1897 až 1898/1899 tvořil po odchodu malíře Františka Ženíška, který vedl školu figurálního zaměření, přechodové období a do vyřešení situace a obsazení nového ateliéru nebyli přijímáni žádní žáci s tímto zaměřením.

Založena v roce 1899.

V letech 1899 až 1910 zde studovalo 54 mužů.

Vedoucí ateliéru: Karel Vítězslav Mašek (1899 – 1927)

Učitelé: Felix Jenewein / kreslení aktu (1899 – 1902)

Jan Preisler / kreslení aktu (1902 – 1912)

Podmínky přijetí, placení studia, výuky a zkoušek byly ve své podstatě identické jako v Odborné škole pro dekorativní kresbu a malbu, hlavně figurálního směru. Důraz je zde však kladen místo figurálního cvičení na kresbu a malbu květin, náčrty a kompozice podle přírody.

Škola prošla v roce 1925 reformací, všeobecné školy byly sloučeny se stejnojmennými školami speciálními. Odborné ateliéry byly následně reorganizovány do nových oddělení. Školy pro kreslení a malbu vznikly tři, vedli je B. Benda, A. Hofbauer a K. Brunner, a dvě školy pro dekorativní malbu, jejichž vedením byli pověřeni F. Kysela a nadále K. V. Mašek.

Badjoff Štěpán	(1906 - 1908)
Blažíček Oldřich	(1908 - 1909)
Čapek Josef	(1907 - 1909)
Černý Václav	(1906 - 1909)
Číla Antonín	(1906 - 1909)
Filip Jaroslav	(1899 - 1902)
Freitag Cyril	(1906 - 1907)
Freund Paul	(1908 - 1910)
Fridrich Bedřich Antonín	(1906 - 1907)
Friedrich Miroslav	(1908 - 1910)
Hadinec Ladislav	(1903 - 1906)
Heller Adolf	(1907 - 1908)
Hnátek Bořivoj	(1901 - 1902)
Holan František	(1908 - 1911)
Holub Emil	(1909 - 1911)
Holubek František	(1899 - 1900)
Jareš Jaroslav	(1909 - 1910)
Ježek Alois	(1906 - 1909)
Kejř František	1908 - 1909, 1910 - 1911)
Klička Robert	(1910 - 1911)
Kojan Jan	(1909 - 1911)
Korbel Bohumil	(1902 - 1903)
Kouba Václav	(1904 - 1905 řádný žák, 1905 - 1907 hospitant)
Kysela František	(1906 - 1908)
Liehmann Karl	(1909 - 1911)
Livora Rudolf	(1904 - 1907)
Lizner Bohumil	(1906 - 1907)
Losos František	(1901 - 1905)
Malý Jaroslav	(1903 - 1906)
Mašín Karel	(1901 - 1905)
Mayer Vratislav	(1905 - 1906, 1907 - 1908)
Metzner František	(1899 - 1900)
Mudruňka Alois	(1910 - 1911)
Němeček Heřman	(1902 - 1903)
Opilt Josef	(1901 - 1902 hospitant)
Pechhold Josef	(1901 - 1905)
Peters Josef	(1899 - 1902)
Plaček Jan	(1909 - 1911)
Pořícký František	(1904 - 1905)
Ratzer Robert	(1907 - 1908)
Rous Julius	(1899 - 1902)
Rubeš Ferdinand	(1908 - 1910)
Seifarth Oskar	(1906 - 1911)
Sejpkka Josef	(1910 - 1911)
Schneiberg František	(1907 - 1909)
Svoboda Jaroslav	(1908 - 1910)

Šimák Josef	(1905 - 1908)
Šippich Bohuslav	(1903 - 1906, 1907 - 1908)
Vahala František	(1903 - 1904)
Vácha Karel	(1906 - 1908)
Valdek Jinřich	(1910 - 1911 hospitant)
Veselý Josef	(1903 - 1904, 1905 - 1907)
Vlach Oldřich	(1904 - 1907)
Warzel Josef	(1901 - 1904)

ODBORNÁ ŠKOLA PRO ZLATNICTVÍ A SPŘÍZNĚNÁ ŘEMESLA

Odborná škola pro zlatnictví a spřízněná řemesla vznikla z Odborné školy pro zlatnictví (založené v roce 1873), která byla v roce 1885 včleněna do nově vzniklé Uměleckoprůmyslové školy. Ve vedení tohoto ateliéru zůstal do roku 1888 Otto Mentzel, spolu s ním do nově založené školy přešli i učitelé Jindřich Kautsch (do roku 1887) a Josef Würbel (do roku 1887) a Anton Hellmésen (do roku 1904).

Škola založena v roce 1885 a uzavřena v roce 1888, studovalo zde 32 mužů.

V roce 1888 vznikla Odborná škola pro uměleckoprůmyslové zpracování kovů.

Vzhledem ke skutečnosti, že tento ateliér neměl ve své původní podobě, vycházející svými předměty především z Odborné školy pro zlatnictví, dlouhého trvání, nevyskytuje se o něm příliš mnoho informací. Následující fakta jsou složena z různě dochovaných katalogů školy a knih zaznamenávající prospěch studentů.

Hodnocené předměty:

Deskriptiva a kreslení / Hellmésen Anton

Kreslení dle ornamentálních předloh / Stibral Jiří

Kreslení dle modelů / Schulz Josef

Modelování v hlíně / Mentzel Otto

Dějiny umění / Hostinský Otakar

Anatomie / Janošík Jan

Odborné kreslení a kompozice / Hellmésen Anton

Modelování ve vosku / Mentzel Otto

Rytí v kovu / Würbel Josef

Cizelování / Würbel Josef

Tepání v kovu / Kautsch Jindřich

Průmyslové počtářství a vedení knih / Albertini Josef

Amena Josef	(1885 - 1887)
Bíma Antonín	(1885 - 1886)
Brünnler Gustav	(1885 - 1886)
Břízek František	(1885 - 1886)
Čádek Antonín	(1885 - 1888)
Eibich Jan	(1885 - 1886)
Fejtek Josef	(1885 - 1888)
Freund Zdenko	(1885 - 1886)
Fuchs Alois	(1885 - 1888)
Hamzer Otto	(1885 - 1886)
Hercík Josef	(1885 - 1888)
Hildebrand Johann	(1885 - 1886)
Hirsch Josef	(1885 - 1888)
Höfert Franz	(1885 - 1886)
Huňka Josef	(1885 - 1886)
Choudounský Kristian	(1885 - 1887)
Kámen Augustin	(1885 - 1886)
Kindermann-Amler Antonín	(1885 - 1888)
Kochánek František	(1885 - 1888)
Laštovka Václav	(1885 - 1886)
Novák Emanuel	(1885 - 1887)
Pachmajer Robert	(1885 - 1888)
Piperger Rudolf	(1885 - 1886)
Pospíšil Antonín	(1885 - 1886)
Příhoda Josef	(1885 - 1887)
Rameš František	(1885 - 1887)
Schottenhammer Johann	(1885 - 1888)
Smrčka Jan	(1885 - 1887)
Šantrůček Václav	(1885 - 1886)
Šmejda Josef	(1885 - 1888)
Šmejkal Otakar	(1885 - 1888)
Šmíd Jaroslav	(1885 - 1886)

SPECIÁLNÍ ŠKOLA PRO UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ ZPRACOVÁNÍ KOVŮ

V této speciální škole si studenti osvojovali technickou dovednost v cizelování, v tepané práci a příbuzných technikách. Na závěr měli být studenti schopni samostatné umělecké tvorby z obecných i barevných kovů.

Založena v roce 1888.

V letech 1888 až 1910 zde studovalo 32 mužů.

Vedoucí ateliéru: Celda Klouček (1888 – 1896)
Emanuel Novák (1896 – 1918)

Učitelé: Anton Hellmésen / odborné kreslení (1888 – 1904)
Celda Klouček / modelování ve vosku (1888 – 1902)
Emanuel Novák / zpracování kovů (1889 – 1918)
Felix Jenewein / kreslení aktu (1890 – 1902)
Jan Preisler / kreslení aktu (1902 – 1912)
Stanislav Sucharda / modelování (1902 – 1915)
Alois Dryák / odborné kreslení (1903 – 1913)
Ladislav Šaloun / modelování aktu (1905 – 1914)
Josef L. Němec / zpracování kovů (1908 – 1934)

Podmínky přijetí, vyučování a zkoušek byly obdobné jako u ostatních škol.

Vyučování a zkoušky:

- a) odborné kreslení
- b) modelování ve vosku
- c) studia aktu
- d) praktická cvičení jednotlivým technikám práce s kovem

- e) provádění samostatných prací z kovu

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- e) volné studie z odborného kreslení, modelování ve vosku a z praktické výuky
- f) Klausurní práce z analytických studií, a to 2 z modelování ve vosku a 1 z odborného kreslení
- g) Klausurní náčrty kompoziční, 2 z modelování ve vosku a 2 z odborného kreslení
- h) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních
- i) Klausurní práce z kreslení aktu s prospěchem nejhůře dostatečným

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 5 let. Studenti, kteří po prvních 2 letech neobstáli v kompozici, ale v ostatních zkouškách prospěli, mohli zůstat za účelem svého uměleckotechnického zdokonalování další 2 roky.

Aksamit Antonín	(1890 - 1893, 1895 - 1896)
Anýž František	(1895 - 1898, 1899 - 1900)
Bošina Josef	(1901 - 1902)
Císař František	(1890 - 1893)
Ebner Karel	(1905 - 1907)
Grünfeld Friedrich	(1908 - 1911)
Hirsch Bedřich	(1901 - 1902 hospitant)
Hirsch Jan	(1901 - 1902)
Hodek Karel	(1909 - 1910)
Hrdlička Ludvík	(1901 - 1902 hospitant)
Hyrš Ladislav	(1900 - 1902, 1903 - 1904)
Javůrek František	(1909 - 1911)
Karč Antonín	(1898 - 1900, 1901 - 1902)
Kuhn František	(1895 - 1897 hospitant)
Kulhánek František	(1899 - 1903)
Malina Karel	(1889 - 1890 hospitant, 1892 - 1895 řádný student)
Mašner Rudolf	(1897 - 1898 hospitant)
Maštaliř Jaroslav	(1904 - 1907 řádný student, 1909 - 1910 hospitant)
Matouch Robert	(1892 - 1893 hospitant, 1893 - 1894 řádný student)
Nejedlo Max	(1904 - 1907)
Němec Josef	(1888 - 1889, 1890 - 1893)
Nováček Prokop	(1894 - 1898)
Novák Josef	(1901 - 1904)
Pekař Václav	(1892 - 1893 hospitant)
Pelikán Karel	(1890 - 1891 hospitant)
Reinitzer Alois	(1889 - 1890 hospitant)
Růžička Josef	(1904 - 1908)
Schwarz Rudolf	(1888 - 1893)
Strobach Jaroslav	(1897 - 1900)
Šourek Vladimír	(1895 - 1898)
Tengler Alois	(1890 - 1891, 1892 - 1894 hospitant)
Vokurka Alois	(1901 - 1904)

SPECIÁLNÍ ŠKOLA PRO UMĚNÍ TEXTILNÍ

Škola vychovávala umělecky dovedné kresliče vzorů, komponisty a odborné učitele kreslení pro textilní průmysl a textilní školy. Předmětem výuky bylo kreslení rostlin, textilní ornamentiky a cvičení kompozičních předloh pro tkalcovství a vyšívání se zřetelem k materiálu a jeho technickým vlastnostem.

V roce 1903 se změnil název Speciální školy pro umění textilní na název Speciální škola pro plošný vzor.

Založena v roce 1891.

V letech 1891 až 1910 zde studovalo 46 mužů a 6 žen.

Vedoucí ateliéru: Julius Ambrus (1891 – 1911)

Učitelé: Karel B. Mádl / kompoziční cvičení (1891 – 1916)

Felix Jenewein / kreslení aktu (1891 – 1902)

Jiří Stibrál / analytické kreslení (1891 – nedatováno)

Jan Beneš / kresba a malba (1904 – 1934)

Stanislav Langr / asistent

Podmínky přijetí, vyučování a zkoušek byly obdobné jako u ostatních škol.

Vyučování a zkoušky:

- a) analytické kreslení a malování květin
- b) cvičení a malování vzorů
- c) cvičení v kompozici se zřetelem k materiálu a technickému provedení tkanin a vyšívání

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným:

- a) volné studie z výše jmenovaných předmětů
- b) Klausurní práce z analytických studií ve spojení s cvičením v kompozici
- c) Klausurní náčrty kompoziční ve formě vzorů
- d) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních vzorů se zřetelem k materiálu a technickému provedení

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 4 roky. Studenti, kteří se chtěli vycvičit v kompozici pro tištěné látky, mohli zároveň navštěvovat příslušnou výuku ve Speciální škole pro malbu květin.

