

I nasjonen si ånd. Alfons Maria Mucha sitt Slovanska Epopej sett i lys
av kunstnaren si nasjonale oppofring



Aud Marit Sofie Wigg

Masteroppgåve i kunsthistorie Hausten 2006

Universitetet i Bergen; Seksjon for kunsthistorie

Forord

Først og fremst ei stor takk til professor Gunnar Danbolt. Denne avhandlinga hadde ikkje vorte den same utan dine mange gode idear og inspirerende samtalar.

Takk til Geraldine Mucha for at eg fekk kome på besøk og at du tok deg tid til mine mange spørsmål.

Takk til Ingvild og Torunn for dykkar hjelp, og eg vil også nytte høvet til å takke resten av gjengen i femte etasje. Det har vore ei fin tid!

Til slutt ei takk til Erling, som har vore positiv og oppmuntrande dei dagane det ikkje har vore like enkelt å skrive ei masteroppgåve.

Aud Marit Sofie Wigg
Bergen, 30. november 2006

INNHALD

Innleiing.....	5
Materiale.....	5
Problem og metode.....	5
Forskingshistorie.....	7
Motivasjon.....	7
Del 1 PRESENTASJON AV KUNSTNAR OG VERK.....	9
KAP. 1 Den totale kunstnar.....	9
Innleiing.....	9
Plakatkunstnaren.....	9
Historiemålaren.....	11
Avantgardisten.....	12
KAP. 2 Skildring av verket.....	14
Innleiing.....	14
Kronologisk gjennomgang.....	14
Formanalyse.....	28
Kunsthistorisk samanheng.....	30
DEL 2 KONTEKSTUALISERING.....	33
KAP. 3 Det tematiske innhaldet i Slovanska Epopej.....	33
Innleiing.....	33
Eit historisk tilbakeblikk.....	34
Karl IV og husismen.....	35
Bila hora, temno og obrozeni.....	39
Tsjekkisk identitet.....	41
Oppsummerande kommentar.....	43
Slavisk bakgrunnsmateriale.....	44
Illustrasjonar frå den tyske historia.....	45
Verdsutstillinga i Paris.....	46

KAP. 4 Mottakinga av verket	49
Innleiing	49
Den politiske sida	49
Den kunstnarlege sida	52
Dei tsjekkiske modernistane	56
Den allsidige målar	57
Ein grunnleggjande oktett	60
Dei eigenrådige	61
Josef Sima	63
 KAP. 5 Herder sin humanismefilosofi som grunnlag for Tomas Masaryk sine tankar om Tsjekkoslovakia	 66
Innleiing	66
Det humanistiske ideal	67
Den historiske arven	69
Johann Gottfried Herder	71
 KAP. 6 Verket sin vidare lagnad	 75
Innleiing	75
Tsjekkoslovakia 1938	75
Ei turbulent tid; Tsjekkoslovakia under kommunismen	78
Reaktualisering av verket	79
 Avslutning	 82
 Litteraturliste	 84

Innleiing

Materiale

Analysemateriale for denne oppgåva vil vere Alfons Maria Mucha sitt *Slovanska Epopej*, hans slaviske epos. Mucha kom frå landsbyen Ivancice i Mähren (sjå kart fig. 2),¹ den austlege delen av dagens Tsjekkia, men budde store delar av livet i Paris, der han jobba som plakatkunstnar. Gjennom heile livet hadde Mucha eit ønske om å måle eit epos som skulle skildre det slaviske folket si historie. I 1910 vart det endeleg mogleg for han å ta til med dette, og det totale verket på til saman tjue måleri stod ferdig i 1928. Det gjennomgåande temaet i eposet er historia til det slaviske folket generelt, og det tsjekkiske folket spesielt. Mucha ville lage eit verk som kunne virke samlande for det slaviske folket, samstundes som han ville gje sitt eige folk, tsjekkarane, noko å vere stolt over. Eposet skulle virke oppbyggjande for den nyoppretta staten Tsjekkoslovakia, det skulle vise folket kven dei var og kvar dei kom frå, og heile det slaviske epos vart gjeve som gåve til landet i 1928. Men mottakinga vart ikkje slik Mucha hadde tenkt seg. Reaksjonane frå folket var blanda, og kritikken frå media og medkunstnarar var nådelaus.

Problem og metode

Problemet eg vil prøve å finne svar på gjennom denne oppgåva er knytt til denne gåva som Mucha gav til heimlandet sitt; kva var årsaka til den dårlege mottakinga som Mucha sitt epos fekk? Og kva faktorar var det som førte til dette? Mucha brukte meir enn atten år på verket, og han var av den oppfatning at dette var noko det tsjekkiske folket trengte. Han såg for seg at

¹ Både geografisk og historisk består dagens Tsjekkia av tre landområde: Cechy, tysk Böhmen, som er den største, vestlege delen med Praha som geografisk midtpunkt, Morava, tysk Mähren, i aust og søraust, og Slezko, tysk Schlesien, som er i det nordaustlege hjørnet. Eg har valt å nytte dei tyske namna på dei ulike områda. Dette vert gjort fordi desse namna er betre kjend enn dei tsjekkiske, det er fleire som har høyrte om Böhmen og Mähren enn Cechy og Morava.

folket ville ta imot denne gåva med glede, og at hans bidrag til nasjonen ville verke oppbyggjande og oppmuntrande på det tsjekkiske folk. Undervegs i arbeidet med eposet fekk han tilbakemeldingar der folk stilte seg svært kritiske til eposet hans. Korleis kunne han likevel gjennomføre arbeidet? På slutten av 1930-talet vart eposet rulla saman og gøymt vekk. Kva var årsaka til dette, og kvifor vart verket pakka opp att og utstilt på midten av 1960-talet?

Den første delen av oppgåva vil vere ein presentasjon av kunstnar og verk. Her vil eg gje ei innføring i Mucha sine ulike sider som kunstnar. Dette vert gjort for at vi skal kjenne til bakgrunnen hans, og er avgjerande for at vi skal kunne forstå Mucha fullt ut. Slik eg ser det har Mucha tre andlet som kunstnar; plakatkunstnaren Mucha, historiemålaren og avantgardisten. Gjennom eposet vil eg gjere greie for historiemålaren, men ved også å vise dei to andre sidene får vi danna oss eit heilskapleg inntrykk. Deretter, i kapittel to, vil eg presentere alle dei tjue måleria som eposet er samansett av. I formanalysen kjem eg til å sjå på måleria under eitt, før eg til slutt set heile verket inn i ein kunsthistorisk samanheng. I oppgåva sin første del vil eg nytte ein beskrivande metode. Dei ulike elementa som eg legg fram vil til saman fungere som ei plattform for vidare problematisering av saka.

For å finne svar på spørsmåla eg stilte vil eg i del to gå inn på moglege årsaker til den negative responsen Mucha sitt epos fekk. Eg vil først sjå på det tematiske innhaldet i verket, der eg set dei tema som Mucha skildra inn ein konkret historisk samanheng. Dette vert gjort for at vi skal kunne vurdere om eposet kan tolkast som ein illustrasjon av historiske hendingar, eller ikkje. Deretter kjem eg i det fjerde kapitlet til å sjå på situasjonen i Tsjekkoslovakia i dei åra Mucha arbeidde med eposet, og fram til det stod ferdig i 1928. Først vil eg ta føre meg dei politiske tilhøva, då dette var ei tid då landet gjekk gjennom store endringar. Kva konsekvensar hadde desse endringane for Mucha? Så ser eg på kva situasjon landet var i på det kunstnarlege plan på denne tida. Kva kan vi seie om Mucha sitt epos dersom vi ser det i forhold til dei tendensane som gjorde seg gjeldande hjå dei tsjekkiske kunstnarane på same tidspunkt? I femte kapittel vil eg prøve å finne moglege årsaker til at Mucha heldt fram med arbeidet sitt. Kvifor valde han å fullføre eposet når han fekk så dårlege skotsmål frå omgjevnadane? Til slutt vil eg sjå på den vidare lagnaden til eposet, og det vil også her vere naudsynt å trekkje inn den politiske situasjonen i landet. Verket vart gøymt vekk omtrent samstundes som utbrotet av andre verdskrig. Kvifor vart dette gjort, og kva hadde skjedd dersom det hadde vorte hengande? Og kva var det i den politiske situasjonen som tilsa at verket kunne hengast opp att på 1960-talet? I oppgåva sin andre del set eg verket

inn i ein historisk, kunsthistorisk og idéhistorisk samanheng. Både den historiske og idéhistoriske gjennomgangen vil bli lagt fram på ein beskrivande måte, medan eg i den kunsthistoriske gjennomgangen nyttar ein komparativ metode der eg konfronterer eposet med andre kunstretningar.

Forskingshistorie

Dei fleste som tidlegare har skrive om Alfons Mucha har i stor grad fokusert på hans tid som plakatkunstnar i Paris, og vi finn mange bøker som omhandlar dette temaet. Det er derimot få som har skrive noko om Mucha sitt slaviske epos. I dei fleste kjeldene eg nyttar vert eposet nemnt, men informasjonen er noko avgrensa og overflatisk. Det er derimot nokre bøker som i større grad enn andre tek føre seg Mucha sitt epos, og desse kjem eg til å nytte oftare enn andre kjelder. Døme på dette er sonen Jiri Mucha sin biografi *Alphonse Mucha; His Life and Art* og Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova og Anna Dvorak si bok *Alphonse Mucha; The Spirit of Art Nouveau*. Fordi eg har valt å sjå på Mucha sitt epos i ein historisk samanheng har det vore naudsynt for meg å bruke kjelder som tek føre seg historiske hendingar hjå det tsjekkiske folket. I denne samanhengen kom eg over Derek Sayer si bok *The Coasts of Bohemia; A Czech History*. Denne boka har vore til stor inspirasjon. Boka skildrar historia, både den politiske og kulturelle, til det tsjekkiske folket, og det interessante er at vi kan følgje Mucha sitt liv og virke som ein raud tråd gjennom heile boka. Innleiingsvis i første kapittel omtalar Sayer Mucha som ”A great artist and a great Czech”, og dei siste orda i siste kapittel omhandlar også Mucha. Sayer tek tak i problematikken rundt Mucha der andre vel å gå forbi.

Motivasjon

Nettopp det at det ikkje er så mange som har fått auga opp for Mucha sitt storslagne epos gjer at det har vore svært spanande å jobbe med det. Eg vart, som naturleg er, først kjend med Mucha gjennom plakatane hans. Om du reiser til Praha ser du Mucha på omtrent alle kantar, og det er vanskeleg å ikkje la seg rive med. Etter å ha lese ein del om plakatkunstnaren Mucha

fekk eg lyst til å vite meir om det sterkt kritiserte eposet som stadig vekk vart nemnt, men som ingen riktig tok tak i. Eg vart svært nyfiken på korleis Mucha kunne finne på å lage eit slikt epos, og kva det var som motiverte og inspirerte han til å gjennomføre dette verket. Det at eposet skil seg monaleg frå bileta vi tenkjer på når vi høyrer namnet Mucha, var også ein faktor som gjorde at eg bestemte meg for å ta til på dette. Eg tykkjer det er eit altfor omfattande og vakkert verk til at det skal gå i gløymeboka, og eg vil med dette vise at Mucha også har andre sider som fortener å verte utforska.

Det tsjekkiske skriftspråket nyttar i stor grad aksentar. Eg har valt å ikkje ta desse med, då det har lite å seie for dei som ikkje kan språket. Dersom teksta skulle lesast av eit tsjekkisk publikum ville det sjølvsagt vore naudsynt, men ikkje for oss.

