

Centrum Doskonalenia Nauczycieli w Pile



LIDIA BOCHAN

Alfons Mucha - ilustrator secesji

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	2
ROZDZIAŁ PIERWSZY SECESJA.....	4
1. ZAPOWIEDZI SECESJI I JEJ ROZKWIT.....	4
2. GŁÓWNE OŚRODKI SECESJI.....	5
3. CHARAKTERYSTYKA „NOWEGO STYLU”.....	18
ROZDZIAŁ DRUGI.....	22
ŻYCIE ALFONSA MUCHY.....	22
ROZDZIAŁ TRZECI.....	26
ALFONS MUCHA – ARTYSTA ART NOVEAU.....	26
1. INSPIRACJE, PLAKATY I PANNEAUX DECORATIFS.....	27
2. PROJEKTY DLA „ <i>BELLE EPOQUE</i> ”.....	34
3. TWÓRCZOŚĆ LUDOWA W CZECHACH.....	38
ROZDZIAŁ CZWARTY.....	40
DLACZEGO MUCHA?.....	40
BIBLIOGRAFIA.....	42
ZAŁĄCZNIK NR 1.....	44
FOTOGRAFIE:.....	44

*Styl danej epoki nie oznacza szczególnych
form w jakiejś szczególnej sztuce;
każda forma stanowi tylko jeden z wielu
symboli życia wewnętrznego, a każda sztuka
ma jedynie swój udział w stylu.
Styl natomiast to symbol całego sposobu
Odczuwania, całego sposobu pojmowania
życia w danej epoce i przejawia się tylko
W uniwersum wszystkich sztuk.*

Wstęp

Secesja to styl, który opanował prawie wszystkie sztuki plastyczne na przełomie XIX i XX wieku. Secesja trwała bardzo krótko. Pojawia się w latach 80-tych XIX wieku, wybucha około roku 1890, następnie rozprzestrzenia się w wielu ośrodkach na świecie, po czym nie wiadomo z jakich powodów niknie około roku 1910. Dwadzieścia lat później jednak ponownie wzbudza zainteresowanie wśród rzeszy artystów i historyków.

Bardzo długo termin „secesja” używano tylko do zdobnictwa i architektury, jednak na przełomie XIX i XX wieku zaczęto posługiwać się tym określeniem w grafice, rzeźbie i malarstwie. Nazwa ‘secesja’ stała się powszechnie obowiązującą w latach 90-tych XIX wieku.

Secesja nie lubi być porównywana do historyzmu II połowy XIX wieku, albo neobaroku końca XIX wieku, z czym porównuje ją się nadal.

Przyjęła różne nazwy. We Francji „Art Nouveau”, w Anglii „Modern style”, w Niemczech „Jugendstil”. We Włoszech nazwano ją ‘stylem kwiatowym’ – „Stile floreale”, zaś w Austrii „Sezession”. W Polsce nazywano ją początkowo ‘nowym stylem’, częściej ‘modernizmem’, ale

również używano określenia Młoda Polska. Dopiero później przyjęto termin 'secesja', którego zresztą bardzo nie lubił czołowy polski przedstawiciel tego kierunku - Stanisław Wyspiański.

Styl ten głównie posługiwał się linią falistą i płaską plamą. Inne jej cechy to: asymetria, puste powierzchnie, blada tonacja, ornamentyka zaczerpnięta ze świata organicznego.

„Secesja była fenomenem o wiele bardziej zróżnicowanym, niż się na ogół mniema. Obok secesji krzywolinijnej istniała secesja posługująca się głównie linią prostą. Obok secesji akcentującej płaszczyznę – secesja wybitnie trójwymiarowa. Obok secesji rozmiłowanej w ornamencie organicznym – secesja stosująca ornament wstęgowy lub geometryczny. Istniała secesja rozwichrzona, szalona, ekstatyczna, „dionizyjska” i secesja pełna umiaru, harmonijna, „apolińska”; secesja przesycona erotyką i secesja chłodna, niezmysłowa, ascetyczna. Wszyscy artyści secesyjni poszukiwali tego, co nowe, niezwykle, niewyzyskane dotąd przez sztukę (Wallis M., 1974, s. 11).

Inspiracje artyści czerpali w sztuce japońskiej, chińskiej, indonezyjskiej, egipskiej, ale też ludowej. Dla jednych inspiracją były egzotyczne kwiaty, dla drugich polne. Jedni artyści secesyjni tworzyli dla wybranych, dla garstki estetów, inni marzyli o sztuce dla wszystkich, sztuce, która by swym blaskiem opromieniła życie zwykłych ludzi” (Ibidem, s. 12).

Przez wiele lat artyści secesyjni byli inspiratorami dla twórców sztuki bardziej nam współczesnych.

W pracy swej scharakteryzuję styl, jakim była secesja, podam źródła, z jakich się wywodzi, główne ośrodki, w których wiodła prym. Szczególną

zaś uwagę poświęcę czeskiemu, wybitnemu twórcy secesji - Alfonsie Mucha.

Rozdział pierwszy

SECESJA

1. Zapowiedzi secesji i jej rozkwit.

Anglia i Francja to dwa kraje, w których widać było pierwsze zapowiedzi secesji. To właśnie w Anglii na początku XIX wieku Wiliam Blake stosuje już w swej twórczości płynne, faliste linie i asymetrię.

Innym przykładem może być także Dante Gabriel Rossetti, posługujący się płynną linią i dekoratywnością ujęcia, symbolizmem czy wprowadzaniem do swej twórczości nastrojowości.

Pojawienie się tak bardzo charakterystycznej dla secesji kobiety – smukłej, wiotkiej, strzelistej widać u prerafaelitów angielskich z Botticellim na czele. „Narodziny Wenus” to obraz będący dobrym tego przykładem.

Prerafaelici to stowarzyszenie artystyczne założone przez studentów w Londynie, w roku 1848. Jego członkowie występowali przeciw sztuce czysto akademickiej, głosili program twórczości wzorowanej na artystach wczesnego, włoskiego renesansu (sprzed Rafaela). Chętnie posługiwali się symbolami, malowali realistycznie, lecz z ukrytym sensem, z drugiej jednak strony prowadzili odbiorcę przez baśniową tematykę swej twórczości. Ich

ulubionym motywem były piękne kobiety i przyroda. Ich wpływy widać przede wszystkim w twórczości Beardsleya, Klimta, Wyspiańskiego oraz Mehoffera.

W latach 80-tych XIX wieku pojawiają się powoli cechy nowego stylu: w sztuce użytkowej – jest to ornament roślinny, widać go w Barcelonie, w kracie żelaznej Casa Vicens autorstwa Antoniego Gaudiego.

Innym przykładem może być posąg Rodina „Danaida” o bardzo charakterystycznym, falującym kształcie (rok 1885). W malarstwie zaś esowato wijące się linie i kreski widać w szczególności w twórczości Bernarda.

Na początku, zanim na dobre przyjęto secesję do kanonu historii sztuki, piętnowano ją z każdej strony. Najczęściej zarzucano jej kicz, dziwactwo, zbytnią dekoracyjność, w każdym kraju, w jakim się pojawiała oskarżano ją o cudzoziemszczyznę, iż jest tworem obcym. Jednakże pomimo wszystkich tych oporów i krzyków zagorzałych przeciwników, secesja przyjęła się, rozprzestrzeniając bardzo szybko. W latach 80-tych XIX wieku głównymi jej ośrodkami były: Katalonia, Stany Zjednoczone, Anglia, Francja (Ibidem, s.20). Sięgnęła obu Ameryk, Brukseli, Austrii, Czech, Polski i innych krajów. W stylu tym wznoszono budynki, tworzone meble, wyroby sztuki użytkowej, oprawy książek, okładki czasopism, afisze, plakaty. ”Było tak, jakby nagle nastała wiosna”(Ibidem, s.22).

2. Główne ośrodki secesji.

Jak powyżej wspomniałam, powstało kilka głównych ośrodków secesji.

Pierwszym z nich był Londyn. W Anglii rozwojowi secesji znacznie sprzyjała działalność prerafaelitów i Wiliama Blake'a.

Wspominając o secesji w Anglii nie sposób pominąć twórczości rysunkowej Aubrey Beardsley'a. W roku 1893 – 97 wykonał ilustracje do „Salome” Wilde'a czy „Lizystraty” Arystofanesa. Swe prace wykonywał piórem i tuszem, deformując kształty, operując czarnymi i białymi płaskimi plamami.

Inni reprezentanci secesji angielskiej to: grafik książki – Charles Rickets, plakaciści William Nicholson i James Pryde, rzeźbiarz Alfred Gilbert oraz architekt Charles Townsend.

Schyłek drugiej połowy XIX wieku to powstanie w Nowym Jorku szeregu wysokich biurowców, w większości autorstwa Louisa Sullivana. To właśnie ten architekt po raz pierwszy stosuje ornamentykę roślinną na fasadach, są to: wicie roślinne, spiralne łodygi, czasami przypominające swym wyglądem gotyk płomienisty.

Inne sławne nazwisko to Louis Comfort Tiffany, który pod koniec XIX wieku wyrabiał naczynia ze szkła opalizującego, kształtami nawiązując do wzorów greckich, perskich czy japońskich. Studiował mozaiki bizantyjskie i gotyckie witraże katedry w Chartres. To wszystko wywarło na nim ogromne wrażenie, nastąpił przełom w jego życiu, został „artystą stosowanym”. W ten oto sposób tłumaczy swe zainteresowanie: „Szczególnie zafascynowało mnie stare szkło, używane w XII i XIII wieku do witraży kościelnych; te witraże są dla mnie od dawna kwintesencją skończonego piękna”(Fahr-Becker G., 2007, s.316). Tiffany stał się jednym z najbardziej rozchwytywanych projektantów wnętrz. Jego kwiaty na witrażach wyglądały jak prawdziwe wtopione w szkło. Wazony

przypominały otwarte kielichy kwiatów, a mieniające się abażury lamp rozświetlały wnętrza domów na całym świecie. Różne techniki produkcji szkła, bogata kolorystyka i kreatywność „ogrodnika Tiffany’ego” przyniosły mu wieczną sławę.

Głównymi pionierami secesji w Belgii byli Victor Horta i Henry van de Velde.