Barták Josef	(1893 - 1894 hospitant)
Beneš Jan	(1894 - 1897)
Dvořák Karel	(1899 - 1902)
Felbrová Žofie	(1910 - 1911)
Filipi Josef	(1894 - 1896, 1898 - 1899)
Franke Lorenz	(1896 - 1897)
Hladík Alois	(1893 - 1896)
Hanker Rudolf	(1906 - 1907 hospitant, 1910 - 1911 řádný student)
Hartig Adolf	(1897 - 1900)
Hejzlar Eduard	(1901 - 1904)
Hnátek Jiří	(1909 - 1910)
Horváth Elek	(1898 - 1899 hospitant)
Hrubeš Alois	(1900 - 1903)
Hübschmann Josef	(1908 - 1909)
Chramosta Josef	(1893 - 1896)
Christian Eduard	(1893 - 1895)
Jeníček Břetislav	(1891 - 1892)
Kalendovský Otto	(1898 - 1901)
Klos Václav	(1901 - 1904)
Kober Josef	(1891 - 1892)
Komers Julián	(1891 - 1892)
Kostková Otta	(1908 - 1910)
Kovář Josef	(1891 - 1893)
Langr Stanislav	(1905 - 1908)
Letnianský Bedřich	(1895 - 1898)
Limpauch Adolf	(1908 - 1910)
Michna Cyril	(1900 - 1903)
Michna Jan	(1896 - 1899)
Mulačová Vladimíra	(1908 - 1909)
Müller Bořivoj	(1891 - 1893, 1894 - 1895)
Oplatek Josef	(1909 - 1911)
Pavlíta Robert	(1907 - 1910)
Peschke Reinhold	(1899 - 1902)
Petrlák Josef	(1891 - 1892)
Podlipná Tereza	(1910 - 1911)
Pulkrábek Rudolf	(1908 - 1909)
Richter Emil	(1910 - 1911)
Sedláčková Eliška	(1905 - 1906)
Severová Zdenka	(1908 - 1910)
Stanzel Franz	(1895 - 1898)
Sterc Rudolf	(1897 - 1898, 1900 - 1902)
Streck Norbert	(1902 - 1905)
Sůva Antonín	(1903 - 1906)
Svoboda Oktavián	(1891 - 1894)
Štěpánková Stanislava	(1908 - 1909 hospitantka, 1909 - 1911 řádná studentka)
Šulc Jaroslav	(1892 - 1896)

Thür Rudolf	(1908 - 1910)
Urban Josef	(1910 - 1911)
Vácha Vratislav	(1909 - 1911)
Vaňous Adolf	(1896 - 1899)
Vejrek Ludvík	(1897 - 1898, 1899 - 1901)
Weiskirchner Gustav	(1898 - 1902)

SPECIÁLNÍ ŠKOLA PRO ŘEZBÁŘSTVÍ

Škola měla za úkol učit studenty figurálnímu a ornamentálnímu řezbářství.

Založena v roce 1888.

V letech 1888 až 1910 zde studovalo 25 mužů.

Vedoucí ateliéru: Jan Kastner (1888 – 1912)

Učitelé: Celda Klouček / modelování (1888 – nedatováno)

Felix Jenewein / kreslení aktu (1890 – 1902)

Jan Preisler / kreslení aktu (1902 – 1912)

Vyučování a zkoušky:

- a) analytické studie podle vzorových děl figurálních i ornamentálních podle přírody i předmětů
- b) cvičení v kompozici podle náčrtů
- c) provádění samostatných děl ze dřeva
- d) studium aktu

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- e) volné studie z řezbářství
- f) Klausurní práce z analytických studií řezané, kreslené nebo modelované
- g) Klausurní náčrty kompoziční – kreslené nebo modelované
- h) provedené práce dle klauzurních náčrtů – řezané
- i) Klausurní práce ze všeobecného aktu s prospěchem aspoň dostatečným

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 4 roky. Studenti, kteří za první 2 roky předepsanou klausurní zkoušku v kompozici nesložili, ale v jiných předmětech prospěli, mohli pouze za účelem svého uměleckotechnického vzdělání na škole zůstat další 2 roky.

Altner Vlastimil	(1890 - 1891)
Bičík Vladimír	(1890 - 1891 hospitant)
Drahoš Rudolf	(1909 - 1911)
Eck Jidňřich	(1895 - 1896 hospitant, 1896 - 1898 řádný student)
Feix Robert	(1896 - 1897)
Hoffmann František	(1903 - 1905)
Kamenský Emanuel	(1889 - 1892)
Kamenský František	(1888 - 1889)
Klíma Jan	(1896 - 1897 hospitant)
Klíma Josef	(1903 - 1906)
Korecký Emanuel	(1903 - 1906)
Kovář Petr	(1899 - 1902)
Kříž Josef	(1909 - 1911)
Lux Oldřich	(1899 - 1900 hospitant)
Maglen František	(1891 - 1892)
Menšík František	(1891 - 1892)
Řičík Vladimír	(1889 - 1890 hospitant)
Sucharda Vojtěch	(1902 - 1905)
Svozil Jaroslav	(1891 - 1892)
Šabacký Josef	(1905 - 1908)
Telenský Augustin	(1899 - 1901)
Trávnícký Jan	(1896 - 1899)
Vondráček Gabriel	(1889 - 1891 hospitant)
Wagner Josef	(1891 - 1892)
Zálešák Štěpán	(1895 - 1898)

SPECIÁLNÍ ŠKOLA PRO MALBU KVĚTIN

Hlavní náplní výuky této školy byla, jak sám název napovídá, malba květin a jejich stylizace k účelům potřeby uměleckého průmyslu. Škola připravovala studenty pro návrhy v keramice, typografické úpravy, stylizaci rostlin pro tištěné látky a tapety, pro malbu interiérů se zřetelem užití různých malířských technik.

Založena v roce 1889.

V letech 1889 až 1910 zde studovalo 39 mužů a 47 žen.

Vedoucí ateliéru: Jakub Schikaneder (1889 – 1923)

Učitelé: Felix Jenewein / kreslení aktu (1890 – 1902)

Jan Preisler / kreslení aktu (1902 – 1912)

Jan Beneš / kresba a malba (1904 – nedatováno)

Vyučování a zkoušky:

- a) analytické studie podle živých květin, vhodných předmětů a předloh
- b) cvičení v kompozici podle náčrtů
- c) provádění samostatných děl
- d) studium aktu nebo živé hlavy

K absolvování oboru byly vyžadovány následující práce s prospěchem chvalitebným, nejhůře uspokojivým:

- a) volné studie
- b) klausurní práce z analytických studií
- c) klausurní náčrty kompoziční
- d) provedené návrhy dle klausurních náčrtů kompozičních

- e) Klausurní práce ze všeobecného aktu nebo z kreslení modelu hlavy s prospěchem aspoň dostatečným

Délka studia: Studium mohlo být ukončeno po 2 letech, nadaní žáci studovali v tomto ateliéru až 4 roky.

Bauer Jiří	(1907 - 1910)
Bild Jaroslav	(1906 - 1909, 1910 - 1911)
Brázda Adolf	(1896 - 1899)
Ditz Franz	(1906 - 1907)
Fischer Brunno	(1901 - 1904)
Fousek Jaroslav	(1907 - 1908)
Fuchs Rosa	(1895 - 1899)
Fuka Josef	(1906 - 1909)
Haunerová Božena	(1907 - 1910)
Hlavín Jindřich	(1909 - 1911 hospitant)
Hofmanová Emilie	(1894 - 1895)
Hübschmann Václav	(1904 - 1907)
Jakhel Josefina	(1903 - 1904)
Jarolímková Milada	(1893 - 1897)
Jeklerová Vilma	(1906 - 1908)
Jilovský Georg	(1903 - 1904)
Jirásková Božena	(1901 - 1904)
Jirotková Pavla	(1897 - 1901)
Johnová Helena	(1904 - 1907)
Kadlecová Božena	(1906 - 1907)
Kalendovská Milada	(1902 - 1905)
Kaucký Jiří	(1897 - 1900)
Kleinmondová Ludmila	(1891 - 1894)
Kložík Augustin	(1897 - 1899)
Klusáčková Marie	(1909 - 1910)
Kostial Karl	(1898 - 1900)
Kovařík Hugo	(1908 - 1910)
Kozlanský Josef	(1890 - 1892)
Krostová Ema	(1890 - 1894)
Kulhánek Stanislav	(1908 - 1909)
Labler Anna	(1889 - 1893)
Liebscherová Zdenka	(1904 - 1907)
Martinková Marie	(1907 - 1908)
Mařík Jaroslav	(1910 - 1911)
Matějčková Jiřina	(1902 - 1905)
Mathauserová Milada	(1901 - 1902)
Mayer Daniel	(1903 - 1907)
Moravcová Marie	(1909 - 1911)
Müller Edith	(1901 - 1902)
Myslbeková Marie	(1907 - 1909)
Nejtková Anna	(1897 - 1901)
Nekolová Gusta	(1909 - 1911)
Noback Bertha	(1891 - 1893 řádná studentka, 1893 - 1894 hospitantka)
Novák František	(1907 - 1909 řádný student, 1909 - 1910 hospitant)
Peters Otto	(1901 - 1904)
Pokorný Anton	(1907 - 1910)

Prošková Marie	(1893 - 1897)
Reisner Břetislav	(1904 - 1908)
Runtová Olga	(1905 - 1907)
Sedloň Otokar	(1907 - 1908)
Sequensová Anna	(1892 - 1896)
Seydel Pauline	(1890 - 1891)
Schlosser Robert	(1901 - 1904)
Schrutz Anna	(1899 - 1903)
Skůček Otakar	(1890 - 1891)
Slámová Antonie	(1900 - 1903)
Somer-Částek František	(1898 - 1900)
Souček Václav	(1908 - 1911)
Soukup Josef	(1909 - 1910 hospitant)
Spěváček Josef	(1896 - 1898)
Springer Sidonia	(1901 - 1902)
Springer Zdenka	(1899 - 1901)
Staeger Ferdinand	(1899 - 1902)
Stará Ludmila	(1902 - 1903)
Stará Marie	(1896 - 1898)
Starchová Zdenka	(1904 - 1907)
Steinzová Olga	(1908 - 1910)
Suchardová Anna	(1889 - 1893)
Suchardová Miroslava	(1910 - 1911)
Sumíková Jana	(1910 - 1911)
Svoboda Miloslav	(1894 - 1896)
Šinsová Marie	(1906 - 1907)
Škorpil Antonín	(1890 - 1894)
Špačková Otilie	(1895 - 1899)
Šrámková Helena	(1904 - 1905)
Tříška Josef	(1907 - 1908)
Válek Karel	(1907 - 1908)
Vavřina Karel	(1907 - 1908 hospitant)
Veinek Irene	(1908 - 1909)
Vicenová Pavla	(1903 - 1907)
Vojta Václav	(1894 - 1897)
Vývodová Marie	(1909 - 1910)
Wenig Josef	(1902 - 1903 hospitant, 1903 - 1904 řádný student)
Zelenková Karla	(1901 - 1904)
Zíchová Julie	(1902 - 1903)
Židlický Ignác	(1894 - 1895 hospitant)

II.

PŘEHLED PEDAGOGŮ

1885 – 1910

ŘEDITELÉ

1885 – 1892 / SCHMORANZ František

1893 – 1896 / MYSLBEK Josef Václav

1897 – 1919 / STIBRAL Jiří

ZÁSTUPCI

1891 – 1893 / 1896 – 1897 / DĚDEK Václav

PEDAGOGOVÉ

1885 – 1903 / DĚDEK Václav

1886 – 1911 / AMBRUS Julius

1885 – 1904 / HELLMÉSEN Anton

1886 – 1912 / KLUGE Bedřich

1885 – 1893 / HOSTÍNSKÝ Otakar

1886 – 1916 / MÁDL B. Karel

1885 – 1895 / JÁNOŠÍK Jan

1886 – 1890 / RAYMAN Bohuslav

1885 – 1887 / KAUTSCH Jindřich

1886 – 1920 / STIBRAL Jiří

1885 – 1910 / KUDELKOVÁ Vilemína

1887 – 1916 / KLOUČEK Celestin (Celda)

1885 – 1888 / MENTZEL Otto

1887 – 1927 / KRAUTHOVÁ Ida

1885 – 1896 / MYSLBEK Josef Václav

1887 – 1900 / SCHMORANZ Gustav

1885 – 1887 / REYNIER Emil

1888 – 1912 / KASTNER Jan

1885 – 1903 / SEYDELOVÁ Anna

1888 – 1903 / LIŠKA Emanuel Krescenc

1885 – 1923 / SCHIKANEDER Jakub

1887 – 1898 / OHMANN Bedřich

1885 – 1892 / SCHMORANZ František ml.

1888 – 1892 / PROCHÁZKA Antonín

1885 – 1887 / WÜRBEL Josef

1889 – 1918 / NOVÁK Emanuel

1885 – 1896 / ŽENÍŠEK František

1890 – 1902 / JENEWEIN Felix

1886 – 1907 / ALBERTINI Josef

1890 – 1898 / KRUIS Karel

1891 – 1903 / SCHWARZ Viktor	1902 – 1927 / SCHUSSER Josef
1892 – 1915 / SUCHARDA Stanislav	1903 – 1925 / DÍTĚ Emanuel ml.
1893 – 1932 / SCHRUTZ Ondřej	1903 – 1913 / DRYÁK Alois
1897 – 1913 / WURZEL Ludvík	1903 – 1925 / JAKESCH Alexander
1898 – 1927 / MAŠEK Karel Vítězslav	1904 – 1938 / DRAHOŇOVSKÝ Josef
1898 – 1910 / KOTĚRA Jan	1904 – 1906 / STRETTI Viktor
1898 – 1912 / PREISLER Jan	1904 – 1907 / WARZEL Josef
1898 – 1901 / ŠULC Otakar	1905 – 1914 / ŠALOUN Ladislav
1899 – 1928 / NOVOTNÝ František	1906 – 1938 / WACHSMANN Bedřich ml.
1900 – 1930 / KROSTOVÁ Ema	1907 – 1911 / HADINEC Ladislav
1901 – 1934 / BENEŠ Jan	1907 – 1934 / NĚMEC Josef Ladislav
1901 – 1904 / KAFKA Bohumil	1907 – 1919 / SEVERA Raimund
1901 – 1921 / KLENKA Richard z Vlastimilu	1908 – 1911 / LANGR Stanislav
1901 – 1920 / ŠEBOR Jan	1910 – 1921 / PLEČNIK Josip
1902 – 1934 / HOFBAUER Arnošt	1910 – 1914 / 1919 – 1920 / ŠÍSTEK Karel
1902 – 1904 / HOMOLÁČ Oldřich	1910 – 1915 / 1919 – 1938 / ŠPILLAR Karel

III. PRAMENY A LITERATURA

Prameny

AHMP - Archiv hlavního města Prahy. Fond: Vysoká škola uměleckoprůmyslová
1885 – 1962, JAF č.: 1379, č. p. 252

NA – Národní archiv v Praze. Fond Ministerstva kultu a vyučování Vídeň

ABK - Archiv der bildende Kunst in Wien. Verwaltungsakte, sign. 2882

AHAK – Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien

ANG - Archiv Národní galerie v Praze

PNP - Památník národního písemnictví

SOAT – Státní oblastní archiv v Třeboni.