Del 1 PRESENTASJON AV KUNSTNAR OG VERK

KAP. 1 Den totale kunstnar

Innleiing

Det kan vere lett å dele kunstnarar inn i ulike kategoriar utan å utforske andre sider som vedkomande kanskje representerer. Kunstnaren vert definert på ein bestemt måte, og vi har denne definisjonen med oss når vi ser på andre verk laga av same kunstnar. Men det er ikkje sikkert vedkomande berre høyrer til denne eine stilgruppa, kan hende kunstnaren har ei side som ein må sjå på uavhengig av den oppfatninga ein allereie har av vedkomande. Slik ser eg det i høve Alfons Mucha. Mucha er mest kjent for sine art nouveaubilete, men det vert ikkje riktig at han skal kategoriserast som art nouveauformgjevar, og berre det. Han såg ikkje på seg sjølv som ein representant for denne stilen, og då gjer vi han urett om vi skulle omtale han som rein art nouveaumålar. Mucha var meir interessert i landet og folket sitt, og han ville skildre det slaviske og tsjekkiske folket si historie for andre. Han var ein lidenskapeleg kunstnar som ville tene landet sitt på ein best mogleg måte.

Innleiingsvis vil eg no gje eit kort overblikk over nokre av Alfons Mucha sine uttrykk, som til saman dannar det eg ser på som kunstnaren sine tre andlet. Mucha er eit godt døme på at det er lett å setje kunstnarar fast innanfor éi gruppe. Ved å presentere fleire av hans uttrykk erkjenner vi bakgrunnen han hadde som art nouveaunstnar, samstundes som vi får kjennskap til andre sider ved Mucha.

Plakatkunstnaren

Alfons Maria Mucha vart fødd i 1860 i Ivancice, ein by sør i Mähren som den gong var ein del av Austerrike-Ungarn og som i dag er Tsjekkia. Han døydde i Praha i 1939, etter å ha budd fleire år i mellom anna Wien og New York. Hans lengste periode utanfor heimlandet

tilbringa han i Paris, der han frå 1888 vart buande i nærmare tjue år. Det er i denne franske perioden av livet han slår gjennom som kunstnar. I Paris kom Mucha i kontakt med skodespelarinna Sarah Bernhardt, og det var denne kjennskapen som vart avgjerande for gjennombrøtet til Mucha. Bernhardt hadde hovudrolla i skodespelet *Gismonda*, og trong ein plakat for å marknadsføre denne førestellinga (fig. 3). Tilfelle gjorde at Mucha vart tilbydd jobben, Sarah Bernhardt vart svært nøgd med resultatet, og signerte like etter ei seks-årig kontrakt med han. Alle plakatane og kalendrane som Mucha produserte i denne perioden bar preg av den nye stilen som var på veg inn i Europa. I Frankrike var art nouveaustilen på sitt største rundt århundreskiftet, og nettopp det at Mucha slo gjennom med denne stilen gjer at vi til ei viss grad kan omtale han som ein av dei store art nouveaumålarane. Med si elegante og bølgjande linjeføring, den delikate fargebruken, hans sensuelle kvinner og slyngande blomsterranker er han ein god representant for stilen.

Det heilskaplege uttrykket vart også sett svært høgt i denne perioden, og Mucha var ein av dei som med sitt allsidige talent teikna både kostymer, smykke, kjolar, frimerke og pengesetlar i tillegg til plakatane. Men Alfons Mucha såg aldri på seg sjølv som ein målar i art nouveaustilen si ånd. Den nye stilen som prega uttrykket til mange kunstnarar i ulike europeiske land prega også plakatane til Mucha, men for han var det aldri snakk om ein ny kunst, ein ”art nouveau”.² Mucha meinte at kunsten var noko evig, det var aldri snakk om ein ny type kunst som oppstod rundt århundreskiftet. Stilen hans kunne ikkje samanliknast med nokon annan stil, hevda han, og han likte heller ikkje å snakke om stilluttrykket sitt; ”I do things in my own way!” var kommentaren når han fekk spørsmål retta mot arbeidet sitt.³ Årsaka til dette, slik eg ser det, kan kanskje vere at han aldri følte seg komfortabel med å uttrykke seg på denne måten. Som tidlegare nemnt ville Mucha aller helst tene heimlandet sitt, han ville skape bilete som viste historia til dei slaviske nasjonane. Å vere plakatkunstnar i Paris vart då kanskje ikkje det heilt store, og det kan synest som om verken malemåten eller motiva han nytta medan han budde der var noko han kunne identifisere seg med.

Det kan tyde på at Mucha hadde stor påverknad på dei franske omgjevnadane, då alt arbeid som vart gjort i art nouveaustil i Frankrike etterkvart vart omtala som ”Le Style Mucha”. Ein kan ut i frå dette seie at han vart ein representant for art nouveau, trass i seg sjølv. Samstundes får ein kjensla av at den Mucha vi kjenner frå Paris har noko svært

² Jiri Mucha, Marina Henderson, m.fl. *Alphonse Mucha*, London: Academy Editions, 1974, s. 14

³ Ibid.

kommersielt over seg.⁴ Mucha flytta til Paris først og fremst for å studere ved *Academie Julian*, men han såg også for seg at han skulle få høve til å tene nok pengar til å setje i gang med sin store draum; *Slovanska Epopej*, det slaviske epos. Mucha var svært oppteken av kunsten sin og det den representerte, men det er grunn til å tru at mykje av det han produserte medan han var i Paris vart gjort berre for å tene pengar. Han jobba døgnet rundt, det var ikkje mangel på oppdrag, men det vart aldri mogleg for han å setje i gang med livsverket sitt. Pengane strakk ikkje til. I 1906 bestemte han seg derfor for å pakke saman alle tinga sine i Paris, og flytte til New York. Han var allereie kjent som art nouveaumålar i Amerika, men det var som portrettmålar han no ville prøve å tene pengar. Han fekk kontakt med fleire millionærar som ville ha portrettert konene sine, men det gjekk ikkje så bra som han hadde håpa. Mucha kunne ikkje smigre, og dei ærlege portretta slo derfor ikkje an. Men i Amerika kom han også i kontakt med Charles R. Crane, son av ein stor industriherre som viste seg å vere svært interessert i det slaviske folket sin situasjon. Crane fatta interesse for Mucha og hans engasjement for folket sitt, og gjekk med på å finansiere det slaviske epos.

Historiemålaren

”This was what my time, my precious time, was being spent on, when my nation was left to quench its thirst on ditch water”⁵

Ved å ta til på eposet fekk Mucha vist fram si eigentlege⁶ side som målar. Alfons var av den oppfatning at kunsten skulle formidle ein bodskap, ein skulle ikkje male berre for behaget sin del. Medan han var i Paris fekk han ikkje gitt uttrykk for det han ville, gjennom kunsten ønskte han å skildre det slaviske folket sin situasjon i Europa. Dårleg samvit prega derfor tida han budde i Paris, fordi han der brukte all si tid på arbeid som han ikkje heilt kunne stå inne for og som han såg på som fånytted. No kunne han endeleg konsentrere seg om det som stod hans hjarte nærmast, og han flytta attende til heimlandet for å ta til på sitt magnum opus.

Rundt 1910 byrja han på eposet, ein serie som til slutt skulle telje tjue enorme bilete.

⁴ Men dette kommersielle skuldast også til dels trykkeriet *Champenois* som han hadde kontrakt med. Dei avgjorde i stor grad kva Mucha skulle produsere, og då vart gjerne motiv som slo an blant folk nytta. Motiv som var populære vart derfor ofte brukt på både plakatar, menyar, som reklame og på postkort, noko som førte til at nokre motiv vart gjenteke oftare enn andre. Denne ”masseproduksjonen” gjer at ein får ei kjensle av kommersialisme når ein ser attende på Mucha sitt opphald i Paris.

⁵ Jiri Mucha *Alphonse Mucha, His Life and Art by his son Heinemann*: London, 1966, s. 233

⁶ Mi tolking

Religion og det tsjekkiske folket var to av Mucha sine hovudinteresser, og gjennom denne serien av måleri ville han vise si støtte til det tsjekkiske folket og dei slaviske nasjonane. Måleria skulle mellom anna vere ein kritikk mot den germanske domneringa av det slaviske folk, og heile serien vart gjeve som gåve til den nye uavhengige nasjonen Tsjekkoslovakia i 1928. Mucha brukte atten år på eposet, og han var av den oppfatning at den nyoppretta staten Tsjekkoslovakia trengte ny kunst som var deira eige, samstundes som han ville gje folket noko å vere stolt over.

Avantgardisten

Til slutt vil eg vise Mucha sitt tredje andlet. I tillegg til plakatane og historiemåleria kan vi også finne pastellteikningar etter kunstnaren. Det er uvisst kva han skulle bruke desse til, eller om han i det heile hadde tenkt å bruke dei til noko. Ein teori er at han uttrykte sine tvil og sine kjensler i pastellteikningane.⁷ Mucha var usikker på om han etter fleire år som ”dekorasjonsmålar” skulle få oppleve ei karriere som seriøs kunstnar, og opplevde grunna dette fleire livskriser.⁸ Teikningane skulle kanskje fungere som ein måte å løyse desse krisene på. Fleire av bileta har emosjonelt innhald, dei er meir personlege enn dei vi tidlegare har sett, dei er diffuse og har noko draumaktig over seg (fig. 4). Dei uklare linjene saman med det kjensleladde motivet er med på å forsterke førestillinga om at det er noko indre som kjem til uttrykk, at teikningane fungerte som ein måte å få ut kjenslene på. Mange av dei liknar svært lite på det vi har sett av Mucha tidlegare, og det er dette som gjer teikningane så spanande. Mucha søkte ei tydeleg uttrykksform, han ville at folk skulle forstå kva han måla. I pastellteikningane er det ikkje alltid like enkelt å sjå kva som er avbilda, og grunna dette stolte ikkje Mucha heilt på denne uttrykksforma. Bileta vart derfor heller ikkje utstilte, men vart vist fram for først gong på ei utstilling i 1994.

Det vert sagt at dersom Alfons hadde offentleggjort pastellteikningane tidlegare, hadde han tilhøyrt avantgardistane.⁹ Dette kunne kanskje ha endra synet modernistane, og også andre, hadde på Mucha, og han hadde kanskje også fått eit litt anna ettermæle. Samstundes er denne utsegna med på å understreke at Mucha var ein svært allsidig kunstnar, og at han ikkje

⁷ Henta frå dokumentarfilmen *Alphonse Mucha; Visjonær i Jugendstil*, NRK 1, 30. April 2005

⁸ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl. *Alphonse Mucha, The Spirit of Art Nouveau* Alexandria, Va., Art Services International, 1998, s. 255

⁹ Henta frå dokumentarfilmen *Alphonse Mucha; Visjonær i Jugendstil*, NRK 1, 30. April 2005

kan plasserast i éin kategori. Ein annan teori går ut på at mange av pastellane berre var skisser til større verk.¹⁰ Dersom dette er tilfelle kan ein ikkje i like stor grad forvente at teikningane skulle vorte utstilte, i alle tilfelle ikkje som sjølvstendige arbeid. Men dei dramatiske bileta viser oss også at oppfatninga av Mucha kunne ha fått ei heilt anna retning dersom offentlegheita hadde fått tilgang på desse teikningane, og at hans karriere som kunstnar kanskje også kunne ha snudd seg mot ei anna retning. Ei anna mogleg årsak til at Mucha heldt desse teikningane skjult kan vere at han såg på dei som ein konkurrerande faktor til eposet. Dersom han hadde lagt pastellteikningane fram for ålmenta kunne han risikere at dei hadde utkonkurrert eposet. Dei hadde mest truleg fått meir merksemd enn Mucha sine slaviske måleri, i og med at dei både stilistisk og tematisk hadde meir til felles med dei aktuelle stilretningane som gjorde seg gjeldande i denne perioden. Om dette stemmer kan det tyde på at Mucha var klar over dei modernistiske stilretningane som var i ferd med å slå rot i Europa, men at han valde å ignorere dette uttrykket til fordel for historiemåleria. Dei fleste teikningane er i heller dårleg forfatning, og årsaka til dette kan vere at Mucha ikkje såg verdien av dei etter at det vart klart at han fekk realisere eposet.¹¹

I samanheng med avsnittet om historiemålaren Mucha kalla eg dette uttrykket som hans "eigentlege" side som kunstnar. Dette er basert på måten eg oppfattar han på, og det kan verke på meg som om det også var slik han såg på seg sjølv, og slik han ville bli hugsa. Men for andre står kanskje plakatane framleis som sjøve uttrykket på Mucha, medan atter andre ser på pastellteikningane som eit resultat av Mucha si eigentlege side som kunstnar. Det som interesserer meg er historiemålaren Mucha, og det er denne sida eg skal gå grundigare gjennom i løpet av denne oppgåva.