Pierwszy z omawianych umiał połączyć różne metale, drzewo, marmur i szkło w jedną całość. W pomieszczeniach budynków zaprojektowanych przez niego „brązowe łodygi zakwitają szklanymi orchideami i irysami, podtrzymującymi żarówki elektryczne. Metalowe kolumny przechodzą w zakrzywiające się kopuły, unoszące przezroczyste i barwne szkło, balustrady wyrastają z marmurowych stopni [...]” (Wallis M., 1974, s. 36). Dobrym przykładem jest słynny budynek Mason Tassel, a przede wszystkim klatka schodowa wykonana w stylu dojrzałej secesji.

Drugi z wyżej wymienionych głównie zajął się malarstwem, inspirowany japońskim drzeworytem, twórczością Bernarda, ale także Van Gogha oraz Gaugina. Jednakże po pewnym czasie zrezygnował z malowania na rzecz zdobnictwa i architektury. Przechodzi przez grafikę, zdobnictwo książki, liternictwo, aż po plakat, opakowania wyrobów przemysłowych, od ornamentu po tkaniny, obicia i stroje kobiece. Henry van de Velde był artystą uniwersalnym.

We Francji grunt secesji przygotowało m.in. rokoko, twórcy konstrukcji ze szkła i żelaza, poza tym artyści belgijscy (Horta, Van de Velde) czy też poezja symboliczna. Przedstawiciele tego stylu to Emile Bernard, w rzeźbie reprezentował ją Rodin. Elementy secesyjne można zauważyć w twórczości

Paula Gauguina i Vincenta van Gogha, jednak nie należy ich dzieł traktować jako ‘secesyjne’.

W swej twórczości powyżsi artyści zrezygnowali z przedstawiania rzeczywistości, ale za pomocą linii, plam chcieli wyrażać idee i nastroje. Nie posługiwali się efektami światłocieniowymi i skrótami perspektywicznymi. Nacisk kładli na płaszczyznę, celowo ją podkreślając, a także stosowali duże plamy barwne oraz mocno zarysowany kontur oddzielający płaszczyzny. Jak na artystów secesji przystało, nie ograniczali się tylko i wyłącznie do malarstwa, wychodzili poza obraz sztalugowy: Bernard na przykład projektował witraże oraz meble.

Czołowym francuskim architektem stylu secesyjnego był Hektor Guimard, wzorując się na belgijskich architektach, o których mowa była powyżej. Projektował on całe budynki wraz z ich wnętrzami, wyposażeniem. Najśłynniejszym jego projektem są pawilony oraz wloty do paryskiej kolei podziemnej tzw. ”Metra” – z roku 1900. To dzieło, łączące architekturę z naturą i ornamenty o wartości użytkowej, zapewniły mu sławę, a francuskiej secesji przyniosły na pewien czas miano Style Metro. Wykonane z żelaza i pomalowane na ciemny, charakterystyczny zielony kolor.

W swych pracach Guimard zmierzał do „uprzestrzennienia linii”, kreślił linie jakby wywiedzione z przyrody. Można tu się dopatrzeć podobieństw w tworzeniu przez innego architekta-rzeźbiarza, Gaudiego. W pracach Guimarda nie ma symetrii, bo, jak twierdził: „ Przyroda (...) jest największym architektem, a przecież nie robi niczego równoległego ani symetrycznego” (Fahr-Becker G., 2007, s. 75).

W Hiszpanii istniał jeden ważny ośrodek secesji – była nim Barcelona. Właśnie w tym miejscu narodziła się dziwna, a zarazem fascynująca, biomorficzna architektura Antonia Gaudiego. Swojego ideału równowagi dopatrywał w kontrapoście posągu greckiego, stąd dzieła swe często nazywał ‘greckimi’. Dla niego ważna była tylko jedna nauczycielka – przyroda. To w naturze roślin upatrywał wzorce dla swej architektury. Charakterystycznymi dla jego dzieł były: łuki paraboliczne, kapitele w kształcie grzyba, delikatne sklepienia. Barwy kwiatów, liści, owoców dostarczały mu pomysłów do dekorowania fasad i wystroju wnętrz. Inspiracji szukał w stylu mozarabskim i mudejar (Ibidem, s. 202).

Casa Vicens – pałac wzniesiony w stylu orientalizującym, to jedna z pierwszych budowli Gaudiego, a zarazem wykładnia jego nowego stylu.

Budynek ten wykonał dla ceglarza i glazurnika Manuela Vicensa. Pierwsze oznaki secesji widać w kutym z żelaza ogrodzeniu. To motywy roślinne – wachlarze liści, pąki lotosu. Przyglądając się budynkowi zauważyć można połączenie stylu neogotyckiego z neomauretańskim. Na frontowej ścianie ozdobą są ceramiczne płytki. Linie brył akcentują pasy wykonane z glazury, a cały budynek ma kolor ochry i cegły. Casa Vicens ucierpiał przy poszerzaniu ulicy, wtedy to zburzono altanę.

Wspaniałym secesyjnym przykładem może być także zespół architektoniczno – ogrodniczy z szeregiem pawilonów, kiosków o niezwykle uformowanych dachach przypominających lukrowane domki. Założenie to sfinansował Eusebio Guella, a miało ono dotyczyć osiedla dla bogatej, barcelońskiej burżuazji. Prace nad projektem trwały w latach 1900 – 1914, jednak Gaudi go nigdy nie ukończył, a w roku 1922 władze miejskie wykupiły teren i przekształciły go w park miejski.

W Parku Guell znajduje się wijąca, słynna ławka pokryta odłamkami kafli i talerzy fajansowych. Ciekawe są także schody wejściowe do głównego pawilonu, na których Gaudi umieścił 3 wysepki, pierwszej nadał formę groty, drugiej węża na tle katalońskiej flagi oraz trzeciej – salamandry, symbolu Plutona. Na zwrócenie uwagi zasługuje Sala Kolumnowa, główny pawilon. Jest w nim 86 kolumn o antycznych wzorach, w których środkach znajdują się kanały odprowadzające wodę z położonego nad pawilonem tarasu. Od 1984 roku obiekt ten znajduje się na Liście Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Omawiając architekturę Gaudiego nie sposób nie wspomnieć o Casa Batllo, kamienicy nazywanej „Domem z kości”, o rozfalowanej fasadzie ozdobionej mozaiką kolorowych, szklanych i ceramicznych płytek. Balkony mają wygięte, żeliwne balustrady, a dach przypomina wygięte ciało jaszczurki, okryty mozaiką przypominającą łuskę. Nie ma linii prostych ani symetrii. Podobnie jak w drugiej jego kamienicy Casa Mila, nazywanej „Kamieniołomem”. „ Czyni potężne wrażenie swymi rozkołysanymi szarymi masami kamiennymi, które jedni porównywali do potoków zastygłej lawy, inni – do wydm piaszczystych lub skał wypłukanych przez fale”(Wallis M., 1974, s. 64). Fasada przypomina morze zatrzymane w ruchu. Jak wyraził się o niej sam Gaudi: „najwyższy wyraz romantycznej i antyklasycznej woli, by pojmować architekturę jako twór naturalny” (Fahr-Becker G., 2007, s. 207).

Jednak to kościół Sagrada Familia (Świątynia Ekspiacyjna pod wezwaniem Świętej Rodziny) był życiowym zadaniem i największą miłością Gaudiego.

To również osobisty wyraz jego głębokiej wiary. Manifestacją jego pobożności są trzy portale prowadzące do wnętrza kościoła: Wiara, Miłość i Nadzieja.

Przy projektowaniu architekt otoczył się fotografiami form natury i zwierząt, szkieletów i żywych ludzi, a jednocześnie jego potężna wyobraźnia prowadziła go do wymyślania dekoracyjnych konceptów o dziwacznym, a nieraz i koszmarnym charakterze (Watkin D., 2006, s. 88). W założeniu architekta konstrukcja miała przypominać jeden wielki organizm. Cechą charakterystyczną jest ogromna ilość niepowtarzalnych detali architektonicznych. Podobnie jak w naturze, żaden detal się nie powtarza, nie ma dwóch identycznych i każdy musiał być rzeźbiony osobno. Świątyni tej Gaudi poświęcił 15 lat swego życia. W roku 1920 artysta zginął potrącony przez tramwaj, pozostawiając tylko jedną z trzech zaprojektowanych fasad. Nieskończona do dziś budowla stała się wyzwaniem dla licznych pokoleń architektów.

Patrząc na dzieła Gaudiego nie sposób nie zgodzić się z jego zdaniem, iż: „z cegły i kamienia można zrobić wszystko” (Fahr-Becker G., 2007, s. 196). My możemy jedynie zastanowić się czy faktycznie Gaudi to architekt tylko secesji? Przytoczę słowa J. B. Nonella: „Gaudiego nie sposób przyporządkować żadnemu stylowi czy okresowi historycznemu; to, co zrobił, jest ponadczasowe, jest to wspaniała lekcja elegancji, uczciwości i duchowości” (Ibidem, s. 203).

W Wiedniu secesja pojawiła się dość późno. W roku 1897 powstało stowarzyszenie „Sezession”, od którego wzięła się nazwa stylu. Przewodnikiem tego stowarzyszenia został Gustaw Klimt. Na jego twórczość duży wpływ mieli Toorop, Khnopff, prerafaelici, Beardsley,

a także archaika grecka, malowidła egipskie i mozaiki bizantyjskie (Wallis M., 1974, s.81).

Wielką popularność zyskały obrazy Klimta z tzw. 'złotego okresu' (lata 90-te XIX wieku), kiedy do swych obrazów wprowadził charakterystyczne płatki złota i srebra. Najśłynniejszym jego dziełem z tego czasu jest „Pocałunek”, przedstawiający na złotym tle, na kwitnącej łące parę kochanków splecionych w uścisku. Oprócz tła, złotą barwę mają szaty kochanków i aureola nad ich głowami. Na wszystkich dziełach z tego okresu zauważamy mnogość motywów dekoracyjnych. Ornamenty na szatach pary w „Pocałunku” służą nie tylko estetyce, ale również mają znaczenie symboliczne: dekoracje na szacie mężczyzny – białe i czarne kwadraty oraz okrągłe i kolorowe ornamenty na sukni kobiety wskazują na różnice pomiędzy kobietą a mężczyzną.

Spiralne ornamenty widać w innych dziełach Klimta: „Danae”, w „Portrecie Adeli Bloch – Bajer I”, „ Wężach wodnych”, „Spełnieniu” czy „Drzewie życia”.