Rodinná pozůstalost Celdy Kloučka – soukromý archiv uložený v Praze

Publikace, sborníky a katalogy výstav

ADAMS 1997 - ADAMS Steven, Hnutí uměleckých řemesel, Praha 1997

ADLEROVÁ 1981 - ADLEROVÁ Alena: Česká secese, užité umění. Praha 1981

Almanach Akademie výtvarných umění v Praze ke stodvacátému pátému výročí
založení ústavu v roce 1926. Praha 1926

ANÝŽ 1906 - ANÝŽ Franta: Franta Anýž, Prag, Ausgeführte Kunstgewerbliche
Arbeiten in Metall, Leder und Holz, Taf. 35, Verlag Anton Schroll &
Co.. Wien 1906

ASLIN 1969 – ASLIN Elizabeth: The Aesthetic Movement. London 1969

AUGUSTA s. d. – AUGUSTA Josef: Josef Václav Myslbek. Praha s. d.

Ausstellung von Textilarbeiten, ausgeführt in den Kunstwerkstätten Marie Teinitzer.
Prag 1916

BAHENSKÁ 2005 - BAHENSKÁ Marie: Počátky emancipace žen v Čechách. Dívčí
vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století. Praha 2005

BALABÁN 1934 - BALABÁN Alois: Vývoj vyučování v umělecko-průmyslovém
směru. In: 60 let Státní československé odborné školy pro
zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí. Valašské Meziříčí
1934, 14 - 15

- BAŘINA 1980 – BAŘINA Miloslav: Vojtěch Sucharda 1884 – 1968. Za použití vzpomínek Vojtěcha Suchardy z roku 1954. Nová Paka 1980
- BAUMANN/BRESSLER/OHMANN 1888 – BAUMANN Ludwig/BRESSLER Emil/ OHMANN Friedrich: Barock: eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc. etc. zumeist in kaiserlichen Schlössern, Kirchen, Stiften und anderen Monumentalbauten Österreich aus der Epoche Leopold I. bis Maria Theresia. Wien 1888
- BECKER 1996 - BECKER Ingeborg: Zwischen Wien und Paris: Jugendstil, Art deco und Funktionalismus im Böhmen. Berlin 1996
- BENTON/MUTHESIUS/WILKINS 1975 - BENTON Tim/MUTHESIUS Stefan/WILKINS Bridget: Europe 1900 – 1914 (The reaction to historicism and Art Nouveau). London 1975
- BERAN/MOHR/BEČKOVÁ 1984 - BERAN Miroslav/MOHR Jan/BEČKOVÁ Růžena (ed.): 100 let SUPŠ Turnov. Turnov 1984
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2005 – BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ Naděžda (ed.): František Ženíšek (1849 – 1916)
- BOUDOVÁ s. d.a – BOUDOVÁ Anna: Návrhy: hračky, předměty dekorativní. 26 fol. Praha s.d.
- BOUDOVÁ s. d.b – BOUDOVÁ Anna: Lidové výšivky. 12 fol. Praha s.d.
- BOUDOVÁ s. d.c – BOUDOVÁ Anna: Návrhy výšivek. 27 fol. Praha s. d.
- BOUDOVÁ 1900a – BOUDOVÁ Anna: Dekorativní výplně, návrhy gobelínů. 27 fol. Praha 1900
- BOUDOVÁ 1900b – BOUDOVÁ Anna: Návrhy národního svérázu. 23 fol. Praha 1900
- BRABENCOVÁ 1996 - BRABENCOVÁ Jana: Pražské ženy v procesu vývoje vzdělávání. In: Documenta Pragensia XIII, Praha 1996, 201 - 210
- BROŽOVÁ 1961 - BROŽOVÁ Jarmila: Artěl (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1961
- BŘEZINOVA:2005 - Keramika a porcelan. In: AMBROZ Miroslav (ed.): Vídeňská secese a moderna 1900 - 1925. Užitě umění a fotografie v českých zemích. Brno 2005, 94-125

- BRUGGER 2000 - BRUGGER Ingrid (ed.): Jahrhundert der Frauen: Vom Impressionismus zum Gegenwart. Österreich 1870 bis heute. Wien 2000
- BUCHER 1873 – BUCHER Bruno: Das Kaiserlich Königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Wien 1873
- CAMHAUSEN/BEKKER 2000 – CAMHAUSEN Ute/BEKKER Georg (eds): Die Erwerbungen auf der Weltausstellung Paris 1900. Leipzig 2000
- CASSOU 1947 – CASSOU Jean: Sochařství Francie. Od Rodina k dnešku. Praha 1947
- Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, IV. Band, 1885, 251 - 252
- CLARK 2008 - CLARK Linda L.: Women and Achievement in Nineteenth – Century Europe. New York 2008
- CLEGG 2006 - CLEGG Elizabeth: Art, Design & Architectur in Central Europe 1890 – 1920. London 2006
- ČADKOVÁ/LENDEROVÁ/STRANÍKOVÁ 2006 – ČADKOVÁ Kateřina/LENDEROVÁ Milena/STRANÍKOVÁ Jana (edd.): Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajetí historiografie. Pardubice 2006
- ČERVINKOVÁ – RIEGROVÁ 1892 - ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ Marie: Marie Riegrová, rodem Palacká, její život a skutky. Praha 1892
- Český interiér na světové výstavě Pařížské 1900. Komitét Obchodní a živnostenské komory v Praze. Praha 1900
- DESCARGUES 1954 – DESCARGUES Pierre: Bourdelle. Paris 1954
- DRESSER 1874 - DRESSER Christopher: Studie o designu. Londýn 1874
- DRESSER 1862 - DRESSER Christopher: The Art of Decorative Design. London 1862
- EITELBERGER 1878 - EITELBERGER Rudolf: Die Kunstbewegung in Österreich, seit der pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Wien 1878
- ECKARDT 1967 - ECKARDT Götz: Die Schönheit der Frau in der europäischen Malerei. Berlin 1967
- FABELOVÁ 2002 – FABELOVÁ Karolína: Karel Vítězslav Mašek. Praha 2002
- FELDEGG 1906 – FELDEGG Ferdinand: Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten, Bd. 1. Wien 1906

- FISCHBACH 1890 - FISCHBACH Friedrich: Ornament – Album. Tab. 25. Wiesbaden 1890
- FLIEDL 1986 - FLIEDL Gottfried: Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918, Wien 1986
- FAHR-BECKER 1994 – FAHR-BECKER Gabriele: Wiener Werkstätte 1903 – 1932. Köln 1994
- GARB 1994 - GARB Tamara: Sisters of Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris. New Haven 1994
- GARB 1999 - GARB Tamara: Men of Genius, Women of Taste: The Gendering of Art Education in Late Nineteenth-Century Paris. In: WEISBERG Gabriel P./BECKER Jane R. (edd.): Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian. New York/New Brunswick 1999, 115-134
- GERE 1999 - GERE Charlotte: Decorative Arts at the World's Fairs: 1850 – 1900. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 56, N. 3, 1999, New York, 1 – 56
- GREENHALGH 1993 - GREENHALGH Paul (ed.): Quotations and Sources on Design and the Decorative Arts. Manchester 1993
- GREENHALGH 2000 - GREENHALGH Paul: Art Nouveau 1890 – 1914. London 2000
- HALADA/HLAVAČKA 2000 – HALADA Jaroslav/HLAVAČKA Milan: Světové výstavy: od Londýna 1851 po Hannover 2000. Praha 2000
- HAŠEK 1971 – HAŠEK Miroslav: Marie Teinitzerová. Blatná 1971
- HELMÉSEN 1894 - HELMÉSEN Anton: Die k.k. Kunstgewerbeschule in Prag und ihre Lehrziele. Prag 1894
- HILDEBRANDT 1928 - HILDEBRANDT Hans: Die Frau als Künstlerin. Berlin 1928
- HIRSCH 1905 - HIRSCH Anton: Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit. Stuttgart 1905
- HLAVÁČKOVÁ 2009 – HLAVÁČKOVÁ Konstantina: Medailony. In: FRONEK Jiří (ed.): Artěl. Umění pro všední den 1908 - 1935
- HLAVEŠ/LANGHAMER 2006 - HLAVEŠ Milan/LANGHAMER Antonín: Sklo a světlo, 150 let sklářské školy v Kamenickém Šenově 1856 – 2006. Praha 2006

- HORÁKOVÁ 2006 - HORÁKOVÁ Ilona: Antonín Karč, cizelér a šperkař (1879 – 1952) (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2006
- HOLÝ 2013 – HOLÝ Petr: Quido Kocián. Hradec Králové 2013
- HORSKÁ 1999 - HORSKÁ Pavla: Naše prababičky feministky. Praha 1999
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2011 - HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada: Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880 – 1930. Praha 2011
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2014 – HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada: Duch a ráz naší národní svéráznosti. Obroda lidového umění v uměleckém průmyslu. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada/ PACHMANOVÁ Martina/ PEČINKOVÁ Pavla (eds.): Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970. Praha 2014, 53-57
- HULÍKOVÁ 2012 – HULÍKOVÁ Veronika (ed.): Jakub Schikaneder (1855-1924). Praha 2012
- CHADWIC 1991 - CHADWICK Whitney: Women, Art and Society. London 1991
- CHEVALIER 1970 – CHEVALIER Denys: Maillol. München 1970
- Ilustrovaný seznam 62. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1901
- Ilustrovaný seznam 63. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1902
- ILG 1882 - ILG Albert: Allegorien und Embleme, Abteilung I. – Allegorien.Tab. 150., Abteilung II. – Embleme.Tab. 164. Verlag von Gerlach&Schenk. Wien 1882
- ILG s.d. - ILG Albert: Ornamente für Architektur und Kunst-Indrustrie. Wien, s.d.
- JARONĚK 1934 - JARONĚK Alois: Mé vzpomínky na c. k. odbornou školu z r. 1882 – 1889. In: 60 let Státní československé odborné školy pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí. Valašské Meziříčí 1934, 16 - 17
- JILEMNICKÝ 1984 - JILEMNICKÝ Alois: Kámen jako událost. Hradec Králové 1984
- JIŘÍK 1906 – JIŘÍK František Xaver: František Ženíšek. Praha 1906
- JONES 1856 - JONES Owen: The Grammar of Ornament. London 1856
- Jubilejní výstava zemská království českého v Praze 1891. Praha 1894

- JULIAN 1974 - JULIAN Philipe: The Triumph of Art Nouveau, Paris Exhibition 1900. London 1974
- KADERÁVEK/POLÁK 1957 - KADERÁVEK František/POLÁK Bedřich (edd.): Na prahu naší techniky. Sborník k 250. výročí založení našeho technického školství. Praha 1957
- KAŇKA 2008 - KAŇKA Miroslav: Rodinné domy Jana Kotěry ve východních Čechách. Hradec Králové 2008
- Katalog výstavy Jednoty umělců výtvarných: 29. října – 30. listopadu 1910. Praha 1910
- KLOUČEK 1888 - KLOUČEK Celda: Ornamente für Architektur und Kunstgewerbeschule nad plastischen Originalen – Professor an der k. k. Kunstgewerbeschule zu Prag (Früher Lehrer and der Kunstgewerbeschule zu Frankfurt a. M.), Tafel 25, Verlag von Heinrich Keller. Frankfurt a. M. 1888
- KLOUČEK 1893 – KLOUČEK Celda: Návrhy uměleckoprůmyslové a dekorativní. Tab.45. J. G. Calve (nakl.). Praha 1893
- KLOUČEK 1906b – KLOUČEK Celda: Celda Klouček a jeho žáci. Světlotisky dle provedených plastik. Tab.50. A. Schroll&Co. (nakl.). Vídeň 1906
- KNOTEK 2014 – KNOTEK Jan: Jakub Schikaneder. Praha 2014
- KOFRÁNEK 1954 – KOFRÁNEK Ladislav: O J. V. Myslbekovi. In: ŠTECH Václav Vilém/ŠPANIEL Otaka/KOFRÁNEK Ladislav/POKORNÝ Karel: Josef Václav Myslbek. Praha 1954, 38-44
- KOLLER 1983 - KOLLER Gabrielle: Die Kunstgewerbeschule des K. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1899 – 1905. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1983
- KOTALÍK 1979 - KOTALÍK Jiří: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze: k 180. výročí založení (1799 – 1979). Praha 1979
- KOTALÍK 1977 – KOTALÍK Jiří: Jakub Schikaneder 1855/1924. Praha 1977
- KOTĚRA 1902 – KOTĚRA Jan: Jan Kotěra. Práce mé a mých žáků 1898 – 1901, Vídeň 1901; stejné album vyšlo německy: Kotěra Jan: Meine und meiner Schüler Arbeiten 1898 – 1901, Verlag Anton Schroll & Co., Wien 1902