¹⁰ Dalibor Kusak, Marta Kadlecikova *Mucha*, Praha: BB/art, 1994

¹¹ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., op.cit., s. 255

KAP. 2 Skildring av verket

Innleiing

Etter at vi no har danna oss eit bilete av Alfons Mucha har vi kome fram til sjølve verket. Gjennomgangen tek utgangspunkt i kva for tema som er avbilda, det vil seie at kronologien er basert på årstala for hendingane som er skildra i kvart enkelt bilete. Årstala for hendingane kjem til å stå saman med tittelen til kvart einskild måleri, medan årstalet det vart laga står etter storleiken på måleria. Det kjem også til å vere ei forklarande undertekst til kvart måleri. Mucha la til desse små tekstene slik at dei som ikkje kjenner slavarane si historie så godt skal få større utbytte av eposet. Det slaviske eposet er eit stort verk med mange bilete. Eg har valt å gje ei forklaring på alle tjue måleria. Dette for at vi først og fremst skal få ei større forståing av kva Mucha la vekt på, men det er også viktig for kronologien i verket at alle bileta er med.¹² Ein kan sjå på kvart måleri i seg sjølv, men for å få det heilskapelege inntrykket bør ein følgje verket kronologisk frå byrjing til slutt. Etter gjennomgangen av måleria vil eg gje ei avgrensa formanalyse av det totale verket, før eg til slutt set eposet inn i ein kunsthistorisk samanheng.

Kronologisk gjennomgang

1: Slavarane på heimleg grunn, 3.–6. århundre

*Mellom den turaniske svepa og barbarane sine sverd*¹³

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1912 (Fig. 5)

¹²All informasjon omkring bileta er henta frå den engelske versjonen av katalogen til utstillinga *Slovanska Epopej* i Moravsky Krumlov, katalogen til KunsthalleKrems si utstilling *Alfons Mucha – Das Slawische Epos*, Karel Srp (red.), 1994 og boka *Alphonse Mucha, The Spirit of Art Nouveau* av Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., Alexandria, Va.: Art Services International, 1998

¹³ Eg har omsett ”The Turanian Whip” med ”den turaniske svepa”. ”The Turanians” er eit samlenamn for etnisk-lingvistiske folkegrupper med fellestrekk. Folkegruppene som høyrer inn under denne nemninga er ungararane, folket frå Kaukasus, det finske og vestsibirske folket, tyrkarar, det mongolske, koreanske og japanske folket. Det turaniske folket var dei innfødte bebruarane i Eurasia sitt enorme territorium. Informasjonen henta frå <http://www.hunmagyar.org/turan/turan.html> [2006, 25. november]

Det første biletet tek føre seg undertrykkinga av slavarane. Biletet viser eit ungt par som søker ly for fienden som vi ser i bakgrunnen. Slavarane var fredelege jaktfolk og bønder, men vart ofte overraske av nomadiske stammar frå aust som brann landsbyane, tok buskapen og bortførte kvinnene. Mangelen på slavisk samhald på denne tida gjorde at dei ikkje hadde eit effektivt forsvar mot desse åtaka. I bakgrunnen ser vi flammane som vitnar om at landsbyen er påtent, og fienden som er på veg vekk frå åstaden. Det unge paret står for det reine og fredsommelege, og deira ville blick vitnar om frykt og uro. Figuren øvst til høgre er ein heidensk prest som ber gudane om nåde, og han er flankert av to andre figurer; ei kvit jente som symboliserer fred, og ein gut kledd i raudt som symboliserer krigen. Dette viser at slavarane berre kan oppnå uavhenge ved bruk av sverdet, men at dei berre kan leve lukkelege så lenge det er fred.

2: Svantovits kult, 8.-10. århundre

Når gudane krigar ligg frelsa i kunsten

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1912 (Fig. 6)

I løpet av dei første århundra e. Kr. ekspanderte slavarane raskt, og etterkvart slo dei seg ned rundt omkring i Europa. Dei vestlege slavarane, ei av hovudgruppene, fann sin nye heimstad i det som er dagens Tyskland. Eit av deira siste samlingspunkt var på øya Rujana, dagens Rügen, nord i Tyskland. Der grunnla dei hovudstaden Arkona, med eit tempel tileigna deira heidenske gud Svantovit i sentrum av byen. Kvar haust feira dei innhaustinga på øya, og det er ein slik fest vi er vitne til i dette biletet. Vi ser dansande jenter, ein okse som vert gjort klar til ofring, og alt dette representerer den verkelege verda som er uvitne om gudane sine handlingar i det øvre sjiktet av måleriet. Men det er ikkje alle som deler denne gleda. Sentralt i biletet ser vi ei ung slavisk mor med barnet sitt som med eit engsteleg blick ser ut av biletet og på oss. Det kan tyde på at ho kan føresjå framtida til folket sitt, ho aner alt det triste som er i vente. Desse framtidige hendingane er representert i den øvre delen av biletet, som også utgjør den symbolske delen av måleriet. Til venstre ser vi guden Odin og hans heilage ulvar.¹⁴ Odin leier åtaket som skal knuse den nordslaviske kulturen, og i midten ser vi at nederlaget er eit faktum. Deira siste krigar sit døyande på den kvite hesten, og bak han kan vi skimte guden

¹⁴ I kjeldene står det at guden vi ser er Tor. Det var derimot guden Odin som hadde to ulvar, Gere og Freke, og Odin vart også rekna som krigarane sin gud. Eg vel derfor å tru at bruken av Tor er feil. Tor hadde rett nok to bukkar, Tanngnjost og Tanngrisne, men det er tydeleg at det vi ser i måleriet er ulvar. Eg vel derfor å omtale guden som Odin.

Svantovit ta sverdet ut av krigaren si høgre hand. Mucha såg på Svantovit som det undertrykka folket sin forkjempar. Nedanfor hesten står tre figurar med musikkinstrument. Desse representerer songen og gudesegnene, arven som slavarane bar med seg, og musikantane skulle også vise at styrken til slavarane i kampen mot germanarane låg i deira kunst. I 1168 vart Arkona erobra av den danske kongen Valdemar, og byens innbyggjarar måtte overgi seg.

3: Introduksjon av den slaviske liturgien, 863-880

Loypris herren på ditt morsmål

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1912 (Fig. 7)

Mähren (Morava) var slavarane sin første stat i Sentral-Europa på byrjinga av 800-talet. I middelalderen stod organiseringa av staten og kyrkja i nær kontakt med kvarandre, og prestane kom gjerne frå ikkje-slaviske land. Prins Rostislav, herskar over det stor-mähriske riket, bestemte seg for å grunnleggje sin eigne uavhengige kyrkjeorganisasjon, dette for å unngå germanisering av dei slavarane som hadde vorte kristna av tyske prestar. Men paven gjekk imot dette, og Rostislav måtte spørje austkyrkja sin hovudrepresentant om han kunne sende prestar som ville forkynne Guds ord på det slaviske språket. I 863 kom to brør frå Saloniki til Morava, Constantin og Methodius. Den gong var store deler av områda rundt Saloniki busett av slavarar, og dei to brørne nytta språket til dette folket då dei skulle lage det første slaviske alfabet. Dei omsette også deler av bibelen til det eldre slaviske språket. Dei vart godt mottekne i Morava, men dei trong også støtte frå Roma. Biletet viser Methodius, den gamle mannen med kvit kappe, etter han kom attende til Morava frå pilegrimturen til Roma i 880. Ein av disiplane til Methodius les eit brev frå paven, der han annonserer at Methodius vert den nye erkebiskopen i Morava. Paven gjev også løyve til å bruke den slaviske liturgien. Men berre fem år etter dette dør Methodius, og tilhøyrarane hans vert tvungne til å forlate Morava. Dei fann ny bustad hovudsakeleg i Russland og Bulgaria, og leiarane i desse landa er måla øvst i høgre hjørne, i form av den bulgarske St. Boris med kone og dei russiske helgenane Olga og Igor. Tyske prestar tok no kontrollen igjen, og øvst i venstre biletflata ser vi ei symbolisering av den valdelege kristninga. Personen i kvit kappe prøver å verne om slavarane, dette er Constantin, som seinare tok namnet Kyrillos. Her ser vi igjen at Mucha skil mellom den verkelege verda i forgrunnen, medan framtidige hendingar kjem til uttrykk i ei blåfarga sfære øvst i biletflata. Heilt framme i biletet ser vi ein ung og

sunn gut med hendene i veret (fig. 8). Han står som eit symbol på styrken til det slaviske folket, medan sirkelen han held i høgre handa skal vise til samhaldet mellom slavarane som ei kjelde til denne styrken.

4: Simeon, den bulgarske tsaren, 888-927

Den slaviske litteraturen si morgonstjerne

Eggtempera på lerret, 405x480 cm, 1923 (Fig. 9)

Ei av dei mest velståande periodane i det bulgarske riket var då tsar Simeon styrte på 900-talet. Simeon fekk makta over store delar av den indre Balkan-halvøya, mykje grunna den vanskelege politiske situasjonen i det bysantinske riket. Han vart ein av dei mest respekterte monarkane i den regionen. Simeon var sjølv godt utdanna, og landet hans vart eit viktig sentrum for slavisk utdanning og litteratur mykje grunna alle prestane som slo seg ned der etter å ha vorte jaga frå Morava, som vi såg i førre bilete. Mucha viser her Simeon sittande på trona, omkransa av forfattarar, vitenskapsmenn og prestar. Tsar Simeon er den einaste representanten for Bulgaria i eposet, og Mucha valde Simeon fordi han stod som eit symbol på tidleg kristen kunnskap. Av mange historikarar vert Simeon også sett på som grunnleggjaren av slavisk litteratur. I dei øvste hjørna er dei mest berømte prestane og vitenskapsmenn i Bulgaria på denne tida avbilda. Dette vert gjort i form av bysantinske måleri, og ikkje som symbolske figurar i ei anna sfære slik som vi har sett det i dei førre bileta.