Klimt zajmował się głównie portretem, kompozycją figuralną i pejzażem, lecz także zajął się grafiką i ilustracją. Słynne kobiety Klimta przedstawiane były jako istoty pełne namiętności, o iskrzących się oczach, rozchylonych ustach i purpurowych policzkach. Przeważały brunetki, ale pojawiały się też ognistowłose kobiety. W „złotym stylu”, o którym mowa powyżej, ornament stał się elementem samodzielnym obok ogromnych rozmiarów postaci. Jego twórczość wyróżniała typowe dla secesji wiedeńskiej: zwrot od linii krzywej do prostej, lubowanie się w prostych figurach geometrycznych, od deseni 'szachownicowych', do ciągłego powtarzania pewnych motywów i ustawiania ich w rzędach.

Główną cechą secesji wiedeńskiej był zwrot od form organicznych do form geometrycznych. Inne słynne secesyjne nazwiska to Otto Wagner, Josef Hoffmann i Olbrich.

Głównym ogniskiem ‘nowego stylu’ w Polsce był Kraków. Secesja tu „pojawiła się stosunkowo wcześniej, rozpowszechniła szeroko i utrzymała długo” (Ibidem, s. 105). Pod koniec XIX wieku widać było wzajemne oddziaływanie sztuk plastycznych, teatru, muzyki i poezji. Najwybitniejszym przedstawicielem secesji krakowskiej był Stanisław Wyspiański. Był wszechstronny. Projektował wnętrza, meble, tkaniny, uprawiał witraż, malarstwo ścienne i sztalugowe, wykonał kilka rzeźb, a także był prekursorem „Teatru Walczącego” oraz wybitnym poetą.

Bez wątpienia duży wpływ na twórczość Wyspiańskiego miał jego nauczyciel, Jan Matejko (Gowin S., 2006, s.20). W roku 1889 rozpoczęto restaurację kościoła Mariackiego, pracami malarskimi miał zająć się Matejko, który do pomocy wziął swych uczniów, Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Wyspiański przejmując wkrótce kierownictwo nad wszystkimi pracami malarskimi miał zaledwie 20 lat (Ibidem). Prace malarskie w krakowskim kościele przyniosły artyście wysokie wynagrodzenie, które pozwoliło na podróż szlakiem najstłynniejszych katedr Europy. To doświadczenie wkrótce zaowocowało projektem wspaniałych witraży. Wyspiańskiemu powierzono wykonanie dekoracji malarskiej w kościele Franciszkanów w Krakowie. Na murach prezbiterium namalował kwiaty polne, a w zachodnie okno kościoła wstawiono najwspanialszy witraż Wyspiańskiego „Bóg Ojciec”, który początkowo miał nosić tytuł „Bóg wyprowadza światy z chaosu” (Ibidem, s.54). Witraż przedstawia Stwórcę spowitego w płomieniach i barwnej łunie. Gotycka architektura

tego kościoła miała zespolic się z wnętrzem opanowanym przez miękką, falistą, secesyjną linię.

Innym wspaniałym, lecz nigdy nie zrealizowanym projektem witraża do lwowskiej katedry jest „Polska omdlewająca” potem nazwana „Polonią” czy „Święty Stanisław” – projekt do prezbiterium katedry na Wawelu. W pierwszym z wymienionych projektów artysta porzucił naturalizm, wybrał dekoracyjność przestrzeni malarskiej zaznaczonej ostrą kolorystyką i mocnym ornamentem. Widać tu dzieło jawnie modernistyczne.

Zaprojektował też między innymi wnętrze domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie, okno ozdobił witrażem, a piękną, secesyjną balustradę z kutego żelaza wypełnił fryzem kwiatowym.

Jako malarz próbował techniki olejnej, sięgał po węgiel, malował ołówkiem, tuszem czy akwarelą. Często portretował rodzinę, rejestrując ją w różnych okresach, wprost z życia codziennego, przykładem mogą być obrazy: „Helenka z wazonem i kwiatami”, „Macierzyństwo”, „Śpiący Staś” czy „Śpiący Mietek”.

Wyspiański dbał też o grafikę książek, o układ drukarski, rodzaj, kolor papieru, ozdobniki o motywach kwiatowych, secesyjnych. Nade wszystko kochał kwiaty. W liście do Lucjana Rydla napisał: „Nie mogę się doczekać kwiatów i wiosny i wyobrażam sobie już moje szaleństwo, jak cały pokój będzie pełny woni i barw, zielska, zieloności, chwastów...” (Ibidem, s. 106). Dowodem miłości do kwiatów był zbiór ponad setki rysowanych ołówkiem roślin z okolic Krakowa, które ujął w zbiorze pt. „Zielnik”.

Innym twórcą secesji w Polsce jest Józef Mehoffer, podobnie jak Wyspiański, uczeń Matejki. Był profesorem, a później rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego sztukę można podzielić na trzy etapy:

wczesny, dojrzały oraz późny. W tych okresach zmieniał głównie barwy oraz kompozycję i sposób kładzenia farby. Pierwszy z wymienionych okresów obejmuje lata 1894 – 1898. Wtedy też Mehoffer przebywał w Paryżu, co znacznie wpłynęło na jego twórczość. Obrazy z tego okresu są bardzo bogate w kolorystykę i wyraźnie widać na nich inspirację paryskim stylem, przykładem może być „Plac Pigalle”, obraz zbudowany z dużych barwnych plam. Około roku 1900 jego twórczość zbliżyła się do tendencji panujących na przełomie wieków, a trzy lata później „Dziwny ogród” otworzył dojrzały etap twórczości Mehoffera. W dziele tym można zauważyć elementy secesji, przede wszystkim w nadnaturalnej wielkości wałce unoszącej się na pierwszym planie. Inne cechy dzieła są już widocznie impresyjne.

W tym okresie artysta namalował także „Meduzę”. Chociaż Mehoffer zaliczany jest raczej do realistów, w jego dziełach pojawiają się też wątki fantastyczne. W wyżej wspomnianym dziele artysta przedstawił portret młodej kobiety, charakterystycznej dla okresu Młodej Polski femme fatale, Meduzę - mitologiczną matkę Pegaza. Dzieła z tego okresu charakteryzuje większa powściągliwość w doborze kolorów, lecz są one dość mocne i zdecydowane. Ważną rolę dekoracyjną pełni u niego początkowo kontur, co zmienia się po kilkunastu latach. Wtedy też artysta maluje głównie portrety i pejzaże.

Inną pasją Józefa Mehoffera były witraże. Zafascynował się nimi jeszcze w Krakowie, a będąc we Francji zwiedzał katedry i podziwiał średniowieczną sztukę witrażownictwa. Sam wykonał projekt witraża do katedry we Fryburgu „Hołd Trzech Króli”, zawierający dwa ikonograficzne wątki: Pokłon i Narodziny. Inny projekt wykonał w roku 1904

i przeznaczony był do dwóch trójdzielnych okien Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej. Projekt został zrealizowany dopiero dwadzieścia lat później. Mehoffer uprawiał też grafikę (litografię, akwafora), projektował także plakaty, afisze, grafikę do książek i czasopism, m.in. dla „Chimery” zaprojektował winiety i inicjały. Był wszechstronny, lecz do końca życia fascynowały go przede wszystkim witraże.

Pod koniec XIX wieku w Polsce działali także inni współtwórcy polskiej secesji: Władysław Ślewiński, pierwiastki secesji widać u Axentowicza, miękkość modelunku i falistość linii zauważalne jest w rzeźbie Dunikowskiego. Jednak jest dziedzina, w której secesja wywarła szczególne wrażenie. To sztuka książki. Wokół niej działali, obok Wyspiańskiego, Edward Okuń, Stanisław Dębicki, Kazimierz Stabrowski, wspomniany już Józef Mehoffer. Stopniowo secesja rozpowszechniła się w całej Polsce. Na ulicach rosły kamienice w tym stylu w Warszawie, Łodzi, Poznaniu. Miała ona nawet wpływ na sztukę ludową, objęła wszystkie sztuki plastyczne, a jej ślady widoczne są tutaj do dziś.

W Czechach, podobnie jak w innych krajach w tym czasie nastąpił ‘bunt’ przeciwko sztuce zastanej, przeciwko starym formom, potrzebowano czegoś nowego, szukano nowych dróg, rozwiązań. Secesja przeniknęła do Czech stosunkowo późno, pod koniec XIX wieku. W architekturze prym wiodli Friedrich Ohmann i Jan Kotera, rzeźbę secesyjną reprezentowali Ladislav Saloun i Stanislav Sucharda, a grafikę m.in. Josef Vachal. Bezapelacyjnie natomiast w grafice użytkowej najwybitniejszym przedstawicielem secesji był Alfons Maria Mucha. Bardzo duży wpływ na jego twórczość mieli prerafaelici angielscy, nabiści, drzeworyt japoński i tradycje bizantyjskie. Inspirował się on grafikami Toulouse-Lautreca, Grasseta, Chereta. Stykał się

z malarzami polskimi – Wyspiańskim, Ślewińskim, Mehofferem i Podkowińskim. To właśnie motywy kwiatowe Muchy oddziaływały na twórczość Wyspiańskiego i Mehoffera. Mucha wyrobił sobie swój indywidualny styl, nazywany „stylem Muchy”. To operowanie krzywymi liniami, przypominającymi pędy roślinne, gama delikatnych, bladych barw i...kobiety. Słynne postaci kobiece o bujnych, falistych włosach, skręcających się spiralnie. Kobiety przyodziane w zwiewne szyfony, o rozmarzonym spojrzeniu stały się jego ‘znakiem firmowym’. Zamówienie na plakat teatralny w pośpiechu złożone przez aktorkę Sarę Bernhardt, w ciągu jednego dnia uczyniło go sławnym. Plakat do „Gismondy”, sztuki teatralnej, tak zachwycił Sarę, iż zawarła z nim kilkuletnią umowę na wyłączność. (Fahr-Becker G., 2007, s. 90). Tak trwała współpraca Muchy z ‘boską’ Sarą, która zaowocowała całym cyklem plakatów do sztuk teatralnych. Pod koniec życia pracował w Czechach nad cyklem obrazów dotyczących dziejów słowiańszczyzny. Alfons Mucha stał się jednym z najbardziej kreatywnych artystów Art Nouveau na świecie. Sam nigdy nie wypowiadał się na temat secesji, jedyny jego komentarz na temat, brzmiał: „robię to na swój sposób” (Ibidem, s. 90).