- KOULA s. d. - KOULA Jan: České a moravské ornamenty lidové, vyšité a malované, 32 fotografií, fol. s. d.
- KOULA 1893 – KOULA Jan: Výběr národního českého vyšívání z Českého průmyslového muzea Náprstkových. Praha 1893
- KOULA 1907 - KOULA Jan: Několik myšlenek v čem a kde dlužno hledati starožitnost vyšívání československého, Praha 1907
- KRÁSNOHORSKÁ 1926 - KRÁSNOHORSKÁ Eliška: Hlasatel pokroku žen. In: TYRŠOVÁ Renáta (ed.): Památce Vojty Náprstka ve sté výročí jeho narozenin. Praha 1926, 19-26
- KREJČÍ 1977 – KREJČÍ Milan: Jaroslav Horejc. Sochařské dílo. Praha 1977
- KREMPEL/ MEYER-BÜSER 1999 - KREMPEL Ulrich/ MEYER-BÜSER Susanne: Garten der Frauen: Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900 – 1914. Berlin 1999
- KRULL 1984 - KRULL Edith: Kunst von Frauen. Leipzig 1984
- KŘÍŽOVÁ 2004 – KŘÍŽOVÁ Alena: Doba a styl. In: KŘÍŽOVÁ Alena/PAULY Jana/OTMAR Jana: Franta Anýž 1876 - 1934. Praha 2004, 11-22
- KUTHANOVÁ 2005 - KUTHANOVÁ Kateřina: Studijní možnosti malířek – generace 70. a 90. let s návazností uměleckých vlivů v devatenáctém století. In: Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století, Roztoky u Prahy 2005, 21-30
- KUTHANOVÁ 2007 - KUTHANOVÁ Kateřina: Ženy 2. poloviny 19. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2007
- LANGE 1890 -LANGE Carl: Renaissance-und Barock-Ornamenten-Schatz, f.d. praktischen Gebrauch. Wien 1890
- LANGHAMER 1996 - LANGHAMER Antonín: Střední uměleckoprůmyslová škola sklářská v Kamenickém Šenově. Děčín 1996
- LANGHAMER 2000 - LANGHAMER Antonín: Vyšší odborná škola sklářská. Střední průmyslová škola sklářská 1870 – 2000. Nový Bor 2000
- LANGHAMER 2010 - LANGHAMER Antonín: Zamyšlení nad dílem profesora Josefa Drahoňovského. Rovensko pod Troskami 2010
- LENDEROVÁ 1999 - LENDEROVÁ Milena: K hříchu i k modlitbě, žena v minulém století. Praha 1999

- LENDEROVÁ 2000 - LENDEROVA Milena: Zdenka Braunerova. Praha 2000
- LENDEROVÁ 2002 - LENDEROVÁ Milena: Eva nejen v ráji, Žena v Čechách od středověku do 19. Století. Praha 2002
- LENDEROVÁ 2007 - LENDEROVÁ Milena: Reflexe identity v ženských denících 19. století. In: Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století. Praha 2007
- LENDEROVÁ 2008 - LENDEROVÁ Milena: „A ptáš se knížko má (...)“. Ženské deníky 19. století. Praha 2008
- LEUBNEROVÁ 2010 – LEUBNEROVÁ Šárka: Jakub Schikaneder 1855 – 1924. Hlinsko 2010
- LINNEKAMP 1957 – LINNEKAMP Rolf: Aristide Maillol. Hamburg 1957
- LIVINSTONE/PARRY 2006 - LIVINGSTONE Karen/PARRY Linda (edd.): International Arts and Crafts. London 2006
- LUKEŠ 1996 – LUKEŠ Zdeněk: Nástup wagnerovské secese a její přijetí v Čechách aneb o rázovitosti architektury. In: PRAHL Roman/HOJDA Zdeněk (eds.): Český lev a rakouský orel v 19. století. Praha 1996, 160-163
- MÁDL 1895 - MÁDL B. Karel: C. k. umělecko-průmyslová škola v Praze. In: Sto let práce, zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, díl III., 1895, 547 - 553
- MÁDL 1922 – MÁDL B. Karel: Jan Kotěra. Praha 1922
- MACH 1890 - MACH Bedřich: Vzorné ornamenty všech slohů. Ku potřebě škol a uměleckého průmyslu všech oborů z nejlepších vzorů, 252 vyobrazení. Praha 1890
- MALÍNSKÁ 2005 - MALÍNSKÁ Jana: Do politiky žena nesmí – proč?, Vzdělání a postavení žen v české společnosti v 19. a na počátku 20. století. Praha 2005
- MASARYK 1930 - MASARYK Tomáš Garrigue: Moderní názor na ženu (1904). In: PLAMÍNKOVÁ F. F. (ed.): Masaryk a ženy, Sborník k 80. narozeninám prvního presidenta Republiky Československé T. G. Masaryka. Díl I. Praha 1930, 61-69
- MASARYKOVÁ 1953 – MASARYKOVÁ Anna: Božena Jelínková-Jirásková. Galerie práce. Praha 1953
- MASARYKOVÁ 1958 – MASARYKOVÁ Anna: Josef Mařatka. Praha 1958
- MAŠÍN 1960 – MAŠÍN Jiří: Aristide Maillol. Praha 1960

- MERGL 1999 – MERGL Jan: Užité umění secese ve sbírkách Západočeských muzeí. Cheb 1999
- MERGL 2012 – MERGL Jan (ed.): Z Nového světa do celého světa: 300 let harrachovského skla. Řevnice, Praha 2012
- MRÁZ 2003 - MRÁZ Bohumír: Dějiny výtvarné kultury. Praha 2003
- Národopisná výstava československá v Praze 1895. Praha 1895
- NEUDORFLOVÁ 1999 - NEUDORFLOVÁ Marie L.: České ženy v 19. století. Praha 1999
- NEUWIRTH 1974a – NEUWIRTH Waltraud: Österreichische Keramik des Jugendstils. München 1974
- NEUWIRTH 1974b – NEUWIRTH Waltraud: Wiener Keramik. Braunschweig 1974
- NOEVER 2003 - NOEVER Peter: Der Preis der Schönheit, 100 Jahre Wiener Werkstätte. Wien 2003
- NOCHLIN/ HARRIS SUTHERLAND 1976 - NOCHLIN Linda/HARRIS SUTHERLAND Ann: Women artists: 1550 – 1950. New York 1976
- NOVOTNÝ 1940 – NOVOTNÝ Antonín: Helena Johnova. Prag 1940
- NOVOTNÝ 1958 – NOVOTNÝ Otakar: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958
- NOVOTNÝ/NOVÁK 1977 – NOVOTNÝ Jan Antonín/NOVÁK Jan: Vojta Sucharda. Český sochař. Praha 1977
- Odborná škola pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva v Praze 1873 – 1885. Praha 1885
- OHMANN 1896 – OHMANN Friedrich: Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských. Vídeň 1896
- OHMANN 1909 - OHMANN Friedrich: Arbeiter aus der Ohmann Schule (1907 – 1909), Specialschule für Architektur des Herrn Oberbaurat Friedrich Ohmann an der k. k. Akademie der Bildenden Künste in Wien, Verlag Anton Schroll & Co.. Wien 1909
- Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, 54 obr. ve světlotisku dle přírody, díl I., Tab. 54, Verlag Anton Schroll & Co., Vídeň 1905
- Ornamenty stavební provedené pražskými sochaři, 56 obr. ve světlotisku dle přírody, díl II., Tab. 56, Verlag Anton Schroll & Co., Vídeň 1906

- PACHMANOVÁ 2010 – PACHMANOVÁ Martina: Božena Jelínková-Jirásková: Ve šlépějích i stínu svého muže (K výstavě B. Jelínkové-Jiráskové v Galerii Františka Drtikola v Příbrami, 17. 9. – 24. 10. 2010). Příbram 2010. In: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=132>, vyhledáno 25. 10. 2014
- PACHMANOVÁ 2014 – PACHMANOVÁ Martina (ed.): Z Prahy do Buenos Aires. „Ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa. Praha 2014
- PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 – PACHMANOVÁ Martina/PRAŽANOVÁ Markéta (edd.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. Praha 2005
- PEČINKOVÁ 2005 – PEČINKOVÁ Pavla: Kapitoly z historie školy 1885 – 1946. In: PACHMANOVÁ Martina/PRAŽANOVÁ Markéta (edd.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885 – 2005. Praha 2005, 16-61
- PEČÍRKA 1935 - PEČÍRKA Jaromír: Uměleckoprůmyslová škola od svého založení. In: Padesát let Státní uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885 – 1935. Praha 1935
- PELANT 1906 - PELANT Emanuel: Dekorativní kompozice. Pravidla krásna v uměleckém průmyslu se zvláštním zřetelem pro školy odborné a řemeslnické pokračovacího oboru truhlářského. Vodňany 1906
- PELANT 1907 - PELANT Emanuel: Předlohy moderního nábytku: návrhy žáků školy mistrovské při c. k. odborné škole pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí, sv. 4, sešit 1. Vodňany 1907
- PENDL 1900 - PENDL Erwin: Österreich auf der Weltausstellung Paris 1900. Wien 1900
- PEŠEK/LEDVINA 1996 -PEŠEK Jiří/LEDVINKA Václav (edd.): Žena v dějinách Prahy, Sborník příspěvků z konference Archivu hl. m. Prahy a Nadace pro gender studies 1993. Praha 1996
- PETRASOVÁ/PRAHL 2012 - PETRASOVÁ Taťána/PRAHL Roman (edd.): Mnichov -Praha: výtvarné umění mezi tradicí a modernou. Praha 2012
- PEVSNER 1960 – PEVSNER Nikolaus: Pioneers of modern design from William Morris to Walter Gropius. New York 1960
- PEVSNER 1968 - PEVSNER Nikolaus: Studies in Art, Architecture and Design. New York 1968

- PLACOLM-FORSTHUBER 1994 - PLACOLM-FORSTHUBER Sabine:
Künstlerinnen in Österreich, 1897 – 1938. Wien 1994
- POKORNÝ 1954 – POKORNÝ Karel: Vzpomínky na J. V. Myslbeka. In: ŠTECH
Václav Vilém/ŠPANIEL Otaka/KOFRÁNEK Ladislav/
POKORNÝ Karel: Josef Václav Myslbek. Praha 1954, 45-48
- PRAHL 1996 – PRAHL Roman: Vídeň v zrcadle české secese a moderny. In:
PRAHL Roman/HOJDA Zdeněk (eds.): Český lev a rakouský
orel v 19. století. Praha 1996, 151-159
- PRAHL 1998 -PRAHL Roman: Historický evropský kontext. In: PRAHL Roman a
kol.: Posedlost kresbou, Počátky Akademie umění v Praze 1800 –
1835, Praha 1998, 10-13
- PRAŽÁK/MASARYKOVÁ 1953 – PRAŽÁK Albert/MASARYKOVÁ Anna:
Božena Jelínková-Jirásková. Praha 1953
- Průmyslové ústavy vyučovací v Království českém. Praha 1899
- RAKUŠANOVÁ 2003 – RAKUŠANOVÁ Marie: Tak jasně jsem ji zřel, žena v díle
Jakuba Schikanedera (1855 – 1924). Praha 2003
- RIEGL 1889 - RIEGL Alois: Ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreich Museum.
Wien 1889
- RIEGL 1891 - RIEGL Alois: Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891
- RIEGL 1893 - RIEGL Alois: Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der
Ornamentik. Wien 1893
- RILEY 2004 - RILEY Noel: Dějiny užitého umění. Praha 2004
- RYNEŠ 1970 - RYNEŠ Václav (autor úvodu): Výtvarní umělci v Krasoumné
jednotě a v Jednotě umělců výtvarných. Praha 1970
- RHEIMS 1966 - RHEIMS Maurice: The age of Art Nouveau. London 1966
- Sborník kruhu výtvarných umělkyň, (Redigoval za předsednictví Anny Roškotové
rozšířený výbor K. V. U.). Praha 1935
- SEDER 1899 - SEDER Anton: Kunstgewerbliches Skizzenbuch für Metall-, Glas-
Industrie und Keramik, Taf. 50, verlag von Julius Hoffmann.
Stuttgart 1899
- SEMPER 1863 - SEMPER Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen
Künsten oder Praktische Ästhetik. Zurich 1861, 1863
- SEQUENSOVÁ 1934 – SEQUENSOVÁ Anna: Skizzy slovem i obrazem z Dobré
Vody u Březnice. Praha 1934

- Seznam 64. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1903
- Seznam 66. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze 1905
- SCHUMANN 1985 – SCHUMANN Maurice: Bourdelle. Chantilly 1985
- SCHWEIGER 1990 - SCHWEIGER Werner: Wiener Werkstätte: Design in Vienna 1903 – 1932. Wien 1990
- SIBLÍK 1935 – SIBLÍK Emanuel: Josef Mařatka. Praha 1935
- SIMOTA/KOSTKA 1985 - SIMOTA Jan/KOSTKA Zdeněk: Sto let práce Uměleckoprůmyslové školy a Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze 1885 – 1985. Praha 1985
- SKUHRAVÝ 1906 - SKUHRAVÝ Julius: Ornament, sborník slohových ozdob všech období umění. Praha 1906
- SLAVÍK 1973 – SLAVÍK Bedřich: U Suchardů. Příspěvek k poznání doby, rodu, života a díla Vojty Suchardy. Nová Paka 1973
- SPARROW 1905 - SPARROW Walter Shaw: Women Painters of the World. From the time of Caterine Virgi 1413 – 1463 to Rosa Bonheur and the present Day. London 1905
- SPIELMANN 1980 -SPIELMANN Heinz: Německá secese. Umění a umělecké řemeslo kolem roku 1900 ze sbírek muzeí Spolkové republiky Německo. Praha 1980
- SPILLMAN 1986 – SPILLMAN Jane Shadel: Glass from World's Fairs 1851 – 1904. Corning, New York 1986
- Sto let práce, zpráva o všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, díl II, díl III. Praha 1893
- Střední uměleckoprůmyslová škola sklářská v Kamenickém Šenově, katalog ke 140. výročí založení školy. Děčín 1996
- STUDNIČKA 1879 - STUDNIČKA Alois: O slohu v průmyslu uměleckém a řemeslech výtvarných, díl I. Praha 1879
- SUCHARDA 1912 – SUCHARDA Stanislav: Historie pomníku Františka Palackého v Praze k slavnosti odhalení. Praha 1912
- SUCHARDA 1971 – SUCHARDA Vojtěch: Divadélko Říše loutek. Praha 1971
- SUCHARDOVÁ BRICHOVÁ 1921 – SUCHARDOVÁ BRICHOVÁ Anna: Album divadelních krojů se stříhy a slovním doprovodem. Choceň 1921