5: Den bøhmiske kongen Premysl Otakar II, 1261

Samhald mellom dei slaviske dynastia

Eggtempera på lerret, 405x480 cm, 1924 (Fig. 10)

Premysl Otakar II var ein av dei mest suksessrike kongane i middelalderen, og då ikkje berre i det tsjekkiske riket. Kongedømet hans omfamna Böhmen og Mähren, men også Austerrike og nordlege delar av Italia. Han var kjent som jarn- og gullkongen. Jarn grunna hans uslåelege hær, og gull grunna hans veldige rikdom. Mykje av denne rikdomen ser vi i eposet sitt femte bilete, som skildrar eit dobbeltbryllaup. Både Otakar sjølv og hans niese er i ferd med å gifte seg med medlemmar av det ungarske dynasti, dette for å sikre fred for framtidige generasjonar. Ungarn var ein av hovudfiendane til Premysl, og dette bryllaupet skulle betre

forholdet. Otakar ville gjennom bryllaupet samle alle dei slaviske leiarane, for på denne måten å ordne opp i dei politiske forholda. Mucha illustrerer ikkje sjølv bryllaupsseremonien, men heller kongen som helsar på sine viktige gjestar. Rundt han står andre monarkar, hovudsakeleg frå andre slaviske land, medan brudene ser ut til å stå bak Otakar. Symbolbruken i dette måleriet avgrensar seg til den utfolda ørna i taket, som var kongen sitt emblem.

6: Kroninga av den serbiske tsaren Stefan Dusan, 1346

Den slaviske grunnlov

Eggtempera på lerret, 405x480 cm, 1926 (Fig. 11)

På midten av 1300-talet var den serbiske staten ein av dei mektigaste på Balkan-halvøya, og dette var under leiing av Stefan Dusan. Stefan drog nytte av den vanskelege politiske situasjonen i det bysantinske riket, og han sigra også over sin nest største fiende, Bulgaria. Han fekk støtte frå innbyggjarar i dei albanske og rumenske fjella, og erobra store område som Makedonia, Albania og nordlege deler av Hellas. Ved påsketider i 1346 vart Stefan Dusan krona som tsar for det serbiske og det greske folket, og Mucha måla ei scene frå kroninga i eposet sitt. Heller ikkje her viser Mucha sjølv seremonien, men heller prosesjonen som er på veg vekk frå St. Marcus-kyrkja der kroninga har funne stad. Prosesjonen er leidd av unge jenter i serbiske folkedraktar, deretter kjem fem eldre menn som ber tsaren sine sverd og skjold, vi ser den nykrona tsaren med kone og son, og bak dei kjem dei ortodokse prestane i kvitt under leiing av patriarken som utførte seremonien.

7: Jan Milic frå Kromeriz, 1372

Bordellet vert omgjort til kloster

Eggtempera på lerret, 610x405 cm, 1916 (Fig. 12)

Jan Milic kom frå fattige kår i Kromeriz, ein by i Mähren, men fekk likevel ei god teologisk utdanning. Han jobba som visekanslar for Karl IV og som korsbror i St. Vitus katedralen i Praha, og tenestene hans vart høgt verdsett. Jan Milic sine taler om Antikrist førte til ein stor tilhengarskare, men han fekk også mange fiendar grunna dette. Han bestemte seg for å vie heile livet til Gud, og også til dei fattige i Praha, og kvitta seg med alt han åtte. Måleriet kan

seiast å vere ein hyllest til ordets magi, for i 1372 klarte Jan Milic å overtale mange av dei prostituerte i Praha til å gje slepp på livet dei førte, og heller gje seg over til Gud. Det gamle bordellet vart reve, og ein stad for rehabilitering av prostituerte vart bygd. Der kunne dei prostituerte søkje ly og starte eit nytt liv. Det er dette som er avbilda her. Vi ser angrande kvinner som ber om å få tilgjeving for syndene sine, og dei gamle, skitne kjolane vert erstatta med reine og kvite plagg. Sentralt i biletet sit ei kvinne som har bind for munnen, dette fordi ho har baktala andre. Kvinna til venstre, som ser ut på oss, tek av seg alle smykka sine som teikn på at ho no tek til på eit nytt liv. Jan Milic sitt ønske om å reformere kyrkja liknar mykje på husittane sine ønske. Han har derfor vorte omtala som ein av føremennene til Jan Hus.

8: Etter slaget ved Grunwald, 1410

Solidaritet med dei nordlege slavarane

Eggtempera på lerret, 405x610 cm, 1924 (Fig. 13)

På byrjinga av 1400-talet førte det auka nasjonale medvitet til ein veksande motstand til dei tyske framstøyta austover. Etter at dei nordlege slavarane i Polen og Litauen hadde teke til seg kristendomen, vart dei overraska over dei militære angrepa som ”Dei tyske ordensriddarane” stod for. For å hindre at denne ordenen skulle leggje under seg slaviske landområde, som vart rettferdiggjort i religionens namn, underteikna den polske kongen ei forsvarsavtale med den tsjekkiske kongen. I 1410 samla polakkane, tsjekkarane og den litauiske hær seg i slaget ved Grunwald, der dei vann ein viktig siger over den germanske ordenen. Etter sigeren vart Polen sin plass i Europa sikra, og landet fekk ei sentral rolle vidare i den slaviske historia. Mucha har ikkje illustrert sjølve slaget, men heller resultatet slik det såg ut morgonen etter. Germanarane er slått, men den polske kongen skjuler andletet sitt med kappadå han ser dei mange dropne. Polen og Litauen er frie land, men kostnadene har vore store på både sider. Bak kongen kan vi sjå nokre av krigarane, og av desse kan vi skimte ein mann med berre eitt auge. Dette er Jan Zizka, som seinare skulle leie husittarane sin hær.

9: Jan Hus sin siste seremoni i Betlehemskapellet, 1412

Sanninga sigrar

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1916 (Fig. 14)

Jan Hus arbeidde for å opplyse folk om den kristne levemåten, og han ønskte å få ein slutt på prestane sin maktmisbruk. Hus studerte, og vart seinare rektor, ved Karl-universitetet i Praha. I 1402 vart han predikant ved Betlehemskapellet i Praha, det første forsamlingshuset i Europa med forkynning på folkespråket. Han henta mykje av inspirasjonen til preikene sine frå John Wycliffe, ein engelsk predikant og reformator som kjempa mot fattigdomen. Wycliffe kravde også at kyrkja skulle gje slepp på sin rikdom og makt, og Hus delte hans kritikk mot den katolske kyrkja. Presteskapet følgde alltid med på kva Hus tok føre seg, og i 1412 fekk erkebiskopen han til å forlate Praha. Hus heldt fram med arbeidet sitt i det sørlege Böhmen.

Det niande biletet i eposet viser Jan Hus si siste preike i Praha før han må reise. Hus står på preikestolen medan disiplane hans sit rundt og høyrer på. Heilt til venstre i biletet ser vi den einauga Jan Zizka. Til høgre, under baldakinen, er Vaclav IV si kone, dronning Sophia, avbilda. Kvinna i raudt som sit ved sida av dronninga skodar bort på ein mann i svart kappe som står heilt nede i hjørnet av biletet (fig. 15). Presteskapet følgde som sagt med på det meste Hus tok føre seg, og dette er mest truleg ein spion frå den katolske kyrkja. Eit par år seinare vart Hus invitert til kyrkjemøtet i Konstanz. Her skulle han forsvare si lære, og Sigismund, bror til den tsjekkiske kongen Vaclav IV, garanterte for tryggleiken hans. Men i Konstanz vart Hus fengsla, han ville ikkje fornekte læra si, og i juli 1415 vart han brent som kjettar. Dette vart byrjinga på husittkrigane i Böhmen.

10: Møtet ved Krizky, 1419

*Nattverd med både brød og vin*¹⁵

Eggtempera på lerret, 620x205 cm, 1916 (Fig. 16)

Jan Hus sin død førte til store endringar for det bøhmiske folket. Prestar som var lojale mot den katolske kyrkja vart ofte jaga vekk frå embeta sine, og erstatta med Hus sine tilhengjarar. Land som tidlegare var eigd av kyrkja vart no ekspropriert, sidan Hus sjølv hadde sagt at kyrkja burde leve i fattigdom. Folk møttest no på ulike heilage stader, der dei hørte på predikantane, som tala på det tsjekkiske språk, og dei fekk ta del i nattverden. Nattverden vart introdusert som *sub utraque*, under begge former, som førte til at også lekfolket fekk både brød og vin. Mucha måla eit slikt møte som vart halde i september 1419 i Krizky, ein liten

¹⁵ *Sub utraque specie* er ei teologisk nemning for at nattverden vert delt ut ”under begge skikkelsar”, dvs. at både brød og vin vert delt ut, til forskjell frå *sub una specie*, den gamle romersk-katolske skikken der lekfolket berre fekk brødet. Dei som var tilhengjarar av at begge delar vart delt ut vart kalla utraquistar. Desse kjem eg attende til i måleri nummer tretten.

stad utanfor Praha. Vaclav Koranda senior er husittane sin leiar, og her står han og talar til folket sitt på ein provisorisk talarstol. Han fortel om alt som gjeng føre seg i Böhmen for tida, og at ein ikkje må gje opp trua på Gud. Koranda oppmodar også folket til at dei ved neste møte ikkje berre kjem utrusta med trua si, men også med våpen. Den svarte himmelen i bakgrunnen minner oss om den vanskelege situasjonen som riket var i på denne tida. Dei hadde ingen konge, då kong Vaclav IV døydde i august 1419. Den mørke fargen viser også til korstoga som skal herje i den tsjekkiske nasjonen. Lyset som vi så vidt kan skimte på himmelen skal symbolisere den komande krigen, og det daude treet med det kvite flagget ved sidan av står for alle menneska som kjem til å miste livet i denne krigen. Det grøne og frodige treet med eit raudt flagg ved si side viser til det nye livet etterpå.

11: Etter slaget ved Vitkov, 1420

Gud representerer sanning, ikkje makt

Eggtempera på lerret, 405x480 cm, 1916 (Fig. 17)

Då kong Vaclav IV døydde i 1419 hadde han ingen born, og den naturlege etterfølgjaren til kongetrona vart hans bror Sigismund. Men det bøhmiske folket gav Sigismund skulda for drapet på Jan Hus, og nekta han derfor å entre trona. Dette førte ikkje fram, då Sigismund hadde støtte frå den katolske kyrkja. Krigarar frå ulike delar av Europa, hovudsakeleg frå det tyske riket, kom til Böhmen for å hjelpe Sigismund med å erobre trona. Han greidde å okkupere viktige delar av Praha, mellom anna slottet, men den viktigaste kampen fann stad på fjellet Vitkov i 1420. Jan Zizka kom til Praha med armeen sin frå Tabor, som var hovudsenteret for den radikale rørsla. Zizka valde å forsvare Vitkov, i og med at fjellet skjerna for ein viktig veg som førte inn til sentrum av Praha. At Zizka valde å møte Sigismund sin armé her, viste seg å vere svært lurt. Fienden måtte gå til åtak i motbakke, og då dei trudde dei hadde sigra, kom innbyggjarane i Praha med eit uventa angrep bakanfrå. Sigismund sine tilhengjarar mista mange soldatar, og gav til slutt opp. Biletet viser ei scene rett etter kampen, der dei held ei gudsteneste for å feire den uventa sigeren. Presten i midten held det heilage nattverdsbrødet, medan andre prestar ligg på bakken rundt han og ber. Vi ser den einauga Zizka mot høgre i biletet, og ved føtene hans ligg korstogfararane sine våpen og skjold. Sjølv om biletet representerer ein augneblink rett etter eit slag med mange sår og dropne, so kan vi ikkje sjå døde menneske. Mucha var sterkt imot krig og drap, og dette biletet kan tolkast som ein protest mot krigens terror.