3. Charakterystyka „nowego stylu”.

Wiek XIX był wiekiem bardzo twórczym we wszystkich dziedzinach sztuki. Jednakże biorąc pod uwagę samą architekturę możemy stwierdzić, że była zapatrzona w przeszłość – panował historyzm i eklektyzm. Sztuka odrzuciła natomiast formy architektoniczne takie jak: tympanony, kolumny, półkolumny. W malarstwie, grafice, było inaczej. Poszukiwano nowych form, rozwiązań. Secesja pragnęła na tym polu stworzyć nowy styl, była opętana żądzą nowości. To pragnienie było bardzo twórcze pełne pomysłowości nowych wynalazków. Poniżej przedstawię typowe cechy charakterystyczne secesji, które będą syntezą cech pojawiających się we wcześniejszym tekście.

Innowacyjne okazało się w secesji ujęcie. Dzięki drzeworytom japońskim oraz impresjonistom francuskim twórcy secesji stosowali spojrzenie z góry, lub też z dołu, by dokładniej wydobyć efekty dekoratywne. Często też nadnaturalnie powiększano przedmioty ze świata organicznego. Za przykład raz jeszcze podam „Dziwny ogród” i nierealnej wielkości ważkę. Nowością także okazało się stosowanie mas ceramicznych w architekturze – oblicowywanie elewacji kolorowymi kaflami, fajansami. Klimt w swych mozaikach zaczął stosować szkło, kamienie półszlachetne. Zachwycano się zdobnictwem. Terminem popularnym w tym okresie było ‘dekoracyjny’. Cała twórczość artystyczna przełomu wieków dążyła do zniesienia granic między poszczególnymi dziedzinami sztuki. Szukano podobieństwa między

barwami, światłem, nastrojem, głosem. Dużo dzieł powstało jako ilustracje utworów literackich, dramatów. Wielu grafików na stronach książek umieszczało secesyjne motywy kwiatowe, używali papier ozdobny, do tego specjalnie zaprojektowana oprawa i całość wyglądała bardzo dekoracyjnie. Jednym z głównych środków artystycznych była linia. Linia cienka, płynnością ruchów przechodząca w grubszą. Linia o zmiennej szerokości. Lubiła kształt ‘esowaty’ i kształty spiralne. Falująca i niespokojna.” Linia jest wszechdoniosła. Niechaj przeto projektant [...] opiera się na linii – linii określającej, linii podkreślającej, linii delikatnej, linii ekspresyjnej, linii panującej i jednoczącej” (Wallis M., 1974, s. 156). Secesja jest stylem linearnym, podkreślającym kontur. A skąd wzięły się właśnie takie krzywe linie? Prawdopodobnie z umiłowania przez artystów secesyjnych świata organicznego: z pędów, wici i korzeni. Falista linia symbolizowała płynność, ruch, zmienność. Na pewno w żadnym innym stylu nie rozwinęło się tyle kształtów wydobytych z linii, co w secesji. Zrezygnowano z ukazywania głębi za pomocą perspektywy, ‘okna w ścianie’, za pomocą światłocienia.

Operowano jednolitymi plamami barwnymi, mocno zaznaczonymi konturem, stąd też zamiłowanie do witrażu, jego mocno ograniczonych powierzchni. Secesję wyróżnia też wertykalizm, czyli strzelistość. Wszędzie, gdzie się dało podkreślano linie pionowe, często za pomocą ornamentów. Ważna jest asymetria. Secesja we wszystkich sztukach przedkładała asymetrię nad symetrię. W połowie XIX wieku bardziej przekonującymi barwami były kolory ostre, jaskrawsze, głębokie. Jednak uległo to zmianie w ostatnich latach XIX wieku. Wtedy też usunięto czerń, a kolorem dominującym stała się biel. Cała reszta barw uległa złagodzeniu. Zaczęto

stosować kolory blade, jasne, rozmyte: bladoszary, bladozielony, bladobłękitny. Secesja też lubowała się w barwach iskrzących, mieniających się, wprowadziła złoto do ilustracji i grafiki książkowej, macicę perłową, majolikę do zdobnictwa. Wśród artystów secesji dokładnie widać upodobanie do wszelkiego rodzaju efektów świetlnych, zmiennej gry kolorów. W dekoracji pojawiły się całkiem niespotykane dotąd ornamenty. Dotychczas głównie pochodziły one z antyku, baroku. Niektórzy zarzucali secesji zbyt dużą dekoracyjność, kicz. Architekci, malarze głównie swe inspiracje czerpali z obserwacji natury, nawoływali do czerpania bezpośrednio z rzeczywistości, ze świata zwierzęcego, roślinnego. „To nie ornament [...] „dał wyraz” duchowemu życiu tych dziwnych czasów, lecz ludzie wiedli życie ornamentu, dusze same stały się ornamentem.”(Fahr-Becker G.,2007, s.13).

Secesja lubiła fale wody i języki ognia – ze względu na swój kształt, poza tym kwiaty o budowie promienistej, np. oset, ale także nie gardziła kwiatami symetrycznymi: irysami, bratkami oraz asymetrycznymi, wśród których wiodła prym kalia. Popularne były rośliny na wysokich łodygach, lilie, dziewanny, trzciny, a również wszelkie rośliny wijące się, skręcające spiralnie. Wiele kwiatów cieszyło się specjalnymi względami z uwagi na znaczenie symboliczne, np. słonecznik, róża, narcyz. Obok repertuaru roślin egzotycznych, eleganckich, znane były kwiaty polne, ogrodowe czy leśne.

Do takich można zaliczyć: rumianki, mlecze, maki, malwy, dziewanny, pierwiosnki, owoce jabłoni, jemiołę (Wallis M., 1974, s.174). Jednak to lilia, kalia i drzewo, uginające się pod ciężarem swych owoców były najpopularniejszymi motywami secesyjnymi.

Omawiając motywy roślinne, należy wspomnieć o tych zaczerpniętych ze świata fauny. W dziełach artystów pojawiały się głównie łabędzie, ale też flamingi, zapewne z uwagi na długie, skrócone szyje, poza tym popularnością cieszyły się żurawie, ibisy, sowy, pelikany, salamandry, ośmiornice. Podobnie, jak w przypadku flory, z jednej strony stały zwierzęta rzadkie, oryginalne, z drugiej, pospolite podwórzowe ptactwo: kaczki, gęsi. Szczególną słabość secesja miała do paw i do ich wachlarza z piór.

Secesja nie gardziła także mikroorganizmami, drobnoustrojami widocznymi za pomocą szkła powiększającego oraz zjawami fantastycznymi: chimerami, sfinksami, centaury. Dzieła secesyjne zawierały także wątki oniryczne, atmosferę dziwności, senności. Styl ten czerpał inspiracje z marzeń sennych, wnosząc swój wkład do filozofii nadrealizmu.

Kobiety secesji to osobny wątek. Wyłaniają się one z fasad budynków secesyjnych, z płomieni na okładkach czasopism, widać je na wazonach, lampach, obrazach i plakatach. Postaci te są smukłe, wiotkie, 'wertykalne'. Mają drobne dłonie i stopy. Jednak cechą najbardziej je charakteryzującą są włosy: bujne, skrócone, długie, często ogniste. Falują trącone podmuchem wiatru, tworząc spirale, przypominają pędy roślinne. Kobiety często nagie, często zaś ubrane w zwiewne, pastelowe suknie. Z jednej strony kobiety fatalne, kobiety – wampy, okrutne, z drugiej zaś zmysłowe, pełne namiętności i zmysłowości. Nie sposób w tym miejscu przywołać „kobiet Muchy”. Niewątpliwie czeski grafik Alfons Mucha był mistrzem w oddawaniu uroku kobiet o każdej porze doby, o każdej porze roku, w różnych kreacjach aktorskich, kobiet symbolizujących kwiaty, szlachetne kamienie, sztukę, reklamujące piwo czy bibułki papierosowe. Stał się

niedoścignionym wzorcem dla innych. Właśnie jemu będzie poświęcona dalsza część tej pracy.

Rozdział drugi

Życie Alfonsa Muchy

Alfons Mucha urodził się 24 lipca w 1860 roku w miejscowości Ivancice na Morawach. Ojciec jego był woźnym sądowym (z całą rodziną mieszkał w budynku, w którym znajdowało się więzienie).

Rodzina żyła w ubóstwie, na dodatek troje dzieci z pięciorga rodzeństwa Alfonsa zmarło na gruźlicę.

Gdy Alfons miał 11 lat, w 1871 roku został chórzystą w katedrze św. Piotra w Brnie, tam też uczęszczał do szkoły przykościelnej. Rodzina Alfonsa była bardzo wierząca i religijna, stąd atmosfera nabożeństw oraz sam kościół zrobiły na Alfonsie duże wrażenie. Gdy przechodził mutację był zmuszony do rezygnacji z kształcenia śpiewu, wrócił na jakiś czas do swego rodzinnego miasta. Został urzędnikiem miejskim, lecz odczuwając powołanie artystyczne, zaczął pobierać lekcje rysunku (Ulmer R., 2005,

s.94). W międzyczasie również ubiegał się o przyjęcie do Akademii Sztuk Plastycznych w Pradze, lecz bez powodzenia.

W roku 1879 Alfons wyjechał do Wiednia i tam został zatrudniony jako pomocnik w firmie, która zajmowała się dekoracją teatralną. Malował teatralne kulisy. Jednakże po pożarze teatru, w którym pracował, został zwolniony. Jak podają różne źródła, ok. roku 1887 – 1888, wyjechał do Paryża. Wyjazd ten to wynik współpracy z hrabim Khuen-Belasi (Lipp R. F., 2007, s.12), którego poznał w Mikulovie, gdzie pracował przez krótki okres jako portrecista. Hrabia był pierwszym mecenasem Muchy i na jego zamówienie Mucha odrestaurował malowidła w pałacu Emmahof.

W Paryżu artysta uczęszczał do Akademii Julian następnie zaś do Akademii Colarossi. W tym też okresie swojego życia zaprojektował pierwsze ilustracje do czasopism.

Dla Muchy był to okres dość ważny w jego życiu. Poznawał wszelkie środowiska artystyczne Paryża, dzieła prerafaelitów, zetknął się z dziełami Gauguina, Serusiera, jak i samymi twórcami. Do tego dotychczasowy patriotyzm, religijność artysty i tradycja ludowa zaowocowała nową sztuką, tak inną od dotychczasowej.