- SUCHARDOVÁ/KOVANDOVÁ 1936 – SUCHARDOVÁ Miroslava/
KOVANDOVÁ Karla: 50 pletených vzorů.
Praha 1936
- SUCHARDOVÁ/SUCHARDOVÁ s. d. – SUCHARDOVÁ Marie/SUCHARDOVÁ
Miroslava: Postup kreslení figury: pro
odborné školy ženských povolání. Praha s.
d.
- SVOBODA 1895 – SVOBODA Karel: Řezbářství. In: Sto let práce, zpráva o
všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, díl III., 1895, 185-
188
- ŠÁMAL 2006 - ŠÁMAL Petr: Výtvarné umělkyně v 19. století v Čechách
(diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy
v Praze). Praha 2006
- ŠPANIEL 1954 – ŠPANIEL Otakar: Ze vzpomínek na J. V. Myslbeka. In: ŠTECH
Václav Vilém/ŠPANIEL Otaka/KOFRÁNEK Ladislav/
POKORNÝ Karel: Josef Václav Myslbek. Praha 1954, 32-37
- Šperk, kámen a kov 1884 – 2002. Střední uměleckoprůmyslová škola v Turnově.
Praha 2002
- ŠTECH 1954 – ŠTECH Václav Vilém: Otakar Španiel. Praha 1954
- ŠTĚPÁNOVÁ 2005 - ŠTĚPÁNOVÁ Irena: Renáta Tyršová. Praha – Litomyšl 2005
- ŠTURC 1997 - ŠTURC Libor: Odborná keramická škola ve Znojmě 1872 – 1922. In:
53. Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 1997, 119 – 124
- ŠTURC 1997 - ŠTURC Libor: Odborná keramická škola ve Znojmě 1872 – 1922.
Znojmo 1997
- TÁBORSKÝ 1926 - TÁBORSKÝ František (ed.): Paní Renáta Tyršová. Památník
na počest jejích sedmdesátých narozenin. Praha 1926
- TEICHMANOVÁ 2007 -TEICHMANOVÁ Jana: Osobnost Celdy Kloučka a jeho
dílo (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity
Karlovy v Praze). Praha 2007
- TODD 2004 - TODD Pamela: Arts & Crafts companion. London 2004
- TOMAN 1950 – TOMAN Prokop, Nový slovník československých umělců, díl I., díl
II. Praha 1950
- TOMAN 1938 – TOMAN Prokop: Profesor František Ženíšek (člen slavné generace
Národního divadla). Praha 1938

- UHDE-BERNAYS 1957 – UHDE-BERNAYS Hermann: Aristide Maillol. Dresden 1957
- UHROVÁ 2008 - UHROVÁ Eva: Ženy známé i neznámé. Praha 2008
- VARNEDEOE 1987 - VARNEDEOE Kirk: Wien 1900. Köln 1987
- Věstník ministerstva kultu a vyučování. Praha 1885
- VLČEK 1986a - VLČEK Tomáš: Jakub Schikaneder. Praha 1986
- VLČEK 1986b – VLČEK Tomáš: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890 – 1914. Praha 1986
- VLČEK 1999 - VLČEK Tomáš: Jakub Schikaneder 1855 – 1924. Malíř na přelomu století. Praha 1999
- VONDRÁČEK 2009 – VONDRÁČEK Radim: Artěl v diskusi o uměleckém průmyslu. In: FRONEK Jiří (ed.): Artěl. Umění pro všední den 1908 – 1935. Praha 2009, 47-50
- VONDRUŠKOVÁ/PROŠKOVÁ 2004 - VONDRUŠKOVÁ Alena/PROŠKOVÁ Iva: Krajkářství. Praha 2004
- VOŠÁHLÍKOVÁ 2006 - VOŠÁHLÍKOVÁ Pavla: Kvalifikace, profesionalizace a tzv. ženská povolání v českých zemích. In: ČADKOVÁ Kateřina/LENDEROVÁ Milena/STRANÍKOVÁ Jana (edd.): Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zasetí historiografie. Pardubice 2006, 357-362
- VYBÍRAL 1996 – VYBÍRAL Jindřich: Josef Maria Olbrich. Doma. In: PRAHL Roman/HOJDA Zdeněk (eds.): Český lev a rakouský orel v 19. století. Praha 1996, 173-175
- VYBÍRAL 2002 - VYBÍRAL Jindřich: Mladí mistři: architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku. Praha 2002
- VYBÍRAL 2004 – VYBÍRAL Jindřich: Uměleckoprůmyslová škola před sto lety. In: BLÁHOVÁ Kateřina/PETRBOK Václav (edd.): Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století. Praha 2004
- VYBÍRAL 2005 - VYBÍRAL Jindřich: Ohlas idejí Arts and Crafts v Čechách kolem roku 1900. In: PACHMANOVÁ Martina/PRAŽANOVÁ Markéta (edd.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885 – 2005. Praha 2005, 252–273
- VYBÍRAL 2013 – VYBÍRAL Jindřich: Friedrich Ohmann. Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách. Praha 2013

- Výstava architektury a inženýrství (vydal výkonný výbor). Praha 1898
- Výstava drobného umění a uměleckého průmyslu v Hradci Králové od 18. do 27. prosince 1904. Hradec Králové 1904
- Výstava originalů uměleckých a uměleckoprůmyslových výrobků z majetku občanstva a korporací chrudimských. Chrudim 1905
- Výstava umělých výšivek dle návrhů profesora Hanuše Christiansena z Darmštat. Praha 1905
- WAGNER 1910 – WAGNER Otto: Wagnerschule: Projekte, Studium und Skizzen aus der Specialschule für Architektur der Oberbaurat. Leipzig 1910, 87
- WEIGNER 1911 – WEIGNER Leopold: Nové dráhy výdělečné práce ženy. Žena v průmyslu, řemesle a obchodě. Praha 1911
- Weltausstellung Paris. Katalog der Österreichischen Abteilung, hsg. K. K. Österreichisches Zentralkomitee
- WITTLICH 1978 - WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. století. Praha 1978
- WITTLICH 1982 – WITTLICH Petr: Česká secese. Praha 1982
- WITTLICH 2000 - WITTLICH Petr: Sochařství české secese. Praha 2000
- WITTLICH/LAHODA/RAKUŠANOVÁ/SRP 2008 - WITTLICH Petr/ LAHODA Vojtěch/ RAKUŠANOVÁ Marie/SRP Karel: Sváry zření, Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století, 1890 – 1918. Praha 2008
- ZRZAVÝ 1971 – ZRZAVÝ Jan: Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta. Praha 1971
- Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Düsseldorf 1973
- ŽÁKAVEC 1926a - ŽÁKAVEC František: Léta devadesátá (1891 – 1900). In: TÁBORSKÝ František (ed.): Paní Renáta Tyršová. Památník na počest jejích sedmdesátých narozenin. Praha 1926, 78-124
- ŽÁKAVEC 1926b - ŽÁKAVEC František: Do šedesátých narozenin (1901 – 1914). In: TÁBORSKÝ František (ed.): Paní Renáta Tyršová. Památník na počest jejích sedmdesátých narozenin. Praha 1926, 125-144
- 105 let SUPŠ Turnov. Turnov 1989
- 60 let Státní československé odborné školy pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí 1874 – 1934. Valašské Meziříčí 1934

Časopisy a série

- AMBROZ 2005a - AMBROZ Miroslav: Vídeňská secese a moderna. In: Prostor Zlín, 2005, roč. 12, č. 1, 52 – 53
- AMBROZ 2005b - AMBROZ Miroslav: Grafika vídeňské secese. In: Art & Antiques, 2005, roč. 4, č. 6–7, 84- 89
- BENEŠOVÁ 2001 – BENEŠOVÁ Marie: Jan Kotěra – k 130. výročí narození. In: Panorama, 2001, 3 – 4
- BRÁF 1903 – BRÁF Antonín: Máme-li nápodobit, anebo tvořit? In: Dílo I, 1903, 98-108
- BROŽOVÁ 1981 – BROŽOVÁ Jarmila: Český interiér na Světové výstavě v Paříži 1900. In: Umění XXIX, 1981, č. 1, 38-42
- BURSÍK/HÁJEK 1992 – BURSÍK Kamil/HÁJEK Karel: 120. let keramické školy, 1872 Znojmo, Karlovy Vary 1992. In: Sklář a keramik, 1992, roč. 42, 137 – 141
- ČAPEK 1895 – ČAPEK Karel M.:56. výroční výstava umělecká v Rudolfině. In: Světozor, 1895, 383-384
- ČAPEK 1903 - ČAPEK Karel M.: Výstava c. k. uměleckoprůmyslové školy v Praze. In: Světozor, 1903, 83-84, 95-96, 103-104
- ČAPEK 1921 – ČAPEK Josef: Výstav pražské Umělecko-průmyslové školy. In: Lidové noviny 1921, č. 326, 7
- Český svět 1904 - 1930
- Dílo 1903 - 1912
- DRYÁK 1927 – DRYÁK Alois: B. Ohmann učitel. In: Styl VII, 1926-1927, 193-194
- FANTA 1899 – FANTA Josef: Stavby pražské a směry umělecké. In: Volné směry III, 1899, 239-243
- FOLNESICS 1901 – FOLNESICS Josef: Die Wiener Kunstgewerbeschule auf der Pariser Weltausstellung. In: Dekorative Kunst VII, 1901, 9-16
- GAMMA 1900 - GAMMA (Gustav Jaroš): John Ruskin. In: Volné směry IV, 1900, 89 – 96
- HARLAS 1904 – HARLAS František Xaver: Moderna v našich ulicích. In: Architektonický obzor III, 1904, 33
- HEVESI 1900a – HEVESI Ludwig: Aus dem wiener Kunstleben. In: Kunst und Kunsthandwerk III, 1900, Heft 6, 273-275

- HEVESI 1900b – HEVESI Ludwig: Die Kunstgewerbeschule auf der Pariser Weltausstellung. In: Kunst und Kunsthandwerk III, Heft 3, 112-122
- HOFMAN 1911-1912 – HOFMAN Vlastislav: Poznámky k nábytku. In: Umělecký měsíčník I, 1911-1912, 58
- HOLEŠOVSKÝ/HOLEŠOVSKÁ 1976 – HOLEŠOVSKÝ Karel/HOLEŠOVSKÁ Lea: Franta Anýž. In: Umění a řemesla 1976, č. 3, 21-26
- HOSTINSKÝ 1904 – HOSTINSKÝ Otakar: Gottfried Semper a umělecký průmysl, In: Dílo II, 1904, 73-89
- HRODEK 1984a - HRODEK Karel: 100 let střední průmyslové školy keramické v Bechyni. In: Estetická výchova, 1984, roč. 25, č. 2, 35–36
- HRODEK 1984b - HRODEK Karel: Škola slavné tradice. In: Estetická výchova, 1984, roč. 25, č. 4, 98–100
- HRODEK 1985 – HRODEK Karel: Sto let střední uměleckoprůmyslové školy v Turnově. In: Estetická výchova, 1985, roč. 26, č. 5, 129–132
- JANÁK 1911-1912 – JANÁK Pavel: Užitečnost uměleckého průmyslu. In: Umělecký měsíčník I, 1911-1912, 147-149
- JILEMNICKÝ 1994 - JILEMNICKÝ Alois: Hořická škola 1884 – 1984. In: Kámen, 1994, roč. 1, č. 1, 3–7
- JIŘÍK 1904 – JIŘÍK František Xaver: Moderní interiér. In: Dílo II, 1904, 30-39, 132-143
- JIŘÍK 1905a - JIŘÍK František Xaver: John Ruskin a jeho umělecké teorie. In: Dílo III, 1905, 3–22, 76–79
- JIŘÍK 1905b – JIŘÍK František Xaver: František Ženíšek. In: Dílo III, 1905, 277-288
- JORDÁN 1900 – JORDÁN Vilém: Kapitola o moderním umění. In: Zlatá Praha XVII, 1900, č. 18, 141-142
- JOSEK 1901 - JOSEK Otakar: Apoštol krásy a altruismu. In: Osvěta 1901, 884–890
- KALVODA 1911a - KALVODA Alois: Karel Lindauer. In: Dílo IX, 1911, 20
- KALVODA 1911b – KALVODA Alois: Jan Kastner. In: Dílo IX, 1911, 85-90
- KAMPER 1903 - KAMPER Jaroslav: Emanuel Krescenc Liška. In: Dílo I, 1903, 81-90