12: Petr Chelcicky ved Vodnany, 1433

Du skal ikkje gjengjelde vondskap med vondskap

Eggtempera på lerret, 405x620 cm, 1918 (Fig. 18)

Petr Chelcicky (1390-1460) vart rekna som ein av dei store tenkarane i si tid, og hans samfunnskritiske skrifter inspirerte mellom anna det bøhmiske Brethren.¹⁶ I 1420 fekk han interesse for husitrørsla, men fordi dei nytta krig og drap som verkemiddel valde han å stå utanfor denne gruppa. Han var sterkt imot krig, hans hovudmål var å leve etter dei ti boda og ha ein høg moral. Dette biletet representerer borgarkrigen i Böhmen, ei mørkare side av husitrørsla. Ein liten by sør i Böhmen, Vodnany, vart angripen av dei husittiske soldatane, som ville hemne drapa på sine vener. Byen vart påtent, og innbyggjarane mista alt dei åtte. Biletet viser innbyggjarane etter åttaket, der dei er samla med sine sår og dropne. Sentralt i biletet ser vi ein mann som hever knyttneven som for å hemne det husittarane gjorde mot byens innbyggjarar. Men i same augneblink kjem Petr Chelcicky fram og stopper mannens neve. Petr meinte at ein ikkje skulle hemne vondskap med vondskap, for dersom ein gjorde det ville vondskapen aldri ta slutt.

13: Husittkongen Georg av Podebrady, 1462

Avtalane skal oppretthaldast

Eggtempera og olje på lerret, 405x480 cm, 1923 (Fig. 19)

Husittane mista mykje av makta som gruppe då dei delte seg opp i ulike ideologiske retningar. Grunna denne utviklinga vart Sigismund, Vaclav IV sin mislikte bror, godteken som konge av Böhmen i 1436. Men Sigismund døydde ikkje lenge etter, og hans nyfødde son, Ladislav, vart neste mann på trona. Grunna kongens låge alder fekk Böhmen stor fridom, og folket styrte mest seg sjølv. Georg av Podebrady vart guvernør i riket, og han klarte å stoppe kampene mellom katolikkane og utraquistane, dei moderate. Etter at Ladislav døydde i 1458 vart Georg valt som ny konge, den første tsjekkiske kongen på nærmare 150 år. Han var ein populær konge, og vart sett på som demokratisk mykje fordi han vart valt til trona, og ikkje arva den. Situasjonen i riket som Georg no rådde over var komplisert: Böhmen var det einaste landet i

¹⁶ I tekstar som tek føre seg den bøhmiske gruppa Brethren, også kalla Unitas Fratrum, har eg sett at både "Dei Bøhmiske Brør" og "Brodersamfunnet" vert nytta som omsetjing. Det ser ut til at desse to nemningane står for det same, og eg har valt å bruke "Brodersamfunnet". Eg kjem attende til denne gruppa i måleri nummer femten.

Europa med delvis religiøs fridom, og dette var basert på noko dei kalla *kompaktata*¹⁷. Men i 1462 fordømte Pave Pius II desse kompaktata og sendte kardinal Fantim de Vale til Böhmen. Denne hendinga er skildra i bilete nummer tretten i eposet. Kardinalen i raud kappe står framfor kongen, og han har akkurat lese beskjeden frå paven om at kongen må bryte med utraquistane. Han seier at Georg skal gå attende til den romersk-katolske kyrkja, fornekte læra til Jan Hus, og føre kongeriket under romersk styre. Kongen, som veit at ein ny borgarkrig kjem til å bryte ut dersom han gjennomfører dette, vert sint, og seier at *han* er den einaste som kan styre over Böhmen, ikkje paven. Kong Podebrady seier han er villig til å ofre både kongekrona og livet for trua si, og rundt han ser vi måpande tilskodarar som har vore vitne til kongen sitt uendelege mot. Heilt framme i biletflata let ein gut att boka med påskrifta “Roma”. Dette symboliserer at det ikkje er nokon veg attende, kongen sine utspel markerte slutten på alle forhandlingar med paven.

14: Forsvaret av Sziget, leia av Nicolas Zrinsky, 1566

Kristendomen som skjold

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1914 (Fig. 20)

På midten av 1500-talet vart det igjen gjort åtak på Balkan-halvøya av tyrkarane, som prøvde å trengje lenger inn i Europa si kjerne. Tyrkarane var under leiing av Sülejman II (1520-1566), som hadde som mål å erobre det kristne Europa. Ein av dei avgjerande kampene var i Sziget, der kroatene Nicolas Zrinsky stod for leiinga. Biletet viser slutten på åtaket, då byen allereie har vorte okkupert, og det er delt inn i tre deler. Til venstre for den svarte søyla gjer innbyggjarane seg klare for det aller siste angrepet frå tyrkarane. Dei veit at slaget er tapt, men dei vil kjempe til siste slutt. Til høgre for søyla er alle kvinnene samla i eit av tårna. Tårnet er fullt av krut, og dei står klare med ein fakkell som dei skal kaste inn i krutlageret når tyrkarane inntek festninga. Det er betre for dei å døy på denne måten enn å gi seg over til tyrkarane sitt slaveri. Del tre av biletet er den svarte søyla, som er røyken etter at eksplosjonen har funne stad. Både byen og festninga vart teken. Men tyrkarane sin leiar Sülejman II vart også drepen i slaget, noko som førte til at åtaka frå tyrkarane vart færre i åra som kom.

¹⁷ Forhandlingar mellom dei moderate husittane, utraquistane, og katolikkane førte til ein avtale med konsilet i Basel 1436, dei såkalla kompaktata, som godtok både katolisismen og den husittiske utraquismen som trusretningar i Böhmen.

15: Trykking av Kralice-Bibelen i Ivancice, 1578

Gud gav oss ei gåve i språket

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1914 (Fig. 21)

I dette biletet minnest Mucha heimbyen sin Ivancice, som ligg sør i Mähren. På 1500-talet var dette eit av dei viktigaste sentra for den moraviske kyrkja, eller *Brodersamfunnet*. Det religiøse Brodersamfunnet oppstod som ein del av reformrørsla mot det dei såg på som den korruperte kyrkja på midten av 1400-talet. Medlemmane levde i fattigdom og utan utdanning, og prøvde å leve etter Bibelen sine vilkår. Men hundre år seinare endra dei synet på dette, og vart til slutt eit av dei høgst utdanna religiøse samfunna. Skulen i Ivancice var ein av samfunnet sine mest kjente skular. Blant lærarane var Jan Blahoslav, som tok til med å omsetje Bibelen frå gresk til tsjekkisk. Etterfølgjarane hans gjorde ferdig det som vart kalla Kralice-Bibelen, og den vart etterkvart eit symbol på nasjonal identitet og sett på som hovudverket i tsjekkisk litteratur. Bibelen vart trykt i Ivancice fram til 1578, då dei flytta trykkeriet til Kralice. På biletet ser vi skulegarden til Brodersamfunnet i Ivancice. Til høgre ser vi huset der trykkinga gjeng føre seg, og ein del besøkande står utanfor og følgjer med. Nedst til venstre ser vi ein ung gut som les frå Bibelen til ein eldre herre (fig. 22). Dette er mest truleg Mucha sitt sjølvportrett. På biletet kan det tyde på at det er haust. Vi ser ein gut med korga full av eple, innhaustinga er i full gang. Ein kan også sjå på det som ei tid då Brodersamfunnet får løn for strevet; Bibelen og anna litterært stoff vert trykt og kyrkja deira er i rask vekst. Men vi kan også sjå ein del fuglar som flyg rundt tårnet. Dette skal vise oss at det er endringar i vente, at Brodersamfunnet vert nøydd til å gje avkall på kyrkja si eller forlate heimlandet sitt. Dette skjedde omtrent førti år seinare, etter krigen på Bila hora, Det kvite fjell. Då tapte det tsjekkiske folket mot Habsburgarane og protestantisme vart forbode. Brodersamfunnet sine medlemmar fekk ikkje lenger bu i dei europeiske landa, og mange slo seg mellom anna ned i Amerika.

16: Jan Amos Komensky sine siste dagar, 1670

Eit snev av håp

Eggtempera på lerret, 405x620 cm, 1918 (Fig. 23)

Det bøhmiske opprøret mot habsburgarane tok slutt etter tapet på Det kvite fjell i 1620 og etter avrettinga av tjuesju aristokrat og borgarar i Praha i 1621. Det vart også slutt på

religiøs fridom i det Böhmske riket. Etter to hundre år vart den katolske kyrkja igjen einerådande. Tsjekkarane fekk ikkje lenger stemme ved kongevalet, og i løpet av dei neste tre hundre åra mista nesten den tsjekkiske nasjonen heile identiteten sin. Motreformasjonen førte til at mange måtte forlate landet sitt, eller dei vart tvungne til å fornekte trua si. Den tsjekkiske pedagogen, teologen og filosofen Jan Amos Komensky, som også høyrde til Brodersamfunnet, var ein av desse. Han reiste rundt i mange europeiske land, før han slo seg ned i Nederland. Han underviste og skreiv bøker om mellom anna pedagogikk, og fordi han i tillegg til tsjekkisk skreiv på latin vart han kjend også i mange andre europeiske land. På si ferd prøvde han å finne støtte for den tsjekkiske nasjonen blant dei protestantiske landa i Europa. Komensky mista til slutt håpet om å få sjå heimlandet sitt igjen. Biletet viser ein av hans siste dagar, der han sit og ser ut over havet. Både håpet og livet ebbar ut, men den lysande lykta sentralt i måleriet viser at dei har eit ørlite håp om igjen å skulle få sjå heimlandet sitt. Rundt han står vener som vil seie farvel, men avstanden mellom Komensky og dei andre understreka den totale einsemda som dei som var i eksil kjende mot slutten av livet i eit framand land.

17: Mont Athos - det heilage fjellet, 1700-talet

Vern av den eldste ortodokse, litterære skatten

Eggtempera på lerret, 405x480 cm, 1926 (Fig. 24)

Athos er ei halvøy i Hellas, den austlege av tre halvøyer som strekk seg ut i Egeerhavet frå Khalkidiki. Athos er også ein autonom munkerepublikk, og ei av kyrkjene der er via jomfru Maria. I følgje legenda var det her den heilage jomfru Maria søkte tilflukt då apostlane og Kristus sine disiplar vart forfølgde, og det skal ha vore her ho døydde. Fleire kloster vart bygd her, det første stod ferdig på 900-talet. Mellom 900- og 1400-talet var klosteret på Mont Athos det viktigaste kulturelle og religiøse senteret for dei sørlege slavarane, og eit skattkammer for dei som var interessert i bysantinsk litteratur. Øvst i biletet ser vi ein mosaikk av jomfru Maria, som velsignar alle pilegrimane som kjem på vitjing til kyrkja. Under henne ser vi ortodokse prestar som held fram relikviar etter helgenar, slik at pilegrimane skal få kysse desse. Figurane som er plassert langs midtre del av biletet held modellar av andre viktige slaviske kloster i området, og bak dei står dei ulike abbedane til desse klostra. Årsaka til at dette måleriet er med i eposet kan vere at Mucha såg på den gresk-ortodokse kyrkja som åndeleg viktig, og som historisk sett førte slavarane saman med det

bysantinske riket. Han meinte at forkynninga til Constantin og Methodius, som vi vart introdusert for i måleri nummer tre, ikkje berre påverka folket i Mähren, men at dei også hadde ein samlande effekt på dei andre slavarane.