Rok 1894 stał się dla Muchy przełomowy. Wtedy otrzymał zamówienie na plakat reklamujący sztukę teatralną „Gismonda”, w której główną rolę grała Sara Bernhardt. Alfons podpisał z Sarą sześcioletnią umowę na projekty plakatów teatralnych. W sumie zaprojektował dla niej siedem plakatów. Jednocześnie artysta podpisał umowę na wyłączność z drukarnią Champenois na różne ogłoszenia reklamowe, plakaty. W roku 1896 wykonał projekt pierwszej serii tzw. *‘panneaux decoratifs’*: Pory roku.

Rok później miał już swą pierwszą, indywidualną wystawę w Galerie La Bodiniere w Paryżu (Ulmer R., 2005, s. 94), natomiast w 1898 roku odbyła się jego wystawa, na której przedstawiono ponad 400 jego prac. Wystawa ta była prezentowana w kilku krajach Europy.

W następnym roku artysta otrzymał zamówienie od rządu austriackiego na projekt wnętrza pawilonu Bośni i Hercegowiny, która od niedawna należała do Austrii. W Alfonsie odezwał się duch patriotyzmu, „przekształcił wnętrze pawilonu w hymn pochwalny na cześć dążeń południowych Słowian i ich ludowych tradycji” (Lipp R. F., 2007, s. 16). Władze austriackie przyjęły projekt. W poszukiwaniu inspiracji do ilustracji Mucha pojechał do krajów bałkańskich, by bliżej poznać kulturę południowych Słowian. Wtedy jeszcze nie wiedział, że wyjazd ten przyczyni się do powstania jego największego projektu.

Prywatnie Alfons Mucha „nigdy nie był niewolnikiem pieniądza” (Ibidem). Był osobą dobroduszną, pomagał przyjaciołom w trudnych sytuacjach, także i finansowych. „Kiedy szuflada pustoszała, Mucha ponownie ją napełniał. Przyjaciele korzystali też z jego garderoby, kapeluszy i wszystkiego, co wpadło im w ręce” (Ibidem).

W 1900 roku otrzymał medal za dekorację pawilonu Bośni i Hercegowiny na Światowej Wystawie w Paryżu. Wtedy też zaprezentowano jego prace oraz biżuterię zaprojektowaną dla jubilerza Georges’a Fouqueta (Ulmer R., 2005, s.95). Stoisko Fouqueta odniosło sukces, cały czas otoczone było tłumem zainteresowanych ludzi. Po tym wydarzeniu jubiler zlecił Alfonsowi projekt sklepu jubilerskiego, który przenosił do nowej, modnej dzielnicy Paryża. Projekt dotyczył zarówno wnętrza jak i wyglądu zewnętrznego

sklepu, został zrealizowany i jak większość przedsięwzięć Muchy w tym czasie – odniósł sukces.

Po tych wszystkich wydarzeniach artysta cały czas myślał o zrealizowaniu swego największego projektu: „Epopiei słowiańskiej”. Zrealizować chciał go w swym ojczystym kraju. Postanowił więc wyruszyć do Stanów Zjednoczonych i zarobić wystarczająco dużo, by starczyło na urzeczywistnienie marzenia. Prawdopodobnie zauważył, iż powoli fascynacja ‘nowym stylem’ kończy się. W Ameryce odrzucał zamówienia na projekty biżuterii kosztem zamówień na portrety. Po dość krótkim czasie przyszło zdziwienie i rozczarowanie. Mucha miał nieskutecznych doradców w kwestiach finansowych, co spowodowało, że duża ilość jego prac po raz pierwszy została niesprzedana. W czasie innych podróży do Ameryki prowadził też wykłady w Nowym Jorku, Filadelfii i Chicago (Ibidem). Lekarstwem na problemy finansowe okazała się później znajomość z amerykańskim milionerem Charlesem Cranem, który zajmował się kulturą słowiańską i zgodził się sfinansować jego dwudziestoletni prawie projekt.

W Pradze, w 1906 roku Alfons Mucha wziął ślub z Marie Chytilovą, którą poznał będąc jeszcze w Paryżu. Marie była młodsza od Alfonsa o 22 lata. Trzy lata później, w Nowym Jorku, z tego związku urodziła się córka, Jaroslava. Nie było to jedyne dziecko Muchy, w 1915 roku urodził się syn, Jirij.

W Czechach artysta otrzymał propozycję projektu wystroju wnętrz gmachu władz miejskich w Pradze, jednakże w ostateczności zaprojektował wnętrza tylko jednej sali, nazywanej Salą Burmistrzowską. Plafon znajdujący się w tej sali: „Jedność Słowian” był zapowiedzią „Epopiei słowiańskiej” (Ibidem).

W końcu grafik wynajął pracownię i mieszkanie w zamku Zbiroh w zachodniej części Czech, by tam w spokoju pracować nad swym projektem. Nad cyklem „Epopeja słowiańska” pracował od 1916 – 1929 roku.

W latach 1920 – 1921 w Nowym Jorku i Chicago miały miejsce wystawy, na których zaprezentowano 11 obrazów z „Epopei słowiańskiej”, a także kilkadziesiąt innych dzieł artysty. Po następnych dwóch latach rząd francuski mianował Alfonsa Muchę Oficerem Legii Honorowej.

W roku 1936 w Paryżu odbyła się wystawa jego 139 prac oraz innego znakomitego twórcy, Frantiska Kupki. Wystawa cieszyła się wielkim zainteresowaniem (Ibidem, s.19).

Dwa lata później artysta zachorował na zapalenie płuc, wtedy też pracował nad swymi pamiątkami. W 1939 roku Niemcy dokonali inwazji na Czechosłowację, Alfons został wtedy aresztowany, przesłuchiwany, w końcu odesłany do domu. Jak donoszą źródła, zdarzenie to odbiło się na jego zdrowiu i dnia 14 lipca Mucha umarł w Pradze (Ibidem, s.157).

Alfons Maria Mucha został pochowany na Cmentarzu Wyszehradzkim.

W 1998 roku w Pradze, dzięki Fundacji Muchy oraz staraniu wielu innych osób, otwarto Muzeum Alfonsa Muchy ze stałą ekspozycją jego dzieł.

Rozdział trzeci

Alfons Mucha – artysta Art Nouveau

1. Inspiracje, plakaty i panneaux decoratifs.

Alfons Mucha był bez wątpienia artystą secesji, która od razu stała się jego programem. Program ten głosił wszechstronność, a takim właśnie artystą był Mucha. Stosował on całościowe podejście do sztuki. Był grafikiem, malarzem, pociągała go rzeźba, projektował witraże i biżuterię. Odnajdywał się w dekorowaniu wnętrz, fasad i w sztuce użytkowej. Jednak sławę zyskał dzięki grafice: kalendarzom, plakatom, ilustracjom w książkach, czasopismach, przede wszystkim dzięki plakatom teatralnym, handlowym oraz panneaux decoratifs.

Późniejsza współpraca z teatrem w Wiedniu, w którym pracował w latach 1879 – 1881 jako pomocnik w pracowni zajmującej się dekoracjami teatralnymi, dała mu źródło inspiracji. Teatr dostarczał mu pomysłów na symboliczny język gestów i fantastyczne, bogato zdobione kostiumy na plakatach. Innym źródłem inspiracji Muchy była sztuka sakralna. Od najmłodszych lat fascynowały go dekoracje kościelne, obrzędy i uroczystości mszalne. Stąd zapewne w twórczości Muchy często powtarzający się motyw ‘aureoli’ nad głową, krzyże oraz mozaikowy wzór. Swe zainteresowanie orientem artysta wykazywał dzięki tworzonemu przez siebie fryzurom kobiet, które przypominały fantazyjne nakrycia głowy, do tego mnogość kamieni szlachetnych, ekstrawaganckie szaty, blask materiałów, wszystko to świadczyło o zainteresowaniu sztuką średniowieczną oraz bizantyjską, widać też tradycję japońską, żydowską, oraz wpływ rokoka (Lipp R. F., 2007, s.13).

„ Mucha namiętnie chłonał wszystkie otaczające go zjawiska – zarówno oddziaływanie symbolizmu, spirytualizmu i teorii hipnotycznych, jak i dynamikę Paryża, znajdujących się w stanie nieustającego fermentu środowisk artystycznych czy nowych artystycznych możliwości, stwarzanych przez technikę i handel. Wszystko to stapiało się z głęboko zakorzenionymi w jego psychice wartościami religijnymi, czeskim patriotyzmem i ludową tradycją, jak i wrodzonymi skłonnościami do teatru i wiary w przeznaczenie, tworząc w sumie całkowicie nową sztukę, pod wieloma względami nie znającą poprzedników” (Ibidem, s. 12). Mucha zafascynowany okultyzmem i hipnozą stworzył kilka portretów postaci, które oddają się hipnotycznemu transowi. Widać to na przykład na plakacie, który zapowiada VI zlot czeskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”(Ibidem, s. 15).

Grafik w swych pracach podporządkował symboliczne alegorie oraz motywy - dekoracji, która była dla niego bardzo ważna. Wszystkie kompozycje, dzięki motywom dekoracyjnym, ornamentom oraz wyrazistym liniom wypracowały własny styl, ‘styl Muchy’. Mucha nie tylko rozwinął go, ale stworzył formy i motywy, które wpłynęły na wszystkie jego prace.

Głównym elementem w jego pracach była wystylizowana i wyidealizowana postać pięknej kobiety. Zawsze otoczona kwiatami, liśćmi, ornamentem w stylu arabeski czy symbolem. Była najważniejszą postacią nawet na plakatach handlowych, reklamujących proszek do prania, rower, ciasteczka czy likier. Stawała się ważniejsza od reklamowanego przedmiotu, przysłańiała go swym pięknem. W sztuce symbolicznej, do której niejednokrotnie odwoływał się Mucha, czaiła się postać kobiety złej, femme fatale, często charakteryzującej się nerwowością, przerażającej

i demonicznej. Po drugiej zaś stronie – Kobiety Muchy – senne księżniczki, delikatne, promieniujące młodością i szczęściem. Ich fryzury, nienaturalnej długości rozwiane włosy układające się w fantazyjne arabeski, stawały się nieraz najważniejszą cechą kompozycji. To tak różne kobiety od diabolicznych zaproponowanych w tym okresie przez Klimta czy Toulouse – Lautreca.