- KLOUČEK 1906a – KLOUČEK Celda: Moje škola. In: Dílo IV, 1906, 221-253
- KONODY 1903 – KONODY Paul George: Die Arts und Crafts Ausstellung in London. In: Kunst und Kunsthandwerk VI, 1903, Heft 2/3, 71-93
- KONODY 1908 - KONODY Paul George: Eine Ausstellung modernen Kunstgewerbes in London. In: Kunst und Kunsthandwerk XI, 1908, Heft 2, 93-106
- KOSTKA 1985 - KOSTKA Zdeněk: Sto let práce umělecké školy. In: Výtvarná kultura, roč. IX, č. 1, 1985, 5-6
- KOTĚRA 1900 – KOTĚRA Jan: O novém umění. In: Volné směry IV, 1900, 189-195
- Kunst und Kunsthandwerk 1897 - 1908
- LEISCHING 1901 – LEISCHING Eduard: Die Ausstellung der K. K. Kunstgewerbeschule in Prag und der Kunstgewerbeschule des K. K. Österreichischen Museums. In: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 274-308
- MÁDL 1899a – MÁDL B. Karel: Příchozí umění. In: Volné směry III, 1899, 117-146
- MÁDL 1899b – MÁDL B. Karel: Dodatek. In: Volné směry III, 1899, 309-313
- MÁDL 1900a - MÁDL B. Karel: Sloh naší doby. In: Volné směry IV, 1900, 157-174
- MÁDL 1900b – MÁDL B. Karel: F. Ohmann v Praze. In: Volné směry IV, 1900, 181-188
- MÁDL 1901 - MÁDL B. Karel: Výstava Umělecko-průmyslové školy pražské na Světové výstavě v Paříži roku 1900. In: Volné směry V, 1901, 78-85
- MÁDL 1916 – MÁDL B. Karel: Celda Klouček. In: Zlatá Praha XXXIII, 1916, 119
- MAŠEK 1903 - MAŠEK Karel V: Studium ornamentiky. In: Dílo I, 1903, 121-127
- MAUDER 1903 - MAUDER Josef: Em. Kresc. Liška, v paměti druha a přítele. In: Dílo I, 1903, 69-80
- MEYER 1909 – MEYER R.: Die K. K. Kunstgewerbeschule in Wien auf der Ausstellung in London im August 1908. In: Kunst und Kunsthandwerk XII, 1909, Heft 2, 99-111

- MINKUS 1902 – MINKUS Fritz: Die Österreichische Kunstgewerbliche Ausstellung in London. In: Kunst und Kunsthandwerk V, 1902, Heft 6/7, 361-375
- MORAVEC 2008 – MORAVEC Josef: Co přinesl uplynulý školní rok v poznání historie školy. In: Zpravodaj. Svaz kameníků a kamenosochařů ČR, 2008, 9
- NIKODEM 1928a – NIKODEM Viktor: Soutěž na ideové návrhy monumentální fontány na Smetanově náměstí v Praze 1. In: Národní osvobození V, 1928, č. 78, 5
- NIKODEM 1928b – NIKODEM Viktor: Soutěž na fontánu na Smetanově náměstí. In: Národní osvobození V, 1928, č. 95, 3
- NIKODEM 1928c – NIKODEM Viktor: Model Kloučkovy fontány před parlamentem. In: Národní osvobození V, 1928, č. 197, 4
- NIKODEM 1929 – NIKODEM Viktor: Kloučkova fontána opět straší. In: Národní osvobození VI, 1929, č. 304, 2
- NOVÁKOVÁ 2001 – NOVÁKOVÁ Kateřina: Uměleckoprůmyslová škola v Jablonci nad Nisou 1880 – 1953. In: Fontes Nissae 2001/II, 57–71
- NOVOTNÝ 1909-1910 – NOVOTNÝ Otakar: Interiér, architekt a obecnstvo. In: Styl II, 1909-1910, 67-70
- Np. 1898 – Np.: Výstava Umělecko-průmyslové školy. In: Volné směry II, 1898, 236-241
- O. F. 1906 – O. F.: Nový směr ve školním kreslení. In: Dílo IV, 1906, 149-162
- PEČÍRKA 1927-1928 – PEČÍRKA Jaromír: Soutěž na fontánu pro Smetanovo náměstí. In: Volné směry XXV, 1927-1928, 274-275
- PETR 1902 – PETR Josef: Výstava Umělecko-průmyslové školy. In: Volné směry VI, 1902, 224-228
- PLIWA 1901 – PLIWA Ernst: Die Österreichischen Kunstgewerblichen Lehranstalten an der Pariser Weltausstellung. In: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 4, 145-174
- SEKYRKOVÁ/VYBÍRAL 2006 – SEKYRKOVÁ Milada/VYBÍRAL Jindřich: Zprávy Jakuba Schikanedera a Antona Hellmésena ze Světové výstavy v Paříži 1900. In: Umění 54, 2006, č. 2, 189-197
- SCHMORANZ 1906 – SCHMORANZ Josef: O bílém vyšívání ve východních Čechách. In: Dílo IV, 1906, 190-193

SUCHARDA 1901 – SUCHARDA Stanislav: Sochař Rodin. In: Volné směry V, 1901, 143-146

SUCHARDA 1909 – SUCHARDA Stanislav: O dobrém sochaři: úvod do studia Bourdellova díla. In: Volné směry XIII, 1909, 45-64

Světozor 1887 - 1899

Světozor XXV, 1891, 215, 240, 250, 264, obr. 242, 245-246, 262

ŠALOUN 1920a - ŠALOUN Ladislav: Dílo. In: Dílo XV, 1920, 10

ŠALOUN 1920b - ŠALOUN Ladislav: Kritika. In: Dílo XV, 1920, 25

ŠALOUN 1920c - ŠALOUN Ladislav: Z duševní dílny umělce. In: Dílo XV, 1920, 83

ŠALOUN 1923-1924 - ŠALOUN Ladislav: O sochařství. In: Dílo XVII, 1923-1924, 55

ŠUMAN 1926 – ŠUMAN Viktor: K sedmdesátinám Celdy Kloučka. In: Zlatá Praha XLIII, 1926, 141-153

TYRŠOVÁ 1877 - TYRŠOVÁ Renáta: Z výstavy žofinské. In: Ženské listy 1877, č. 4, 71-72

TYRŠOVÁ 1904 - TYRŠOVÁ Renáta: Vyšívání, jeho technika a užití. In: Dílo II, 1904, 41-54, 90-105

TYRŠOVÁ 1907 - TYRŠOVÁ Renáta: Vypsání cen Umělecko-průmyslového musea na dámský šáteček kapesní. In: Dílo V., 1907, 43-46

VELÍNSKÁ 2004 – VELÍNSKÁ Lenka: SPŠK v Bechyni, 120. výročí založení. In: Keramika a sklo, 2004, roč. 4, 34-36

V. W. 1891 – V. W.: Návrhy na fontánu před Rudolfinum. In: Zlatá Praha VIII, 1891, 238-239, 251, obr. 231, 237, 239, 245, 249

V. W 1895 - V. W.: Vánoční výstava Umělecké Besedy. In: Zlatá Praha XII, 1895, č. 7, 83-84

Volné směry 1897-1907

VYBÍRAL 1998 - VYBÍRAL Jindřich: Otto Wagner: od historismu k moderní architektuře. In: Architekt, 1998, roč. 44, č. 9, 52-55

Zlatá Praha 1885 - 1928

Zlatá Praha II, 1885, č. 26; 369

Zlatá Praha III, 1886, č. 28; 433

Zlatá Praha VIII, 1891, č. 30, 353
Zlatá Praha XVII, 1900, č. 33, 393
Zlatá Praha XVII, 1900, č. 38, 449
Zlatá Praha XXII, 1905, č. 34, 406
Zlatá Praha XXXI, 1914, č. 12, 143

Ženské listy 1886, č. 10, 158
Ženské listy 1886, č. 6, 92
Ženské listy 1887, č. 5, 48
Ženské listy 1887, č. 8, 142-143
Ženské listy 1888, č. 2, 22-26
Ženské listy 1888, č.3, 47-49
Ženské listy 1889, č. 5, 95
Ženské listy 1892, č. 7, 134

IV. SEZNAM ZKRATEK

AHMP – Archiv hlavního města Prahy

NA – Národní archiv v Praze

ABK - Archiv der bildende Kunst in Wien. Verwaltungsakte, sign. 2882

AHAK – Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien

NG – Národní galerie v Praze

PNP – Památník národního písemnictví

SOAT – Státní oblastní archiv v Třeboni. Fond Střední průmyslové školy keramické v Bechyni (1888-1988)

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

ZPČG – Západočeská galerie v Plzni

inv. č. – inventární číslo

č. j. - číslo jednací

č. p. – číslo popisné

ed. – editor

nefol. – nefoliováno

nepag. – nestránkováno

s. d. – bez udání roku vydání

sig. - signováno

V. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

1. František Schmoranz/Jan Machytka: Návrh budovy Uměleckoprůmyslové školy v Praze, 1882. Archiv Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Foto: archiv autora. Rovněž reprodukce z: PACHMANOVA/PRAŽANOVÁ 2005, 18
2. Malířská škola pro dámy profesora Josefa Schussera, 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 233
3. Odborná škola pro dekorativní architekturu Jana Kotěry, 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 234
4. Odborná škola pro dekorativní kresbu a malbu hlavně ornamentálního směru Karla V. Maška, 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 235
5. Ornamentální kreslení Karla V. Maška. 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 233. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 236
6. Všeobecná škola pro ornamentální a figurální modelování Stanislava Suchardy, 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 237
7. Speciální škola pro řezbářství Jana Kastnera, 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 239
8. Odborná škola pro dekorativní modelování hlavně ornamentálního směru Celdy Kloučka, 1904-1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 239
9. Speciální škola pro malbu květin Jakuba Schikanedera, 1902. Reprodukce z: PRAŽÁK/MASARYKOVÁ 1953, 15
10. Franta Anýž, I. cena ze soutěže „Volných směrů“, vazba a předsádka, 1900. Reprodukce z: Volné směry IV, 1900, 156
11. Vojtěch Preissig, II. cena ze soutěže „Volných směrů“, vazba a předsádka, 1900. Reprodukce z: Volné směry IV, 1900, 155
12. Josef Filipi, III. cena ze soutěže „Volných směrů“, vazba a předsádka, 1900. Reprodukce z: Volné směry IV, 1900, 157
13. Karel Lindauer, tepané a vykládané práce v kůži, kolem roku 1912. Reprodukce z: Dílo X, 1912, přílohy č. 1, nepag.
14. – 15. Karel Lindauer, tobolky, navrhl Emanuel Pelant, 1904. Reprodukce z: Dílo II, 1904, 180, 182
16. Karel Lindauer, tepaná a vykládaná truhla v kůži, 1911. Reprodukce z: Dílo IX, 1911, 18
17. Emanuel Krescenc Liška, podobizna, 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 80

18. Emanuel Krescenc Liška, Mater Dolorosa, 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 89
19. Emanuel Krescenc Liška, studie k poslednímu obrazu, 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 83
20. Felix Jenewein, podobizna, 1905. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 1
21. Ludvík Wurzel, Felix Jenewein, 1905. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 198
22. Felix Jenewein, Esechiáš, z výzdoby kostela v Ottakringu ve Vídni, 1901-1904. Reprodukce z: Dílo II, 1904, 181
23. Jan Preisler, Pohádka, 1902, olej, plátno, 99x76 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, inv. č. O 9. Foto: Archiv Galerie moderního umění v Hradci Králové
24. Jan Preisler, Léda s labutí, 1909, olej, plátno, 76,5x96 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě, inv. č. O 702. Foto: Archiv Galerie výtvarného umění v Ostravě
25. Bedřich Wachsmann ml., Jaderské moře – Dubrovník, 1906, olej, plátno, 45x66 cm, Muzeum umění Olomouc, inv. č. O-2288. Foto: Archiv Muzeum umění Olomouc
26. Bedřich Wachsmann ml., Zátíší, 1908, olej, plátno, 95x100 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. M 272. Foto: archiv autora
27. Jan Preisler, Studie muže, 1890-1918, uhel, křída, papír, lepenka, 72x53 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, inv. č. O 196. Foto: Archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně
28. Jan Preisler, Studie ženy k Jaru (oboustranná kresba), kolem 1900, křída, papír, 45x26,5 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, inv. č. K 982. Foto: Archiv Galerie moderního umění v Hradci Králové
29. Antonín Procházka, Anděl, 1899. Reprodukce z: Světozor XXXIII, 1899, č. 31, 369
30. Antonín Procházka a František Hergesel, Génius, 1891. Reprodukce z: Jubilejní výstava zemská království českého v Praze 1891. Praha 1894, 730
31. Ludvík Wurzel, podobizna, 1914. Reprodukce z: Zlatá Praha XXXI, 1914, č. 12, 143
32. Ludvík Wurzel, Ukřižovaný, 1891. Reprodukce z: Zlatá Praha VIII, 1891, č. 30, 353
33. Ludvík Wurzel, Cibulář, 1900. Reprodukce z: Zlatá Praha XVII, 1900, č. 38, 449