18: Dei unge tek eid under det slaviske lindetreet, 1800-talet

Den slaviske oppvakninga

Eggtempera og olje på lerret, 480x405 cm, 1926 (Fig. 25)

Som vi såg tidlegare i eposet tapte slavarane kampen på Det kvite fjell i 1620. Dette vart starten på ei tre hundre år lang periode under habsburgarane, og dette medførte mellom anna at landet vart utsett for ei sterk germanisering. Men på 1800-talet vakna nasjonen, både politisk og kulturelt, og det tsjekkiske språket vart igjen nytta på teater og i skulen. Det vart også stifta ulike lag i denne perioden. På slutten av 1800-talet danna radikale studentar og arbeidarar ei gruppe i Praha, og desse tok fatt i dei kulturelle problema i nasjonen. Gruppa gav uttrykk for sterk motstand til Austerrike, noko som førte til at sekstiåtte medlemmer av gruppa vart fengsla i januar 1894. På biletet ser vi andre som viser sin truskap til nasjonen. Ei gruppe unge gutar knelar rundt eit steinalter, og hyller Slavia, som er symbolet på det slaviske folket. Slavia sit i eit lindetre, og dette treet står som symbolet på Tsjekkia. Rundt sirkelen med ungdomar står det ein del menneske som ser uferdige ut. Både andleta og kleda deira manglar detaljar, og dei skil seg ut frå resten av figurane. Det er ulike teoriar på kva årsaka til dette er. Ei av årsakene kan vere at Mucha aldri portretterte politikarar, og at han derfor ikkje ville male andleta til desse som skal representere den tsjekkiske nasjonen. Ei anna årsak kan vere at Mucha vart sterkt kritisert av andre kunstnarar på denne tida, og at han derfor let biletet stå uferdig. Dette måleriet vart aldri stilt ut saman med dei andre så lenge Mucha levde.

19: Avskaffing av liveigenskap i Russland, 1861

Eit arbeid i fridom er grunnlaget for staten

Eggtempera på lerret, 610x810 cm, 1914 (Fig. 26)

Dette biletet måla Mucha i 1914, året etter han vitja Russland på si studiereise i høve eposet. Biletet skulle vere ein hyllest til den største slaviske nasjonen, som dei såg på som ven og frelsar, og Mucha såg føre seg eit lystig bilete med glade farger. Men då han kom til Russland

merka Mucha at hans idealistiske beundring av denne slaviske nasjonen var basert på eit urealistisk syn og for lite kunnskap om tsaren sitt nedslåande styresett. Mucha såg korleis det stod til med menneska der, og endra oppfatning av korleis han ville ha biletet. På midten av 1800-talet såg det ut til at Russland ikkje utvikla seg like raskt som andre europeiske land, og at Russland av den grunn kom i skuggen av dei. Tsar Alexander II bestemte seg derfor for å utføre nokre endringar, og liveigedomen i landet vart forbode. Bøndene skulle no få større fridom, og alt skulle ligge til rette for ei industriell utvikling også i Russland. På biletet ser vi innbyggjarar frå Moskva og landsbyane rundt samla på Den Raude Plass. Dei har akkurat fått vite at liveigedomen er oppheva, men i andleta deira kan vi ikkje sjå teikn på glede. Det ser ikkje ut til at det heilt har gått opp for dei kva som er i ferd med å skje, kva moglegheiter dei no har. Dette kjem også fram i himmelen, som er dekt med eit tjukt lag av grå og tung skodde. Vi kan berre så vidt skimte eit svakt lys bak kyrkjetårna, og dette viser til fridomen som er i vente.

20: Slavarane sin apoteose

Slavarar for humanitet

Eggtempera på lerret, 480x405 cm, 1926 (Fig. 27)

Mucha sitt siste bilete i eposet oppsummerar historia til heile den slaviske nasjonen. Det karakteristiske her er bruken av klare fargar, som kvar viser til ulike periodar i det slaviske folket si historie. Den blå fargen nedst i høgre hjørne minner oss om slavarane si forhistorie og mytologi. Raud farge viser til den framgangsrike middelalderen, med kongane Karl IV og Premysl Otakar II i hovudrolla. Fargen svart symboliserer år med audmjuking og undertvinging. Det mest iaugefallande er fargen gul, som skal stå for året 1918 då det Austerrike-Ungarn mista makta og fleire slaviske nasjonar vart uavhengige. Soldatar som har kjempa i første verdskrig vert ønska velkomne av jenter med greiner i hendene, og vi kan også sjå flagga til landa som sigra i krigen. Øvst ser vi eit bilete på fridomen, ein ung person med ubundne hender som han held to kransar i, og desse står for fridom og einskap. Bak han kan vi skimte Jesus, og han velsigner alle slavarane og ønskjer dei ei betre framtid. Regnbuen skal samanfatte heile temaet i eposet, nemleg budskapet om fred. Måleriet er ein fargerik og triumferande apoteose til alle slavarane som i 1918 endeleg fekk eit heimland som dei kunne kalle sitt eige.

Formanalyse

Gjennom formanalysen har eg valt å sjå på Mucha sitt epos under eitt. Eg vil ikkje gå gjennom kvart enkelt måleri, då eg ser på dette som ein altfor tidkrevjande prosess sidan verket er så stort. Døme vil bli henta frå ulike måleri, dette for å illustrere kva som vert sagt i dei forskjellige avsnitta. Det er heller ikkje sentralt for oppgåveteksta å gå inn på måleria kvar for seg, då eg gjennom oppgåva stort sett ser på eposet som ein heilskap.

Mucha sitt *Slovanska Epopej* består av tjue bilete der dei største lerreta er åtte gonge seks meter, og dei minste er fire gonge fem meter. Det er ulike årsaker til dette enorme formatet. Mucha ville ikkje at serien skulle bli ei rekkje små måleri som kunne minne om postkort, og ved å velje store lerret skulle dette også vise til slavarane som eit stort og viktig folk i den europeiske samanheng. Ei anna årsak kan vere at Mucha fekk smaken på store dimensjonar medan han jobba ved Ringteateret i Wien. Der måla han kulisser i stort format, og det kan hende at han fann ut at slike dimensjonar hadde ein positiv effekt. Det at måleria har ulik storleik skuldast første verdskrig. Mucha tinga lerret frå ein fabrikk i Belgia, som i 1914 vart okkupert av tyskarane og omgjort til krigsrelatert arbeid. Han vart derfor nøyd til å avgrense bruken av dei lerreta han hadde, og seinare tinga han nye lerret frå Skottland. Grunna dette vart det skilnader mellom nokre av måleria, men sjølv dei minste måleria er rikeleg store.

Perspektivet i eposet kan seiast å vere høgt. Dette gjer at vi får med oss det som skjer på bakkenivå, og detaljar i dei ulike sjikta i måleria vert meir synlege. Korleis rommet gjer seg gjeldande er temmeleg likt i alle måleria. Det vi ser er at måleria ofte er bygd opp av eit smalt scenerom, eit klassisistisk trekk som også samsvarer med modernismen si vektlegging av flata. Måleria er stramt oppsett, med sjikt som går parallelt med biletflata. Menneska som er skildra i dei ulike bileta er ofte plassert på same nivå, og eit døme på dette kan vere måleri nummer seks, *Kroninga av den serbiske tsaren Stephen Dusan*. Her kan vi gå sjikt for sjikt innover i biletet, og vi ser at alle menneskegruppene innanfor desse sjikta er plassert parallelt på same nivå. I nokre tilfelle ser vi bruken av diagonalar, men desse vert som oftast nedtona og også tilsidesett ved at det vert lagt vekt på sentrale personar i dei parallelle sjikta. Element i dei bakre sjikta gjer at blikket vert stansa, noko som òg er med på å flate ut bileta. Og der rommet eigentleg er djupt, som til dømes i landskapsbileta, der ser vi at skugge, dis eller tåke

fører til at djupna forsvinn. Det barokke sug er med andre ord fråverande, og klassisistiske tendensar er i større grad gjeldande. Døme på dette ser vi både i måleriet *Møtet ved Krizky* og *Etter slaget ved Vitkov*.

Fargebruken i eposet er med å gje forteljningane eit visst distansert preg. Fargane er som oftast nedtona, men i god harmoni. Der Mucha nyttar sterkare fargar, er det gjerne gjort for å framheve personar eller gjenstandar. Den neddempa fargebruken gjer at det kan vere vanskeleg å vite kva ein skal setje auga på i dei svært detaljrike måleria, ein ser ikkje med ein gong kva som er det sentrale. Ut i frå dette kan vi kanskje seie at strukturen i måleria er parataktisk, at vi ser ei sideordning av alle elementa. På den andre sida gjer den effektive lysbruken til at sentrale aktørar i måleria vert framheva. Ein kan derfor kanskje heller seie at strukturen er gjennomgåande hypotaktisk, at nokre personar eller gjenstandar er viktigare enn andre. *Introduksjon av den slaviske liturgien* er døme på dette. Methodius og hans disiplar badar i eit sterkt lys som gjer dei kvite draktene iaugefallande, og dei vert med dette dei viktigaste elementa i biletet.

Eit verkemiddel for å få fram dei ulike nivåa i måleria er bruken av fargen blå. Dette er særleg framtrédande i dei tre første måleria, der den heidenske presten i første bilete, Odin med ulvane og slavarane sitt nederlag i andre bilete og den valdelege kristninga i tredje bilete alle har ein dus blåfarge over seg. Dette vart gjort for å vise at det ikkje var notidas hendingar som vart skildra, men anten framtidige eller hendingar som høyrte gudeverda til. Fargane i Mucha sitt epos er ikkje brukt realistisk, men for å få fram stemningar og for å understreke eit synspunkt. Måleri nummer fjorten, *Forsvaret av Sziget leia av Nicolas Zrinsky*, kan illustrere dette. Byen er allereie okkupert, men det siste slaget er endå ikkje tapt. Fordi vi veit kva som skal skje, at kvinnene i byen kjem til å setje fyr på kruttårnet, ser det ut som om heile biletet står i brann. Sett i forhold til dei andre måleria har dette mykje raudt og gult i seg, noko som gjev oss assosiasjonar til at brannen allereie er eit faktum. Raudfargen er også med på å få fram den kaotiske stemninga som var i byen like før åttaket.

Det at fargane i eposet er nokså duse og matte kan også skuldast malingstypen. Mucha valde å bruke tempera, ei type måling som består av pigment og vatn, og ei eller anna form for bindemiddel. Mucha brukte eggeplomme, og han tilsette også olje slik at blandinga skulle verte "feitare" og gi eit meir transparent inntrykk enn rein eggtempera.¹⁸ Teknikken gjev ein

¹⁸ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., op.cit., s. 98

eigen matt glans, og Mucha brukte oljemåling berre for å framheve detaljar. Det skulle også vise seg at denne typen måling var både tøyeleg, sterk og motstandsdyktig, og dette kan vere grunnen til at måleria har halde seg svært godt gjennom åra.

Før Mucha tok til på eposet reiste han rundt i Polen, Russland, Bulgaria, Serbia og andre slaviske land for å samle informasjon som han kunne nytte i arbeidet. Med seg hadde han ei skissebok, men like viktig var fotografiapparatet. Fotografia gjorde at Mucha fekk realistiske menneskeskildringar i eposet, og han fanga også inn stemninga i dei ulike landa som han overførte til måleria. Dette gjeld i særleg stor grad for måleri nummer nitten, *Avskaffing av liveigedom i Russland*, der fotografia vart nytta for å skildre stemninga på Den Raude Plass (fig. 28-30). Mucha vart overraska over tilhøva i landet, og dokumenterte flittig det russiske folket og det han såg på som deira triste lagnad.