W latach 90. XIX wieku Mucha wykonywał ilustracje do czasopism i magazynów o modzie, malował portrety i nie tylko. Punktem zwrotnym w jego karierze jednak okazało się zamówienie aktorki Sary Bernhardt na litograficzny plakat, reklamujący sztukę „Gismonda” Victoriena Sardou, z nią w roli głównej. Aktorka dość pilnie potrzebowała plakacisty, gdyż wszyscy zatrudnieni na stałe graficy rozjechali się do domu na święta. Można pokusić się o stwierdzenie, że plakat ten zrewolucjonizował ówczesną wizję plakatu. Jego ‘inność’ polegała m.in. na wielkości osoby przedstawionej. Sara na plakacie miała rzeczywiste wymiary. Po naklejeniu na słupie ogłoszeniowym ukazywała się widzowi postać Sary na wysokości oczu. Plakat był wąski, wysoki na 2 metry, pionowy i miał pastelowe barwy. Pojawił się na ulicach 1 stycznia 1895 roku i zrobił takie wrażenie, że ludzie zrywali go z ulicznych słupów ogłoszeniowych. „Wywoływał silny efekt dramatyczny i robił wrażenie na wszystkich, którzy docenili jego bogactwo i doskonały dobór kolorów” (Ulmer R., 2005, s.8). Motywem do przedstawienia Sary w ten sposób była procesja pochodząca z ostatniego aktu sztuki. Stąd właśnie bardzo ozdobny kostium aktorki, symboliczny liść palmy w prawej dłoni oraz mozaikowe tło układające się na coś w rodzaju aureoli. W ten sposób wykreowane przedstawienie dodawało czci i majestatu aktorce (fotografia nr 1).

Publiczność wręcz oszalała na jego punkcie, co doprowadziło do powstania rynku sprzedaży plakatów. Plakat ten był odmiennym od wszystkiego, co do tej pory powstawało i nadal uważany jest za sztandarowy przykład nowoczesnej koncepcji plakatu użytkowego.

Sara do tego stopnia była zachwycona plakatem, iż zawarła umowę z artystą na kilka lat, na mocy której projektować miał dla niej plakaty, biżuterię i stroje teatralne. „Gismonda” była pierwszym z siedmiu plakatów zaprojektowanych przez Muchę. Były one przerabiane na potrzeby miast, w których występowała Sara. Mucha z dnia na dzień stał się sławny, a ilość zamówień na plakaty i tzw. ‘panneaux decoratifs’ znacznie go przerastała. Swą wdzięczność Sarze wielokrotnie wyrażał, a najbardziej wymownie ujął to na egzemplarzu jednego plakatu słowami: „Swej dobrej Gwiazdzie, madame Sarze Bernhardt, z wyrazami szacunku, Mucha, Paryż, 19 sierpnia 1897” (Arwas V., 2007, s. 44). Plakaty zapewniły także i Sarze sławę na długie lata poza granicami Francji.

Inne plakaty teatralne, które stworzył dla Sary, to: „Dama kameliowa” (*La Dame aux Camelias*, 1896), „Lorenzaccio” (1896), „Samarytanka” (*La Samaritaine*, 1897), „Medea” (*Medee*, 1898), Hamlet (1899) oraz „Tosca” (1899) (Ulmer R., 2005, s.8). Wszystkie plakaty w wąskim formacie, o długości dwóch metrów, charakteryzujące się wystylizowaną sylwetką oraz liternictwem w górnej i dolnej części pracy. Całość utrzymana w miękkiej tonacji ze srebrzystą lub złotawą ornamentyką.

Kreacje aktorki na plakatach zmieniały się wraz z graną przez nią rolą. Raz była to postać w pięknej, zwiewnej, białej sukni na tle rozgwieżdżonego nieba jak w „Damie kameliowej”. Bohaterka plakatu opiera się o balustradę, a towarzyszą jej kamelie – symbol śmierci, wplecione w jej włosy

i trzymywane przez tajemniczą, obcą dłoń. Całość utrzymana w różowej tonacji.

Innym razem aktorka gra męskiego bohatera, Lorenza di Medici, więc na afiszu reklamującym sztukę „Lorenzaccio” kobieta przyodziana jest w strój męski. W górnej części plakatu przedstawiony jest smok, atakujący herb Medicich. To symbol Aleksandra, księcia, który dokonał oblężenia Florencji.

W kolejnej sztuce „Samarytanka” Sara wciela się w postać Fotony, dziewczyny z Samarii, która po spotkaniu z Jezusem przy studni nawróciła się na chrześcijaństwo. Pismo na plakacie nawiązujące do hebrajskiego, wskazuje na korelacje biblijne. Sama kobieta w zwiewnej, powłóczystej szacie, ma rozpuszczone, ogniste włosy i pochylona opiera się na dzbanie. W tle jej głowy – charakterystyczna aureola wypełniona kostkowym ornamentem.

W tym samym czasie, w którym Mucha zawarł umowę z Bernhardt, podpisał też umowę na wyłączność z drukarnią Champenois na ogłoszenia reklamowe i plakaty dekoracyjne. Champenois rozpoczęła produkcję *‘panneaux decoratifs’*. Były to drukowane na papierze lub też jedwabiu prace opracowane w podobny sposób jak obrazy, lecz przeznaczone do dekorowania parawanów. Najczęściej jednak prace te Mucha tworzył w seriach składających się z dwóch lub czterech części. Pod względem kompozycyjnym jednak przypominały plakat teatralny. Tło stanowił nie ornament, lecz krajobraz, wprowadzający widza w oniryczny nastrój i baśniowość. Kobiety na tych pracach stanowią personifikację pewnych rzeczy, pojęć.

W roku 1896 ukazał się cykl z serii „Cztery pory roku”. Na czterech kolejnych obrazach znajdują się alegoryczne postaci kobiet, w kolejnych porach roku. Pory roku łatwo rozpoznać po stroju kobiety i dodatkowy element wskazujący na nią, np. drzewo lub zaśnieżoną drogę (fotografia nr 2). O danej porze świadczą też gesty kobiet: wygrzewająca się w słońcu, z podniesionymi rękami lub skulona i zamyślona postać.

Kolejne cykle to „Kwiaty” oraz uznawane za najważniejsze dzieło Muchy od strony artystycznej - „Sztuki piękne”. Oba dzieła zostały wykonane w tym samym, 1898 roku. Prace: „Poezja”, „Taniec” (fotografia nr 3), „Muzyka” i „Malarstwo”, pochodzące z pierwszego, wyżej wymienionego cyklu, posiadają jeden element spójny. Jest nim niebieski ornament, stanowiący obręcz, na której siedzą cztery personifikacje sztuki. Kobiety ubrane w szyfonowe, białe i różowe suknie, swą pozą jak najlepiej chcą wyrazić jedną z czterech powyższych sztuk. Wszystkie uśmiechnięte, oprócz personifikacji poezji – ta zapatrzona w dal, zamyślona. Alfons Mucha zrezygnował tutaj z przedstawienia atrybutów kolejnych sztuk. Tło ukazane w błękitnej obręczy przedstawia inną porę dnia, którą wyraża kolejna sztuka: „przy Tańcu są to liście w podmuchu porannego wiatru, przy Malarstwie jest to zalany blaskiem słońca kwiat, przy Poezji spojrzenie na krajobraz z wieczorną gwiazdą, a przy Muzyce śpiew ptaków o wschodzie słońca” (Wittlich P., 2007, s. 24).

Cykl „Klejnoty”, który ukazał się w roku 1900 przedstawia personifikację topazu, rubinu, ametystu (fotografia nr 4) i szmaragdu. Tak właśnie nazwane są prace z tego cyklu. Cała kompozycja zdominowana jest przez kobietę, lecz dolną część stanowi kwiat, który swą barwą nawiązuje do barwy danego, szlachetnego kamienia. W oczach kobiet widać zmysłowość

i pożądanie. Wszystkie w pięknych, jednobarwnych sukniach, z pięknie podpiętymi długimi lokami.

Cykle, o których warto wspomnieć, to: „Gwiazdy”, dwunastoczęściowy cykl „Miesiące”, oraz charakteryzujące się jasnymi, pastelowymi barwami „Pory dnia”, które ujęte zostały w gotyckie obramowanie.

Jeden z popularnych rysunków „Zodiak”, na początku został wydany przez paryskie czasopismo „La Plume” jako kalendarz (Ibidem, s.29). Każdy centymetr kompozycji wypełnia ornament o podłożu bizantyjskim bądź arabskim. Powiększając elementy dekoracji, artysta wypełnił obraz znakami zodiaku i ornamentów różnego rodzaju. Znaki zodiaku stanowią kolistą ramę dla głowy kobiety ujętej z profilu. Na dekoracyjność kompozycji obok licznych ornamentów ma wpływ biżuteria na głowie, a raczej osobliwe nakrycie głowy oraz biżuteria na szyi postaci (fotografia nr 5). Rozmarzony wzrok wbity w dal oraz ironiczny czy też lekko wyniosły, dumny uśmiech okrywa całość tajemnicą.

Zbliżoną kompozycję mają „Głowy bizantyjskie” ujęte w formie medalionów: „Brunetka” i „Blondynka”. Tutaj także uwagę przykuwają oryginalne nakrycia głowy, pochodzące zapewne z kultury bizantyjskiej. To okrągłe prace wypełnione delikatnym ornamentem, na którego tle zarysowują się dwie kobiece głowy jasno- i ciemnowłosa, każda przedstawiona z innego profilu.

W swej twórczości Alfons Mucha poświęcał także czas na projektowanie plakatów handlowych. Na jednym z nich ukazana jest długowłosa kobieta z zapalonym papierosem w dłoni oraz widoczna smuga wydobywająca się z niego, zataczająca kręgi wokół kobiety. Z tła wyłania się mało widoczna nazwa wytwórni bibulek papierosowych: Job (fotografia nr 6). Ramę plakatu

stanowi prosty, geometryczny ornament, a całość ujęta jest w tonacji brązowej. Uwagę naszą zwraca widoczna rozkosz wypływająca z półprzymkniętych oczu kobiety.

Dla firmy Moët&Chandon, która słynęła z produkcji znakomitego szampana, artysta stworzył liczne projekty plakatów reklamowych, także widokówek i kart menu. Karty menu - asymetryczne, ozdobione wijącymi się pędami winnej latorośli, w które wplecione były kobiety, zrywające owoce i zachęcająco spoglądające wprost na odbiorcę. Każda przedstawiona w innym geście i pozie, lecz podobnej, zwiewnej i udrapowanej szacie. Oprócz powyższych produktów, artysta wykonał plakaty dla producenta proszku do prania, biszkoptów, piwa czy nowego środka transportu w tamtych czasach – roweru (fotografia nr 7).