34. Josef Drahoňovský, podobizna, kolem roku 1900. Foto: Jiří Cirkovský, www.glyptika.cz, vyhledáno dne 20. 11. 2014
35. Josef Drahoňovský, Dívčí dvojtorso, 1936, mramor, 80 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 5674. Foto: archiv autora
36. Josef Drahoňovský, Koupel, nedatováno. Foto: Jiří Cirkovský www.glyptika.cz, vyhledáno dne 20. 11. 2014
37. – 38. Ladislav Šaloun, Ve chvíli oddechu, 1897. Reprodukce z: Volné směry I, 1898, 203, 205
39. Ladislav Šaloun, Ve stínu smrti, 1901. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 8
40. Ladislav Šaloun, Mistr Jan Hus, I. cena z návrhu na pomník Mistra Jana Husa v Praze, 1901. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 54
41. Josef Ladislav Němec, Zlatý šperk s brilianty a ametysty, 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 90
42. Josef Ladislav Němec, Zlatý šperk s českými granáty a almandiny, 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 91
43. Josef Ladislav Němec, Zlatý závěs s českými granáty a onyxem, 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 90
44. Josef Ladislav Němec, Šperky zlaté a stříbrné s drahokamy a smaltem, kolem roku 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 87
45. – 47. Josef Ladislav Němec, Zrcadla, provedeno v závodě Václava Němce, 1905. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 4-5
48. Josef Ladislav Němec, Kalamář, provedeno v závodě Václava Němce, 1905. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 9
49. Josef Ladislav Němec, Hodiny pro dámský psací stůl, kolem roku 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 81
50. – 51. Josef Ladislav Němec, Kazety, stříbrné, tepané, zdobené drahými kameny, 1905-1906. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 3; Dílo IV, 1906, 79
52. Josef Ladislav Němec, Zrcadlo, tepané, patinovaná měď a perleť, 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 85
53. Josef Ladislav Němec, Kabelka - tobolek, kůže, tepané a cizelované stříbro, provedeno v závodě Václava Němce, kolem roku 1905. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 15

54. Franta Anýž, Dekorativní vázy, měď, před rokem 1905. Reprodukce z: ANÝŽ 1906, Tab. 3
55. – 56. Franta Anýž, Psací soubor, tepané a cizelované stříbro, před rokem 1905. Reprodukce z: ANÝŽ 1906, Tab. 6 a, b
57. Franta Anýž, Kávová souprava, tepané stříbro, částečně zlacené, před rokem 1903, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, inv.č. UD 380-383. Foto: archiv autora
58. Franta Anýž, Skříňka na vložení základního kamene, tepaná měď, před rokem 1905. Reprodukce z: ANÝŽ 1906, Tab. 8
59. Franta Anýž, Šperky, zlato, před rokem 1905. Reprodukce z: ANÝŽ 1906, Tab. 27 a
60. Antonín Mára podle návrhu Celdy Kloučka, Talíř, tepané stříbro, před rokem 1898. Reprodukce z: Volné směry II, 1898, 199
61. – 62. Karel Hladík podle návrhu Josefa Ladislava Němce, Popelníky, před rokem 1904. Dílo II, 1904, 21
63. Josef Ladislav Němec, Podnos, tepané a cizelované stříbro, před rokem 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 94
64. František Kulhánek, Talíř, tepané stříbro, před rokem 1905. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 9
65. Franta Anýž, 3 misky na vizitky, tepané stříbro, před rokem 1905. Reprodukce z: ANÝŽ 1906, 10 b
66. Josef Klimeš, Váza pro bronz, 1898. Reprodukce z: Volné směry II, 1898, 202
67. Prokop Nováček podle návrhu Celdy Kloučka, Chladič, tepaná měď 1899, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 20.167. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 86
68. Emanuel Novák a škola, Jardiniéra, tepané stříbro, 1899. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 91
69. František Kulhánek, Talíř, tepané stříbro, kolem roku 1900. Reprodukce z: Volné směry VI, 1902, 235
70. Prokop Nováček, Svícen, bronz, 1899. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 90
- 71 - 72. Emanuel Novák a škola, Konvičky, patinovaný bronz, 1899. Konvička č. 72 uložena v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, inv. č. 20.140. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 91

73. Emanuel Novák a škola, Tepané misky z mědi a stříbra, 1899. Spodní miska s uchy uložena v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, inv. č. 20.125. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 93
74. Celda Klouček, Návrh svícnu, 1881, kresba perem a tuší, lavírováno, 20x10 cm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. 478/2. Foto: archiv autora
75. – 76. Celda Klouček, Návrhy na sgrafita, kolem roku 1888, kresba perem a tuší, 7x10 cm a 6x14 cm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. K 478/43, inv. č. K 478/35. Foto: archiv autora
77. – 79. Celda Klouček, Návrhy hodin, 1888. Reprodukce z: KLOUČEK 1893, Tab. 2, 12, 24
80. Celda Klouček, Návrh hodin, 1883, lavírovaná kresba perem a tuší, papír, 47,5x34 cm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. K 478/1. Foto: archiv autora
81. – 83. Celda Klouček, Modelační skici, před rokem 1888. Reprodukce z: KLOUČEK 1888, Taf. 1, 2, 4
84. Celda Klouček, Model portálu, 1898. Reprodukce z: KLOUČEK 1906b, 17
85. Celda Klouček, Portál, 1899, opuka, tesal Florián Ducháček, majetek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, umístěný na hradě Lemberk. Reprodukce z: KLOUČEK 1906b, 8
86. – 87. Celda Klouček a jeho škola, Studie, 1904. Reprodukce z: KLOUČEK 1906b, 12, 32
88. Jan Laušman, Model kašny, 1905. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 225
89. Ferdinand Mácha, Model kašny, 1905. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 229
90. Bohuš Lauda, Model kašny, 1905. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 224
91. Bohumil Stehlík, Model kašny, 1905. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 226
92. Karel Janda, Studie, 1906. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 234
93. Ludvík Vocelka, Studie, 1906. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 238
94. Bohumil Stehlík, Studie, 1904. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 231
95. Karel Janda, Studie, 1906. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 235
96. Bohuš Lauda, Návrh na zrcadlo, 1906. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 247
97. Rudolf Hameršmíd, Návrh na hlavici, 1903. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 243

98. Ludvík Vocelka, Návrh na dekorativní výplň, 1906. Reprodukce z: KLOUČEK 1906a, 250
99. Celda Klouček, Váza, 1899, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 75.340. Foto: archiv autora
100. Celda Klouček, Váza, 1899, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 54.972. Foto: archiv autora
101. Celda Klouček, Váza, 1900, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 20.155. Foto: archiv autora
102. Josef Klimeš, Váza, 1898. Reprodukce z: Volné směry II, 1898, 217
103. – 105. Sběrka keramiky školy Celdy Kloučka uložená v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, inv. č. 20.141, 20.143, 20.144, 20.145, 20.146, 20.147, 20.154, 20.150, 20.157, 20.158, 20.161, 20.163, 20.165, 20.792, 20.794, 20.795, 20.799, 54.969, 54.970, 97.510, 10.858, 10.859, 10.862, 10.863, 10.865. Foto: archiv autora
106. – 112. Vázy školy Celdy Kloučka vystavené ve školním interiéru na Světové výstavě v Paříži 1900. Reprodukce z: Volné směry V, 1901, 84-90
113. – 114. Vázy školy Celdy Kloučka vystavené ve školním interiéru na Světové výstavě v Saint Louis 1904. Reprodukce z: Dílo II, 1904, 17
115. František Soukup, Váza, 1904, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 20.795. Foto: archiv autora
116. Rudolf Hameršmíd, Váza, 1904, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. 10.860. Foto: archiv autora
117. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Vázy, 1902, kamenina, glazovaná, Regionální muzeum v Chrudimi, inv. č. R 2725, R 2724. Foto: archiv autora
118. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Vázy, 1902, kamenina, glazovaná, Regionální muzeum v Chrudimi, inv. č. R 2715, R 2726. Foto: archiv autora; Vysoká váza rovněž uložena v Západočeském muzeu v Plzni, inv. č. UMP 9487. Foto: Jan Mergl
119. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Váza, 1902, kamenina, glazovaná, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 9496. Foto: Jan Mergl
120. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Váza, 1902, kamenina, glazovaná, Regionální muzeum v Chrudimi, inv. č. R 2716. Foto: archiv autora; Váza rovněž uložena v Západočeském muzeu v Plzni, inv. č. UMP 9493. Foto: Jan Mergl

121. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Kalamář, 1902, kamenina, glazovaná, Regionální muzeum v Chrudimi, inv. č. R 2718. Foto: archiv autora
122. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Váza, 1902, kamenina, glazovaná, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 9483. Foto: Jan Mergl
123. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Váza, 1902, kamenina, glazovaná, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 9485. Foto: Jan Mergl
124. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Váza, 1902, kamenina, glazovaná, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 9486. Foto: Jan Mergl
125. Družstvo pro výrobu umělecké keramiky v Praze (Václav Mařan a Karel Pavlík), Váza, 1902, kamenina glazovaná, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 9491. Foto: Jan Mergl
126. – 129. Josef Klimeš, Vázy, 1899. Reprodukce z: Volné směry III, 1899, 605-606, 611-612
130. Friedrich Ohmann, Schodiště Clam-Gallasova paláce v Praze, před rokem 1896. Reprodukce z: OHMANN 1896, 32
131. Friedrich Ohmann, Obytný dům, Steyr, před rokem 1896. Reprodukce z: OHMANN 1896, 92
132. Friedrich Ohmann, Kostel sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech v Praze, před rokem 1896. Reprodukce z: OHMANN 1896, 12-13
133. – 134. Jan Kotěra, Skici Muzea východních Čech v Hradci Králové, kolem roku 1909. Reprodukce z: Český svět VII, 1911, č. 3, 1, 2
135. Jan Kotěra, Pohovka a skříňka na doutníky z javoru, před rokem 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 23
136. Jan Kotěra, Knihovna z šedého javoru, před rokem 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 20
137. Jan Kotěra, Židle ze salonního vozu Elektrických drah pražských, před rokem 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 28
138. Karel Šidlík, Návrh mostu z kamene a betonu, 1899. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 64
139. Jindřich Eck, Interiéry, 1900. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 78
140. Emanuel Pelant, Obývací pokoj, jilm, 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 83

141. Karel Šidlík, Leptané sklo, 1899. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 97
142. Augustin Telenský, Kout dívčího salonku, bílý javor, fialová intarsie, před rokem 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 79
143. Josef Jiránek, Hodiny, před rokem 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 82
144. Otakar Novotný a Adolf Foehr, Lustry, mosaz a měď, 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 92
145. Emanuel Pelant, Práce v kůži, 1901. Reprodukce z: KOTĚRA 1902, 98
146. Josef Václav Myslbek, Podobizna, 1905, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 261 (AA 3077). Foto: archiv autora
147. Josef Václav Myslbek, Podobizna v ateliéru, 1910, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 266 (AA 8/12). Foto: archiv autora
148. – 151. Školní ateliér Josefa Václava Myslbeka, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 281 (AA 3464), 281 (AA 3202), 283 5a (AA 3202), 283 5c (AA3464). Foto: archiv autora
152. Ateliér Josefa Václava Myslbeka, hřebec Ardo stojí modelem, 1899, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 269 (AA 3460). Foto: archiv autora
153. Ateliér Josefa Václava Myslbeka, Emanuel Halman modeluje koně k pomníku sv. Václava v Praze, 1898, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 279 (AA 2849/3). Foto: archiv autora
154. Studentské práce odborné školy sochařství figurálního směru, 1891/1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
155. František Hošek, Studie Madony s dítětem, kolem roku 1891, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
156. František Stránský, Studie k tanci, 1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
157. Stanislav Sucharda, Skici k motivu Ukolébavky, 1891, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
158. Stanislav Sucharda, Ukolébavka, 1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
159. František Hošek, Obětování Izáka, 1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
160. Jan Růžička, Samaritánka u studny, 1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora

161. Stanislav Sucharda, Krojovaná postava, 1891/1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
162. Stanislav Sucharda, Podobizna v sokolském kroji, kolem 1890, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 92 (AA 3040). Foto: archiv autora
163. František Stránský, Portrét, 1891, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
164. František Hošek, Atlet, 1891, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
165. Josef Mařatka, Portrét, 1894. Reprodukce z: MASARYKOVÁ 1958, příloha obr. 1
166. – 167. Augustin Zoula, Studie antiky, 1886, 1888, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
168. Augustin Zoula, Dekorace, 1891/1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
169. Augustin Zoula, Váza s figurální kompozicí, 1891/1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
170. Augustin Zoula, sv. Jeroným, 1891/1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
171. Augustin Zoula, Model chlapce, 1891/1892, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. 300 (AA 1547). Foto: archiv autora
172. Skupinová fotografie studentů Josefa Václava Myslbeka, 1894/1895. Reprodukce z: MASARYKOVÁ 1958, obr. 5
173. Stanislav Sucharda, Podobizna, 1913. Reprodukce z: Český svět IX, 1913, nepag.
174. – 175. Stanislav Sucharda ve svém ateliéru, kolem roku 1913. Reprodukce z: Český svět IX, 1913, nepag.
176. Reinhold Peschke, Studie aktu muže, kolem roku 1900, kresba tužkou, křída, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 13103. Foto: Jan Mergl
177. Josef Šejnost, Svatební, 1907, litá plaketa, 21,5x19 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 5640. Foto: archiv autora
178. Josef Šejnost, Podobizna Dr. Karla Mattuše, 1911, bronz, 10,5x17 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 832. Foto: archiv autora

179. Josef Šejnost, Práce věčné touhy, plaketa, 1909, bronz, 33,5x44,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 759. Foto: archiv autora
180. Jan Kastner, Madona pro Kamenný dům v Kutné Hoře, 1900. Reprodukce z: Dílo IX, 1911, 91
181. Jan Kastner, Madona, katedrála sv. Petra a Pavla v Brně, kolem roku 1900. Reprodukce z: Dílo IX, 1911, 87
182. Jan Kastner, Skupina Navštívení Panny Marie, katedrála sv. Vojtěcha, Václava a Víta v Praze, 1903. Reprodukce z: Dílo IX, 1911, 84
183. Jan Kastner, Model hlavního oltáře pro kostel sv. Štěpána v Kouřimi, po roce 1900. Reprodukce z: Dílo IX, 1911, 89
184. Škola Jana Kastnera, Oltář se sv. Vojtěchem, Cyrilem a Metodějem, po roce 1900. Reprodukce z: Dílo IX, 1911, 86
185. Emanuel Korecký podle Jana Kastnera, Návrh hlavního oltáře pro kostel sv. Štěpána v Kouřimi, 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 227
186. August Bouchner podle modelu Jana Kastnera, sv. Klára, po roce 1903, dřevo. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 58
187. Josef Šabacký, Studie, 1903. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 57
188. Škola Jana Kastnera, Noční svítilna, 1903. Reprodukce z: Dílo III, 1905, 63
189. Štěpán Zálešák, Boční oltář v kostele sv. Ludmily v Praze, 1901. Foto: Karel Fink, Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště hlavního města Prahy
190. Vojtěch Sucharda, Sedící madona, 1905, polychromované dřevo, 71x47 cm, Galerie hlavního města Prahy, inv. č. P 970. Foto: Archiv Galerie hlavního města Prahy
191. – 192. Jan Kastner, Návrhy na kredence, lavírovaná kresba na papíře, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 10591, UMP 10590. Foto: Jan Mergl
193. – 194. Jan Koula, Skříňky, kolem roku 1900. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 108, 113
195. František Ženíšek ve svém ateliéru, 1904. Reprodukce z: Český svět I, 1904-1905, 109
196. František Urban ve svém ateliéru, 1905. Reprodukce z: Český svět II, 1905-1906, nepag.