Kunsthistorisk samanheng

Alfons Mucha levde i ei tid då mange av hans medkunstnarar ville fjerne seg frå 1800-talets uttrykk, og heller utforske sin eigen stil uavhengig av tidlegare reglar og normer. Mucha følgde utviklinga av art nouveau, og ein kan vel påstå at han også til dels var med på å skape denne organiske stilen. Når det gjeld pastellteikningane kunne han kanskje også ha vorte rekna som ein av avantgardistane dersom han hadde publisert desse bileta for offentlegheita. Men når det kjem til hans slaviske epos så kan ein vel seie at Mucha har meir til felles med 1800-talets historiemåleri enn med 1900-talets mange eksperimenterande kunstformer. Historiemåleriet var vanleg under barokken på 1500- og 1600-talet, men opplevde ei blomstringstid i dei fleste europeiske landa på 1800-talet då det nasjonale gjorde seg meir gjeldande. Historiemåleri generelt består gjerne av måla figurframstillingar som gjengjev bestemte historiske handlingar, og motiv frå mytologi, segn og litterære verk vert også rekna innanfor denne kategorien. Frå 1600-talet var motiv frå profan samtidshistorie meir vanleg, og under romantikken kan ein sjå ein oppsving i bruken av desse motiva. Ut i frå denne definisjonen av historiemåleriet som sjanger ser vi at Mucha sitt epos kan passe inn.

Men ikkje alle ser på eposet som ei samling av historiske måleri. I Derek Sayer si bok, *The Coasts of Bohemia; A Czech History*, vert det sagt at det er feil å omtale verket som

historiemåleri, og berre det.¹⁹ Med dette meiner Sayer at ved å plassere verket innanfor denne kategorien, undervurderer vi måleria si kraft og originalitet. Sayer vil ikkje samanlikne Mucha med dei tsjekkiske historiemålarane frå 1800-talet, dette fordi Mucha fører det historiske over i ein annan dimensjon, og inn i ei tidlaus sfære basert på sanningar som står over dei reine enkelthendingane. Han seier i tillegg at eposet også skil seg frå dei vanlege historiske illustrasjonane ved hjelp av paletten og bruken av symbol, noko ein kan vere samd i. Den urealistiske fargebruken er med på å dele nokre av måleria inn i ulike sfærar, der den eine delen kan representere den verkelege verda medan dei blå elementa gjerne skal stå for det guddommelege og utanomjordiske. Ved å gjere dette hindrar Mucha at eposet vert ein rein historisk illustrasjon, det vert også ein slags hyllest til arven som det slaviske folket ber med seg. Det vert sagt at han sidestiller det historisk moglege med dei symbolske scenene, og at han på denne måten kombinerer det verkelege og det mentale.²⁰ Dette er med på å understreke at Mucha sitt epos inneheld mange element som gjer at vi kan samanlikne det med 1800-talets historiemåleri, men at eposet samstundes har ein fargebruk og symbolbruk som gjer at vi må sjå utanfor historiemåleriet sine grenser når vi skal betrakte det. Men sjølv om måleria er *noko meir* enn reine historiemåleri, så har dei likevel meir til felles med historiemåleriet som sjanger enn med dei nye modernistiske retningane som gjorde seg gjeldande medan Mucha var oppteken med eposet. Han nytta ein sjanger som var på veg ut, og vart grunna dette sett på som gamaldags og forelda. Mucha følgde ikkje den moderne utviklinga, men heldt fast ved det gamle.

Når det kjem til Mucha sine kunstnarlege førebilete i arbeidet med eposet har eg få konkrete døme. I nokre av tekstene eg nyttar vert det ymta om at den austerriske målaren Hans Makart (1840-84) hadde ei påverkannde rolle, men i litteraturen er dette eit underordna tema. I biografien til Jiri Mucha *Alphonse Mucha; His Life and Art* vert det nemnt at Mucha let seg påverke av Makart, men utanom dette er det lite informasjon å hente. Det hadde vore interessant å forfølge dette sporet, men i det totale tidsperspektiv gjev eg meg ikkje tid til dette. Ei anna inspirasjonskjelde kan ha vore William Morris sine teoriar. Mucha lærte om Morris på akademiet i Paris, og det er tydeleg at han har teke med seg noko av Morris sin ideologi. Den industrielle revolusjonen førte med seg ein auka masseproduksjon av funksjonelle, men upersonlege og mindre fine varer. Dette stod ikkje i forhold til Morris sine ideal, som hevda at ein kunne kombinere det estetiske med det funksjonelle. Mucha hadde

¹⁹ Derek Sayer *The Coasts of Bohemia, A Czech History* Princeton University Press, 1998, s. 151

²⁰ Karel Srp (red.) *Alfons Mucha, Das Slawische Epos* Kunsthalle Krems, 1994, s. 56

same oppfatning som Morris på dette feltet. Men fordi dette er noko som i hovudsak gjer seg gjeldande i Mucha sin art nouveauperiode, vil eg ikkje gå nærmare inn på det.

DEL 2 KONTEKSTUALISERING

KAP. 3 Det tematiske innhaldet i Slovanska Epopej

Innleiing

I første del av dette kapitlet skal vi gjere oss betre kjend med Mucha sine val av tema. Gjennom det historiske tilbakeblikket vil eg gjere greie for kva tematiske utveljingar Mucha gjorde. I arbeidet med å vurdere den tematiske relevansen av Mucha sitt verk i forhold til sentrale historiske hendingar vil eg ta utgangspunkt i ei tidslina laga av Elisabeth Bakke.²¹ Denne har eg valt å nytte fordi den viser hendingar som eg ser på som svært sentrale i den tsjekkiske historia, og som har hatt mykje å seie for folket vidare. Korleis står Mucha sitt utval av tema i eposet i forhold til Bakke si historiske tidslina? Kan ein sjå på eposet som eit historisk verk, i den tydinga at ein kan sjå på det som ein illustrasjon av historiske hendingar? I kapitlets andre del vil eg skildre det eg har valt å kalle for Mucha sitt slaviske bakgrunnsmateriale. Med dette vil eg vise at Mucha sitt engasjement for det slaviske folket ikkje kom til uttrykk for første gong gjennom eposet, men at han tidlegare hadde teke oppdrag der han fekk jobbe med noko tilsvarande. Dette vil vere med på å forsterke vårt inntrykk av kva Mucha stod for.

²¹ Denne tidslina er henta frå artikkelen til Elisabeth Bakke, ”Tomas G. Masaryk og det tsjekkiske spørsmål” i *Nordisk Østforum* nr 2/2000, s.4. Kan også finnast på <http://folk.uio.no/stveb1/Masaryk.pdf> [2006, 5. april] I tillegg er store delar av dette kapitlet basert på Derek Sayer si bok, op. cit.

Eit historisk tilbakeblikk

”Ah, the beautiful land, the beloved land, my cradle and my grave, my mother, the only land, the land given to me as my birthright, the broad land, the only land”²²

Alfons Mucha gjekk langt attende i den slaviske og den tsjekkiske historia då han skulle avgjere kva hendingar som skulle stå som tema i dei mange måleria. Sams for alle tjuve måleria er at dei har slaviske tema, der både serbarane, tsjekkarane, russarane, bulgararane og polakkane har fått sin plass. Men medan det tsjekkiske folket har fått omtrent halvparten av måleria for seg sjølv, må resten av dei slaviske nasjonane dele på dei resterande. Ein kan kanskje simplifisere det heile ved å seie at halvparten av verket har tema som kan karakteriserast som slaviske, medan resten av temaa er tsjekkiske. Det er også mogleg å dele bileta inn i andre kategoriar. I tillegg til dei slaviske og tsjekkiske gruppene kan ein også lage tematiske undergrupper der ein deler måleria inn i husittiske, kulturelle, religiøse eller symbolistiske grupper. Eg kjem ikkje til å gjennomføre ei slik inndeling, men heller konsentrere meg om kva tema Mucha valde for å skildre fortida til tsjekkarane. Eg vil med andre ord vie meir plass til visse delar av verket enn til andre.

Nokre av måleria vert plassert inn under den slaviske kategorien. Dette er bilete eg kjem til å nemne i kapittelet, men eg vil ikkje sjå på desse i same konteksten som dei resterande måleria. Det er ulike årsaker til at eg har valt å gjere dette. Mucha var først og fremst tsjekkisk, sjølv om han også tilhørde det slaviske folket. Det vert derfor meir nærliggande å konsentrere seg om dei tsjekkiske bileta for betre å forstå hans utgangspunkt, i staden for å fokusere på andre slaviske nasjonar som til dømes Bulgaria og Serbia, som også er representert. Mucha valde ut kva tema han ville ha med i eposet for at han på best mogleg måte skulle få fram essensen i den slaviske og tsjekkiske historia. Eg vil sjå på dette utvalskriteriet, for så å finne ut kva prinsipp det var Alfons Mucha arbeidde ut i frå. Dersom vi konsentrerer oss om bileta som omhandlar episodar frå 1300 og 1400-talet og framover, noko eg har valt å gjere, vert dette betre å kontrollere, då vi i større grad har meir informasjon

²² Utdrag frå Karel Hynek Macha sitt dikt *Maj*. Sitert i Derek Sayer, op.cit., s. 26. Eg har valt å nytte Sayer si omsetjing her, då hans omskivingar gjer at innhaldet kjem klårare fram. I den engelske versjonen som eg har heiter det: ”Ah, well-beloved earth, beautiful earth, My cradle and grave, the womb that gave me birth, My sweet, sole land, left to my spirit’s keeping, Ah, vast and single of beauty as of worth!” Karel Hynek Macha *May* Prague: Orbis, 1965, s. 59

og fleire historiske fakta å byggje på.²³ Eg ser i tillegg dei slaviske bileta som mindre kontroversielle enn resten av verket. Dei innbyr ikkje i like stor grad til diskusjon, og den manglande kjennskapen kan kanskje vere årsaka til dette. Det kan også vere at dette er ei meir allment akseptert periode som ikkje har dei store disputtane å stri med. I tillegg til dette vert også skilnadane mellom Mucha sitt utval og Bakke si tidslinje tydelegare dersom vi tek utgangspunkt i måleria med tema frå 1300- og 1400-talet.

Karl IV og husismen

Dei første måleria til Alfons Mucha er med på å skildre bakgrunnen for det tsjekkiske folket, og er derfor på ingen måte overflødige. Dei gjev ein heilskap i verket, og er viktige for å understreke det som var intensjonen til Mucha med å måle dette eposet. Framstillinga tek til med å vise slavarane på heimleg grunn. Vi ser eit vitskremd par som flyktar frå herjingane til fienden, og ved hjelp av figurane øvst i høgre hjørnet får Mucha fram slavarane si stilling til dette; dei kan berre leve lukkelege så lenge det er fred, men denne freden kan ein berre oppnå ved å bruke sverdet. Vidare får vi gjennom eit bilete spekka med detaljar kjennskap til den heidenske guden Svantovit, og i bilete nummer tre er det introduksjonen av den slaviske liturgien som står som hovudtema. I dei neste tre måleria får vi høyre om den bulgarske tsaren Simeon, den bøhmiske kongen Premysl Otakar II og den serbiske tsaren Stefan Dusan. Desse framstillingane vitnar om ei god tid for det slaviske folket, der vitskap og økonomisk velstand er nokre stikkord. Dei første seks bileta har ført oss fram til midten av 1300-talet, og det er på sin plass å sjå på Elisabeth Bakke si tidslinje. Bakke tek til med Karl IV si regjeringstid (1346-78), ei tid ho skildrar som ein tsjekkisk "gullalder" både territorielt og politisk. Dette er ein påstand med sanning i. Næringslivet i Karl IV sitt rike var på denne tida under utvikling, og grunnlegging av nye byar i Böhmen var ein av konsekvensane av dette. Kongen gjekk også inn for å styrke tsjekkisk kultur og språk, og han jobba mot germaniseringstendensane. I 1348 fekk han herredøme over Schlesien, og i 1368 vart Nedre Lausitz ein del av den tsjekkiske stat. I 1348 vart også universitetet oppretta, noko som gjorde Praha til det kulturelle sentrum i Mellom-Europa. I tillegg til andre gode gjerningar er nok desse hendingane med på at han i dagens Böhmen er hugsa som *pater patriae*, fedrelandets far.