Przez całe swe życie, czy to podczas pobytu we Francji, w Stanach Zjednoczonych czy w rodzinnych Czechach, mistrz secesji wykonywał ilustracje do różnych czasopism, także tych związanych z modą. Na długo związał się z francuskim czasopismem „Cocorico”, które swą tematykę poświęciło secesji. Współpraca Muchy z tą gazetą trwała od 1898 – 1902 roku. Artysta ilustrował w nim przede wszystkim strony tytułowe.

2. Projekty dla „*belle époque*”.

Pod koniec XIX wieku Mucha zaczął rozwijać swój talent nie tylko jako autor plakatów teatralnych i reklamowych, ale także jako specjalista sztuki zdobniczej. Jego projekty zaczęły dotyczyć różnych przedmiotów

codziennego użytku: biżuterii, mebli i rzeźb. Sława Muchy rosła, toteż wymagano od niego coraz to więcej wymyślnych projektów. Wtedy artysta wpadł na pomysł wydania swego rodzaju podręcznika dla rzemieślników – artystów. W podręczniku miały być zawarte wszelkie potrzebne secesji wzory. W roku 1902 pojawiły się *Documents decoratifs*, dzieło składające się z 72 luźnych kartek, na których stronach widniały wzory linearnych kompozycji, motywów kwiatowych, studiów kobiecych głów, aktów, studiów roślin po projekty przedmiotów użytkowych - mebli i sztucców (Ulmer R., 2005, s. 16). Pokazało ono w jaki sposób można zastosować estetykę secesji do wszystkich przedmiotów codziennego użytku. Rysunki wykonane były ołówkiem na papierze, rozjaśnione bielą, niektóre to litografie barwne. Cała encyklopedia zawierała porady dotyczące produkcji przedmiotów wykonanych z metalu, skóry, koronki czy szkła. *Documents decoratifs* zyskały tak wielką popularność, iż kilka lat później artysta wydał *Figures decoratives*, poświęcając tą pozycję celom zdobniczym wizerunku ludzkiego ciała.

Documents decoratifs to na przykład „Studium jarzębiny” lub „Studium lipy”. Na tych obrazkach wykonanych ołówkiem z wielką precyzją artysta oddał delikatność listków i owoców danej rośliny. Na innych projektach: tablicy nr 49, 50 i 51 naszkicowane są elementy kobiecej biżuterii: grzebienie, szpilki do włosów, pierścienie i naszyjniki (Wittlich P., 2007, s.76). Na kolejnych kartach wykonane ołówkiem i pokryte bielą widnieją szkice poszczególnych elementów zastawy stołowej (fotografia nr 8), a jeszcze inne projekty dotyczą pięknie zdobionych, secesyjnych mebli (fotografia nr 9). W tej antologii znalazły się również akty kobiet, przykładem może być: „Kobieta na niedźwiedziej skórze”. Półnaga,

wpatrzone rozmarzonym wzrokiem w widza, ujęta w eliptycznej ramie. W każdym rogu pracy widnieje naszkicowana twarz dziecka. Praca „Kobieta z gałązką jemioli” wykonana tuszem lawowanym otoczona jest pięknym, gotyckim oknem, a w jego tle znajduje się okrągły motyw dekoracyjny, wypełniony ornamentem kwiatowym.

Inne prace tej encyklopedii to litografie barwne przedstawiające głównie szkic ornamentu secesyjnego. Szkice te to przede wszystkim wzory zaczerpnięte ze świata organicznego.

Pisząc o pracach ilustratorskich Muchy nie sposób ominąć innych jego projektów, dotyczących codziennych przedmiotów użytkowych.

Mucha ok. 1899 r. regularnie zatrudniany był przez fabrykę herbatników Lefevre – Utile, która zlecała wielu artystom wykonanie materiałów reklamowych do swych wyrobów. Głównie wykonywał papierowe naklejki na puszki do herbatników, wieczka i plakaty reklamujące ciastka. Zaprojektował też dwie puszki metalowe jedną czworokątną i drugą o kształcie okrągłym.

Rzeźby Alfons Mucha zaczął tworzyć dopiero ok. 1898 roku. Do rzeźbiarstwa zachęcili go przyjaciele, odwagi dodał mu też August Rodin, którego wpływu można się dopatrzyć w dziełach artysty. Rzeźba kobiety z tego okresu „Akt kobiecy na skale” ukazana jest w swobodnej pozie, siedzi ona na skale i z lekkim skrętem tułowia spogląda w dół. Możemy podejrzewać, iż przygląda się swemu odbiciu w wodzie. Pracę tą cechuje realizm przedstawienia oraz prostota, co nie jest charakterystyczne dla twórczości Muchy.

Na zamówienie jubilera Georges’a Fouqueta na Światową Wystawę w Paryżu Mucha zaprojektował kolekcję biżuterii. Współpraca pomiędzy

obu panami rozpoczęła się w roku 1898. Artysta stworzył w ten sposób kolekcję bardzo wyrafinowanych, ekstrawaganckich wręcz rzeźbiarskich ozdób. Ozdoby składały się z wielu elementów i łączyły różne techniki i materiały. Projekty przypominały sztukę orientalną i bizantyjską. Były to m.in.: ozdobny łańcuszek z zawieszka wykonany ze złota, pereł, emalii i macicy perłowej, oraz przepiękna ozdoba gorsetu z zawieszka przedstawiająca twarz otoczoną wspaniale ułożonymi włosami. Połączenie doskonałego projektu Muchy i rzemieślniczego mistrzostwa jubilerskiego Fouqueta dało niesamowity efekt. Współpraca zaowocowała zaprojektowaniem witryny i wnętrza nowego sklepu biżuteryjnego jubilera, o czym wspomniałam już w drugim rozdziale tej pracy. Wystrój zaprojektowany przez Muchę wytrwał do 1923 roku, kiedy pojawiły się już całkiem odmienne tendencje w sztuce i należało iść w zgodzie z wytycznymi ówczesnej mody. Od roku 1941 wszystkie elementy z wystroju sklepu jubilerskiego znalazły się w Muzeum Carnavalet w Paryżu, a od roku 1989 po dokładnej rekonstrukcji ponownie można je oglądać (Ulmer R., 2005, s. 15).

Na Światową Wystawę w Paryżu w roku 1900 grafik zaprojektował również popiersie, będące połączonym odlewem w brązie. Wiele osób twierdziło, iż jest to popiersie Sary Bernhardt, lecz było to mylne twierdzenie. Rzeźba zyskała tytuł: „Natura” (fotografia nr 10). Jest ona typowo secesyjna, popiersie kobiety otaczają wijące się kosmyki długich włosów, przechodzące w podstawę rzeźby. Uwagę przykuwa blask odbijającego się złota, które zdominowało rzeźbę. Rzeźba „promienieje szczęśliwością niosąc ukryte przesłanie, unosi się między dwoma światami, łączy w sobie postać Matki Boskiej i Wenus (...)” (Lipp R.F., 2007, s.15).

3. Twórczość ludowa w Czechach.

Po wieloletnich podróżach w 1910 roku Mucha wrócił do ojczyzny na stałe. Od wielu lat myślał o zrealizowaniu swego marzenia. W tym czasie głównie tworzył dzieła zdominowane przez dwa tematy: folklor i ruch czeskich Sokołów – Towarzystwa Gimnastycznego (Ibidem, s.19). „Sokół” był organizacją dbającą o rozwój fizyczny młodzieży, jednak naprawdę zajmował się działalnością patriotyczną. Organizacja dbała o to, by Czesi nie stracili poczucia przynależności narodowej w wyniku sytuacji politycznej, jaka panowała w tamtym okresie w Czechach.

Czeski okres w życiu Muchy obejmował około trzydzieści lat. W tym czasie powstają liczne ilustracje do czeskich czasopism, książek, a także projekt witraża do praskiej katedry św. Wita na Hradczanach. Mucha zaczął angażować się w różne narodowe założenia, m.in. projekt banknotów, znaczków oraz godła narodowego.

„Księżniczka Hiacynty” to plakat wydrukowany w Pradze w roku 1911, który zapowiada przedstawienie pod tym samym tytułem, z czeską aktorką w roli głównej. To właśnie ona jest na plakacie. Ornamentyka plakatu nawiązuje do treści sztuki, wypełnia go motyw kwiatowy: obecne na pasie sukni hiacynty.

Mucha wspomógł również towarzystwo śpiewacze morawskich nauczycieli, które w swym repertuarze miało muzykę klasyczną i ludową. Artysta wykonał dla nich plakat reklamujący koncerty chóru. W głównej części plakatu Mucha umieścił postać dziewczyny w ludowym stroju

z morawskiego Kyjova (Wittlich P., 2007, s. 89). Na głowie ma ona czerwoną chustę, a spod niej wychodzą dwa plecione warkocze (fotografia nr 11). U dołu plakatu zamieszczone było zdjęcie chóru oraz informacja o występie.

Kilka plakatów dotyczyło kolejnych zlotów czeskich Sokołów. Mucha wzbogacił je mnóstwem elementów realistycznych i symbolicznych. Na przykład na plakacie zapowiadającym VI. Zlot Sokołów dziewczyna w czerwonym płaszczu, która jest barwą sokoła, to personifikacja Pragi, jej korona symbolizuje mury obronne miasta, laska, którą trzyma jest zakończona praskim herbem, a girlanda, którą oplecione są jej ręce zrobiona jest z liści lipy – narodowego drzewa Czechów (Ibidem, s.91).

Głównym projektem z czeskiego okresu swej twórczości była „Epopeja słowiańska”. Artysta długimi latami przygotowywał się do tego. Powstały monumentalne pod względem tematyki oraz rozmiaru obrazy. Cykl objął dwadzieścia prac przedstawiających ponad tysiąc lat historii Słowian, poczynając od dwóch scen przedstawiających wizję legendarnego początku, aż po *Apoteozę narodów słowiańskich* z roku 1926 (fotografia nr 12), obraz sławiący ostateczne uwolnienie się ludu słowiańskiego spod jarzma obcego panowania” (Lipp R.F., 2007, s. 17). Obrazy dzielą się pod względem treściowym na dotyczące tematów tylko czeskich oraz dotyczące innych narodów słowiańskich, są efektem dogłębnych studiów nad historią Słowian, oraz stanowią wynik podróży artysty na Bałkany i do Rosji. Przez „Epopeję słowiańską” przemawia symbolizm, baśniowość – to w większości osoby, które wywodzą się jakby ze świata duchów. Epopeja przede wszystkim jest skargą na cierpienia Słowian zadane przez sąsiadów. Autor chciał dotrzeć do rodaków, a poprzez symboliczne przedstawienie ich dawnych dziejów

przypomnieć im, o jakie wartości należy walczyć. Cały cykl powinien zdjąć z Muchy nazwę ‘plakacisty’, ‘malarza teatralnych afiszy’. Sprawdził się talent Muchy jako malarza historycznego.