197. – 199. František Urban, návrhy na vitrážová okna, kartony sv. Monika a sv. Markéta, před rokem 1904. Reprodukce z: Český svět II, 1905-1906, nepag.; Dílo II, 1904, 2, 7
200. František Urban, Opona pro Smetanovo divadlo v Litomyšli, 1904. Reprodukce z: Český svět XIV, 1918, nepag.
201. Karel Špillar, Na pláži, 1905-1906, kvaš, uhel, papír, 29,7x27,7 cm, Galerie středočeského kraje, příspěvková organizace, inv. č. K 1486. Foto: Galerie středočeského kraje, příspěvková organizace
202. Karel Špillar, Pařížská kavárna, kolem roku 1905, olej, plátno, 75x80 cm, Galerie středočeského kraje, příspěvková organizace, inv. č. O 1110. Foto: Galerie středočeského kraje, příspěvková organizace
203. Karel Špillar, Paříž, 1905, tužka, pastel, papír, 25,3x17,3 cm, Galerie středočeského kraje, příspěvková organizace, inv. č. K 1489. Foto: Galerie středočeského kraje, příspěvková organizace
204. – 207. Vila Karla Vítězslava Maška, Praha – Bubeneč, Slavičkova 196/7, 1901. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 104, 113, 115, 119
208. Jakub Obrovský, Studie šišky a větévky, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 121
209. Josef Warzel, Studie karafiátu, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 127
210. Julius Schmiedl, Sírník a Josef Wenig, Tvar pastuší tobolky užit pro návrh hlíněné vázy, oba před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 125
211. – 212. Josef Wenig, Volné použití větévky jeřabiny a motiv květu slezu pro předsádku, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 132
213. Stanislava Štěpánková, Větévka kaliny, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 124
214. Zdenka Starchová, Ornamentální forma letní fialky, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 123
215. Růžena Fričová, Ornamentální forma vstavače, holandské sasanky a podbělu, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 123
216. Božena Šulcová, Motiv květu vstavače jako intarsie, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 131
217. Reinhold Peschke, Vikev užitá pro vzor látky, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 133

218. Isabella Kindermannová, Květ kaliny užitý pro bruselskou krajku, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 133
219. Norbert Streck, Rapport koberce s užitím motivu motýlích křídel, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 137
220. František Losos, Polštář s užitím motivu motýlích křídel, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 137
221. Bohumil Korbel, Koberec s užitím motivu motýlích křídel, před rokem 1903. Reprodukce z: Dílo I, 1903, 137
222. Stanislav Langr, Návrh na koberec, 1905-1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 197
223. Antonín Sůva, Návrh na koberec, 1905-1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 198
224. Stanislav Langr, Rapport pro textili, 1905-1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 200
225. Antonín Sůva, Rapport pro textili, 1905-1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 201
226. Alois Hrubeš, Studie, po roce 1900, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. UMP 10697. Foto: Jan Mergl
227. Reinhold Peschke, Studie, kolem roku 1900, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. UMP 13112. Foto: Jan Mergl
228. Eliška Sedláčková, Koberec, provedla C. k. odborná škola v Novém Šumperku, 1905. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 204
229. Eliška Sedláčková, Studie, 1900, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. UMP 13115. Foto: Jan Mergl
230. Anna Neytková, Červánky, 1904. Reprodukce z: Zlatá Praha XXI, 1904, č. 16, 188
231. Viléma Knížková, Zimní krajina s loďkou, nedatováno, olej, plátno, 69x55 cm, Soukromá sbírka. Foto: soukromý archiv
232. Božena Jelínková Jirásková, Francouzská krajina 1931, olej, plátno, 54,5x73 cm, Galerie Středočeského kraje, inv. č. O 298. Foto: Galerie Středočeského kraje
233. Jindřich Hlavín, Ze staré Prahy, 1926, olej, plátno, 120x123 cm, Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M 695. Foto: Galerie hlavního města Prahy
234. Otakar Sedloň, Na Františku, 1908, olej, lepenka, 48x63 cm, Galerie hlavního města Prahy, inv. č. M 921. Foto: Galerie hlavního města Prahy

235. Akademie Julian, Paříž, po roce 1880.
Foto: http://verat.pagesperso-orange.fr/la_peinture/Mixite_Beaux-Arts.htm,
vyhledáno 20. 6. 2013
236. Akademie Colarossi, Paříž, 1901
Foto: <http://www.helene-gries-danican.de/lebensdaten.htm>, vyhledáno 20. 6. 2013
237. Akademie Julian, Paříž, 1893
Foto: http://www.aloj.us.es/galba2/BERAUD/academia_julian.htm, vyhledáno 20.
6. 2013
238. Viléma Křížová, Slovácké vyšívání, studie, 1900, Západočeské muzeum
v Plzni, inv. č. UMP 13125. Foto: Jan Mergl
239. Helena Johnová, Slovácké výšivky, studie, 1900, Západočeské muzeum v Plzni,
inv. č. UMP 13126. Foto: Jan Mergl
240. Ludmila Sladovnicková, Slovácké výšivky, studie 1900, Západočeské muzeum
v Plzni, inv. č. UMP 13128. Foto: Jan Mergl
241. Odborná škola pro umělé vyšívání, Studie, 1900, Západočeské muzeum v Plzni,
inv. č. UMP 13129. Foto: Jan Mergl
242. - 243. Albína Charvátová, Ukázky školních prací, Uměleckoprůmyslové
muzeum v Praze, inv. č. 97.534, 97.535, 97.547, 97.558. Foto: archiv
autora
246. – 249. Albína Charvátová, Ukázky školních prací, Uměleckoprůmyslové
muzeum v Praze, inv. č. 97.551, 97.553, 97.554, 97.559. Foto: archiv
autora
250. Albína Charvátová, Výšivka, 1888-1889, Uměleckoprůmyslové muzeum
v Praze, inv. č. 97.552. Foto: archiv autora
251. - 253 Odborná škola pro umělé vyšívání, Výšivky, nedatováno,
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 91.163 b, c, d. Foto:
archiv autora
254. -256. Marie Jirotová, Školní práce, 1901, malba jehlou, Uměleckoprůmyslové
muzeum v Praze, inv. č. 91.885. Foto: archiv autora
257. Marie Jirotová, Školní práce, 1901, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv.
č. 91.886. Foto: archiv autora
258. – 259. Marie Mesteková, Školní práce, 1888, Uměleckoprůmyslové muzeum
v Praze, inv. č. 99.510, 99.511. Foto: archiv autora

260. Odborná škola pro umělé vyšívání, Polštář, 1891. Reprodukce z: MÁDL 1895, 551
261. Odborná škola pro umělé vyšívání, Kasule, 1891. Reprodukce z: MÁDL 1895, 552
262. Eliška Sedláčková, Polštář, 1906. Reprodukce z: Dílo IV, 1906, 12
263. Marie Rosenkranzová a Viléma Křížová podle návrhu Aloise Hrubeše, 1902. Reprodukce z: Volné směry VI, 1902, 223
264. Marie Jirotová podle návrhu Reinholda Peschkeho, 1902. Reprodukce z: Volné směry VI, 1902, 223
265. – 268. Anna Boudová Suchardová, Vázy, před rokem 1900. Reprodukce z: Zlatá Praha XVII, 1900, č. 12, 141-144
269. Anna Boudová Suchardová, Dekorativní výplň, 1899. Reprodukce z: Volné směry III, 1899, 111
270. Anna Boudová Suchardová, Dekorativní výplň, 1899. Reprodukce z: Volné směry III, 1899, 111
271. Anna Boudová Suchardová, Dekorační linka, soutěž Uměleckoprůmyslového muzea, I. cena, 1899. Reprodukce z: Volné směry III, 1899, 489
272. Anna Boudová Suchardová, Dekorační linka, soutěž Uměleckoprůmyslového muzea, III. cena, 1899. Reprodukce z: Volné směry III, 1899, 613
273. – 277. Anna Boudová Suchardová, Vázy, kolem roku 1900, Regionální muzeum v Chrudimi, př. č. 66/82/3; 66/82,4; 66/82/5; i. č. 39; 66/82/1; 66/82/2. Foto: archiv autora
278. Anna Boudová Suchardová, Váza, 1900, bílá pórovina, glazura, engoba, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 20.172. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1981, 108
279. Anna Boudová Suchardová, Váza, 1900, nepolévaná pórovina, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 26.622. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1981, 107
280. Anna Boudová Suchardová, Váza, 1900, světlá pórovina, glazura, engoba, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, inv. č. 25.620. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1981, 106
281. – 282. Anna Boudová Suchardová, Vázy, kolem roku 1900, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
283. – 286. Anna Boudová Suchardová, Textilie, po roce 1900. Reprodukce z: BOUDOVÁ s. d. c, fol. 1, 10, 14, 18

287. Ema Krostová, Váza a miska, 1899, kamenina, glazura, engoba. Reprodukce z: Volné směry III, 1899, 96
288. Marie Urbanová Zahradnická, Květina - Flox, 1904. Reprodukce z: Dílo II, 1904, 79
289. Marie Urbanová Zahradnická, Třešňová větvička, nedatováno, lavírovaná kresba, papír, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 10584. Foto: Jan Mergl
290. Marie Urbanová Zahradnická, Květina – Popelka, 1904, lavírovaná kresba, papír, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 10569. Foto: Jan Mergl
291. Marie Urbanová Zahradnická, Studie – Hrachor, nedatováno, lavírovaná kresba, papír, Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. UMP 10557. Foto: Jan Mergl
292. Ludmila Kleinmondová, Květ mučenky, 30. léta 20. století, olej, plátno, lepenka, 18x17,5 cm, Muzeum umění v Olomouci, inv. č. O-2337. Foto: Muzeum umění Olomouc
293. Ludmila Kleinmondová, Květ lípy, nedatováno, olej, plátno, 18x17 cm, Muzeum umění v Olomouci, inv. č. O-2338. Foto: Muzeum umění Olomouc
294. Božena Kvapilová, Ukolébavka, 1919. Reprodukce z: Zlatá Praha XXXVI, 1919, č. 29-30, 235
295. Ella Mikanová Urbanová, Kabelka, před rokem 1909. Reprodukce z: Dílo VII, 1909, 294
296. – 299. Ella Mikanová Urbanová, Kabelky a polštáře, před rokem 1909. Reprodukce z: Dílo VII, 1909, 83, 292, 293, 295
300. Ludvík Vejrek, Návrh na tapetu, kolem roku 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 284
301. Karel Dvořák, Návrh na tapetu, kolem roku 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 283
302. Rudolf Šterc, Návrh na tapetu, kolem roku 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 286
303. Reinhold Peschke, Návrh na tapetu, kolem roku 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 285
304. Johann Laník, Návrh na tapetu, kolem roku 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 288
305. Franz Hillebrand, Návrh na tapetu, kolem roku 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IV, 1901, Heft 6/7, 287

306. Melanie Taussig, Návrh na tapetu, po roce 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IX, 1906, Heft 8/9, 503
307. Anton Mayer, Návrh na tapetu, po roce 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk IX, 1906, Heft 8/9, 504
308. Adolf Otto Holub, Návrh na tapetu, kolem roku 1901. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 253
309. Franz Exler, Návrh na tapetu, kolem roku 1901. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 253
310. Mauritius Herrgesell, Návrh na tapetu, kolem roku 1901. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 253
311. Max Benirschke, Návrh na tapetu, 1901-1902. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 250
312. Ugo Zovetti, Návrh na textilií, 1914. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 294
313. Marietta Peyfuß, Návrh na tapetu, kolem roku 1901. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 294
314. Wilhelm Schmidt, Skříň, 1899. Reprodukce z: FLIEDL 1986, 256
315. Else Unger, Sekretář, 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk III, 1900, Heft 3, 117
316. Erwin Puchinger, Panneau pro hudební místnost, rám zhotovili Gustav Klimt a Franz Siegl, 1899. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk III, 1900, Heft 3, 114
317. Else Unger, Vázy, 1899. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk III, 1900, Heft 3, 115
318. – 319. Josef Maria Olbrich, Interiér pro Světovou výstavu v Paříži 1900. Reprodukce z: Dekorative Kunst VI, 1900, 396, 398
320. – 321. Josef Hoffmann, Interiér Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni na Světové výstavě v Paříži 1900. Reprodukce z: Kunst und Kunsthandwerk III, 1900, Heft 3, 115