W 1919 roku wystawiono pierwsze obrazy Epopei, wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem, a reakcja w większości była pozytywna. Jednakże znaleźli się tacy, którzy zarzucili Alfonsowi szowinizm (Wittlich P., 2007, s. 93). A Mucha po prostu był patriotą.

Plakat z 1928 roku pt.: „Wystawa Epopei słowiańskiej” zapowiedział pierwsze ekspozycje całego cyklu „Epopeja słowiańska”. Na plakacie ukazana jest kobieta, a za modelkę do niego posłużyła artystce jego córka, Jaroslava (fotografia nr 13). W tle przedstawiony został pogański bóg Słowian Świątowit, zwrócony w cztery strony świata, trzyma on swoje atrybuty – miecz i róg (Ibidem, s.93).

Cały cykl Mucha przekazał w tym samym roku burmistrzowi Pragi (Lipp R., F., 2007, s.19). Miasto na początku obiecało przeznaczyć specjalny budynek do wystawienia cyklu, lecz nie dotrzymało obietnicy, a cała Epopeja została zrolowana i przeleżała w magazynie ponad trzydzieści lat.

ROZDZIAŁ CZWARTY

Dlaczego Mucha?

Mucha niewątpliwie był jednym z najznakomitszych artystów secesyjnych. Dla jednych mistrz ornamentu, dla innych jego sztuka była

komercyjnym kiczem na dodatek przynoszącym spory dochód. Dzieło Muchy z jednej strony budziło wrogość, z drugiej uwielbienie. Jednak nie sposób nie zgodzić się z faktem, iż jego prace stanowią ucieleśnienie wizji oddanego swej idei artysty. Prace budziły fascynację, zdumiewały, zadziwiały, a z całą pewnością robiły i robią ogromne wrażenie na odbiorcy.

Sława Muchy to wynik tworzonych do masowego rozpowszechniania rzeczy pięknych, powstałych z przedmiotów codziennego użytku. Potrafił on wyczarowywać ze zwykłych przedmiotów wspaniałe prace rzeźbiarskie, ukazywać je w zupełnie innym świetle, przedmioty codziennego użytku przeobrażały się w dzieła sztuki. Z jego projektów korzystano na całym świecie latami, zresztą stosuje je się do dziś. Mucha był wierny secesji do końca, nawet wtedy, gdy widział powoli jej zmierzch.

Prace artysty doczekały się mnóstwa wystaw. Po wystawach podziwianych w Ameryce w roku 1920-21 Epopeję artysty okrzyknięto jednym z największych malarskich osiągnięć od XVI wieku, a krytycy nie żalowali słów uznania.

Obok podziwianych plakatów teatralnych, szkiców mebli, biżuterii obecnie coraz bardziej docenia się niezauważane dotąd pastele artysty, prace utrzymane w dość mrocznej atmosferze. Na wielkie uznanie zasługują też inne obrazy grafika, o których w tej pracy nie wspomniałam.

Najważniejszym ucieleśnieniem wizji artysty jest kobieta. Spotykamy ją na każdym kroku, w każdej dziedzinie sztuki, jaką uprawiał, na plakacie, okładce, w rzeźbie czy biżuterii.

Jego poglądy na sztukę pozostawały w zgodzie z poglądami na życie.

Alfons Mucha należał do tych, którzy podnieśli sztukę użytkową do rangi sztuk pięknych, osiągając to poprzez zastosowanie tych samych zasad

zarówno w przypadku plakatów, kompozycji jak i obrazów. Według mnie zyskał miano największego mistrza Art Nouveau.

Bibliografia

1. *Alfons Mucha*, pod red. S. Mucha, tłum. R. Turczyn, Warszawa 2007.
2. Fahr – Becker Gabriele, *Secesja*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2007.
3. Gowin Sławomir, *Wyspiański*, t. 6, Warszawa 2006.
4. Ulmer Renate, *Alfons Mucha. Mistrz Art Nouveau*, tłum. E. Tomczyk, t. 19, Warszawa 2005.
5. Wallis Mieczysław, *Secesja*, oprac. H. Hilscher, wyd. 2 zm., Warszawa 1974.
6. Watkin Dawid, *Wiek XIX i secesja. Ilustrowana historia architektury zachodniej*, tłum. R. Depta, wyd. 2, t. 7, Warszawa 2006.

Strony internetowe (fotografie):

1. <http://www.goodart.org/amgismo.jpg>
2. www.fantasyworld.pl/kartki/katalog_4/3.jpg
3. <http://www.goodart.org/amdance.jpg>
4. <http://www.mnw.art.pl/index.php/wystawy-czasowe/wystawy/art23.html>
5. www.culture.pl/pl/culture/artykuly/fo_mucha_zodiak_I
6. www.fantasyworld.pl/kartki/katalog_4/22.jpg

7. http://www.mnw.art.pl/index.php/wystawy_czasowe/wystawy/art23.html
8. www.goodart.org/amdesi2.jpg
9. www.goodart.org/amdesi6.jpg
10. www.goodart.org/amnatur.jpg
11. www.fantasyworld.pl/kartki/katalog_4/13.jpg
12. http://www.mnw.art.pl/index.php/wystawy_czasowe/wystawy/art23.html
13. http://fredfred.net/skriker/image/fred/2005/czech-republic/mucha_apotheosa.jpg

Załącznik nr 1

Fotografie:



Fot. Nr 1. Gismonda



Fot. Nr 2. Zima



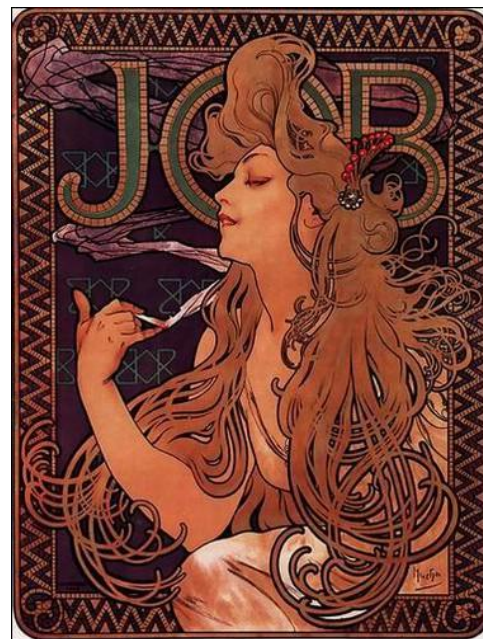
Fot. Nr 3. Taniec



Fot. Nr 4. Ametyst



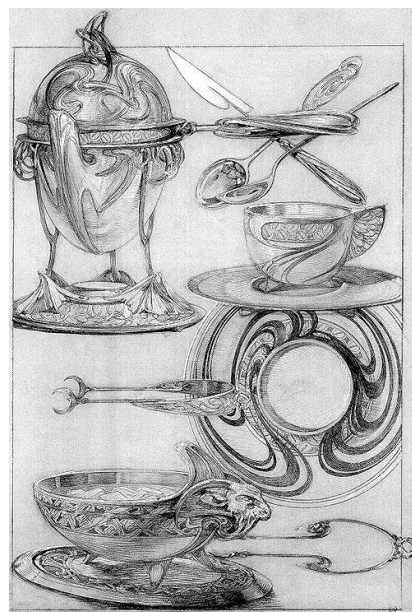
Fot. Nr 5. Zodiak



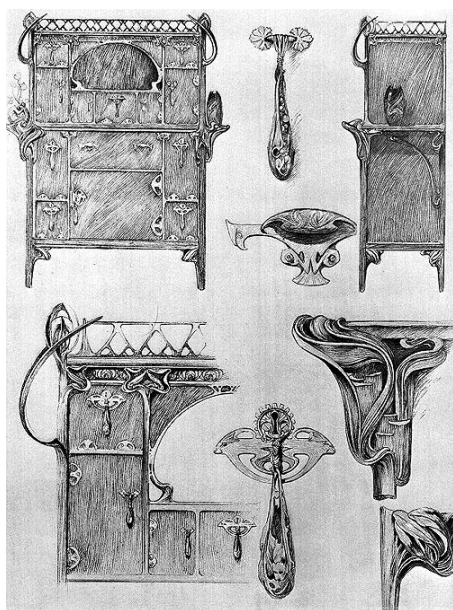
Fot. Nr 6. Job



Fot. Nr 7. Reklama



Fot. Nr 8. Szkice zastawy stołowej



Fot. Nr 9. Szkice mebli



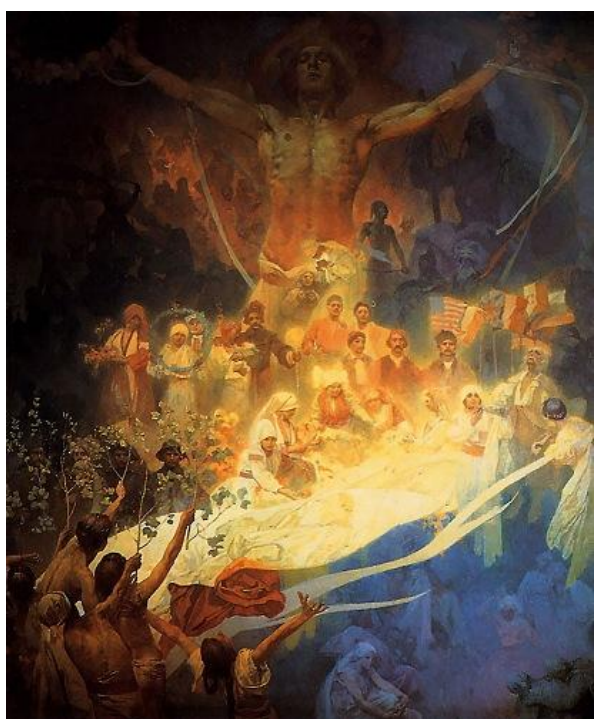
Fot. Nr 10. Rzeźba „Natura”



Fot. Nr 11.



Fot. Nr 12.



Fot. Nr 13.