²³ Ein trur at slaviske stammar slo seg ned i dei tsjekkiske områda først rundt 500 e. Kr., men ein veit stort sett lite om tsjekkisk historie før det niande århundre.

Når ein ser kva som gjekk føre seg i landet på denne tida, er det eit paradoks at Mucha, som var oppteken av å skildre menneske som kunne fungere som gode førebilete, ikkje har eit einaste måleri av Karl IV og hans gjerningar. Det Mucha valde å illustrere frå denne perioden er kroninga av den serbiske tsaren Stefan Dusan, ei hending som er datert 1346, og ei skildring frå Jan Milic frå Kromeriz sitt liv, datert 1372. Desse er for all del gode representantar for det tsjekkiske, og slaviske, folket, då dei respektivt viser til ekspandering av slavarane sitt område og menneskeleg godskap og medkjensle. Jan Milic var rett nok ein av dei beste forkynnarane til Karl IV, men dette er ikkje noko som kjem fram av biletet. Kvifor unngjekk Mucha å skildre stordomstida til Karl IV? Kan ein kanskje tenkje seg at Mucha ikkje såg på denne tida med like positive auge som det ein gjer i dag? Det kan tenkjast at Mucha ikkje var særleg begeistra for Karl IV fordi han var tysk-romersk keisar, og at han derfor ikkje ønskte å framstille han direkte. Karl IV vart også til slutt eineherskar i Tyskland, noko som kunne vere ei anna årsak til at Mucha kanskje mislikte han. Mucha måtte sjølvsgatt gjere eit val, og plukke ut nokre episodar frå ei lang historie. Å velje vekk Karl IV, derimot, verkar på meg som merkeleg. Men Mucha utelukkar ikkje Karl IV fullstendig. Det han gjer er heller å vise kongen på ein indirekte måte. For det første gjennom Jan Milic, som vi allereie har sett, og for det andre gjennom bilete nummer åtte i eposet, som har tittelen *Etter slaget ved Grunwald*. Måleriet viser slagmarka morgonen etter at polske, litauiske og tsjekkiske styrkar har gått saman og slått germanarane, ein kamp som var med på å styrke Polen sin posisjon i Europa. Her kan det tenkjast at Karl IV sin kamp mot germaniseringstendensane er eit underliggjande tema. På byrjinga av 1400-talet, med andre ord like etter Karl IV si regjeringstid, var folket meir nasjonalt medvitne enn før og gjekk derfor mot germanarane sine åtak. Det kan vere at det var påverknaden frå Karl IV som gjorde at folk vart meir medvitne den nasjonale situasjonen, og at det er dette som gjer seg gjeldande i kampen som er skildra frå 1410. Ut i frå dette kan vi seie at sjølv om Mucha ikkje har gjeve Karl IV ein eigen plass i eposet, så er han likevel til stades på ein indirekte måte gjennom desse to måleria.

Det neste punktet på Bakke si tidslinje er husismen, og i denne samanhengen nemner ho to sentrale årstal; 1415 då Hus vart brend som kjettar, og 1419 då husitterkrigane starta. Korleis vert dette framstilt i eposet? Berre eitt av måleria er direkte tileigna reformatoren, men fleire av bileta som følgjer har motiv som er nært knytte opp til Hus og hans tilhengjarar. Måleri nummer ni viser den tsjekkiske reformatoren sin siste tale i Betlehemskaapellet i 1412. Ikkje lenge etter denne talen vart han dømd som kjettar og brend på bålet. Kvifor valde Mucha å illustrere denne hendinga? Jan Hus står som ein svært sentral skapnad i Tsjekkisk historie,

og han er å finne i dei fleste historiske oversikter. Han kjempa for det han stod for, og nekta ikkje for trua si trass den fatale konsekvensen av dette. Grunna dette står han som ein person det tsjekkiske folket kan sjå attende på med byrgskap, han var ei solid støtte for folket i den vidare prosessen. Vi kan også trekkje Hus inn i den nasjonale kampen. Mot slutten av 1300-talet, rundt ca. 1380, gjekk det ved universitetet i Praha føre seg ein diskusjon omkring tekstane til reformatoren John Wycliffe (1328-84).²⁴ Hus støtta til dels denne engelske fattigdomsforkjemparen og kyrkjekritikaren, og Wycliffe sin ideologi vart derfor vidareført gjennom Hus. Denne teologiske konflikten omkring Wycliffe sine tekstar utvikla seg etterkvart til å verte ein nasjonal kamp, der resultatet vart splitting mellom tyskarane og tsjekkarane ved fakultetet. I 1403, medan universitetet hadde ein tysk rektor, vart alle bøkene til Wycliffe dømd som kjettersk, og nokre år seinare vart det gjeve ordre om å brenne alle hans verk. I 1409 vart universitetet i Praha gjort tsjekkisk, og året etter vart Hus valt til rektor. Som ein konsekvens av dette reiste tyske professorar og studentar frå Praha i protest, og slo seg ned i Leipzig og Erfurt der dei grunnla nye universitet. Samstundes som Wycliffe sine verk vart brende, fordømde erkebiskopen dei som støtta arbeidet til Wycliffe, og det vart også forbode å preike i samlingshus som til dømes Betlehemskapellet. Dette var ordre Jan Hus nekta å lystre, og det enda med at han måtte forlate Praha. Før han reiste heldt han ein siste tale i Betlehemskapellet, og resten av historia kjenner vi gjennom måleriet til Mucha. Vi ser her korleis religiøst relaterte konflikter vert ein del av dei nasjonale, og omvendt.

Forbodet mot å preike i kyrkjer og andre samlingshus resulterte i at folk måtte møtast andre stader, og då gjerne ute i det fri. Bilete nummer ti skildrar ei slik hending, der Hus sine tilhøyrarar samlar seg til eit møte i Krizky i 1419. Dette var ei av dei viktigaste samlingane, og markerte byrjinga på husittkrigane. I tillegg til desse to måleria, *Jan Hus sin siste seremoni i Betlehemskapellet* og *Møtet ved Krizky*, har fleire av bileta tema som tek opp arven etter Hus. Måleri elleve, *Etter slaget ved Vitkov*, viser ei scene der Hus sine tilhengjarar med Jan Zizka i spissen har sigra over tyskarane. Neste bilete handlar framleis om ”etterkomarane” av Hus, men dette viser ei litt anna side ved husittrørsla. For Mucha var husittrørsla sitt virke svært viktig, men det innebar også at han måtte vise dei mindre positive sidene. Det vi er vitne til her er korleis husittane har gått til åtak på innbyggjarane i den vesle byen Vodnany i det sørlege Böhmen. Biletet viser mellom anna Petr Chelcicky, ein mann som meinte at ein kunne reformere verda på ein fredeleg måte, noko som innebar at ein ikkje måtte bruke vald sjølv

²⁴ Derek Sayer, op. cit., s. 36

om ein skulle forsvare seg og sine. Kyrkjefamfunnet *Brodersamfunnet* henta mellom anna mykje inspirasjon frå Chelcicky sin filosofi.

Dersom vi set dette biletet, *Petr Chelcicky ved Vodnany*, i samanheng med bileta elleve og åtte, *Etter slaget ved Vitkov* og *Etter slaget ved Grunwald*, finn vi at dei alle skildrar krigsscener med mange såra og dropne menneske. Med tanke på kva som nett har gått føre seg i dei hendingane Mucha har skildra er det litt spesielt at vi ikkje ser teikn til blodige menneske, noko som er vanleg etter slike samanstyrt. Det einaste vi får sjå av blod er i bilete åtte, der hesten i framgrunnen har fått ein gjenstand i magen. Den raude stripa kan ein berre så vidt skimte, men den er der. Dette skuldast Mucha sitt syn på krig. Han delte Petr Chelcicky sine pasifistiske idear, noko som gav seg utslag i at han aldri skildra sjølve kampen som gjekk føre seg, men heller scenene som utspant seg etter kampen var over. Dei daude menneska skulle symbolisere kor bortkasta livet var i ein slik situasjon, og med dette fekk Mucha vist sin avsky mot krigens konsekvensar.

Det siste måleriet som kan relaterast til Jan Hus er nummer tretten, der vi ser kong Georg av Podebrady. Georg var den einaste husittiske kongen, og hans styresett var prega av ein religiøs toleranse som var heller uvanleg i Europa på denne tida. Arven etter Hus kjem tydeleg fram gjennom kongen, som er like trufast og sta mot religionen sin som den tsjekkiske reformatoren. Denne skildringa av husittkongen Georg av Podebrady er datert 1462, altså ei stund etter at husittkrigane var over. Bakke nemner i si tidslinje over sentrale hendingar i tsjekkisk historie slaget ved Lipany i 1434, eit slag der radikale husittar tapte for moderate husittar og den katolske adel. Dette markerte slutten på husitterkrigane, og to år seinare vart Sigismund, som var mistenkt for å stå bak drapet på Jan Hus, godteken som konge av Böhmen. Kvifor skildra ikkje Mucha dette? Ei årsak til dette kan heilt enkelt vere at eit epos gjerne omhandlar heltar og ”andre ideal”, og at han derfor ikkje ville ha med ei krigscene som enda med tap for dei radikale. På den andre sida skildra jo Mucha dei triste hendingane ved Vodnany, så han var med andre ord ikkje heilt framand for å vise negative hendingar også.

Bila hora, temno og obrozeni

Ut i frå dei bileta vi no har gått gjennom kan vi med dette stadfeste at Mucha sin dokumentasjon av elementære hendingar i og etter Hus sitt liv er dekkande. Han har gjennom ulike markante personar og hendingar i tsjekkisk historie inkludert Hus sitt liv og virke, og det hadde vore utenkjeleg å utelate han i eit så omfattande verk som eposet er. At Hus har vore ein sentral figur i Praha og for det tsjekkiske folket er tydeleg. Eit døme på dette kan vere minnesmerket over Hus som dei i 1903 byrja å byggje på torget i gamlebyen, på *Staromestske namesti*. Dette vart avduka i 1915, og viser Hus omkransa av den tsjekkiske historia. Hus tronar som det høgste punktet i komposisjonen, under han står Guds soldatar, og på det lågaste punktet ser vi krypande tsjekkiske immigrantar etter slaget på Det kvite fjell. Desse skodar bort på plassen der tjuesju aristokratar og borgarar vart avretta i 1621.²⁵ Ei mor med borna sine representerer den nasjonale oppvakninga, *obrozeni*, og sirkelen over oppgang og nedgang i tsjekkisk historie er dermed slutta.²⁶

Fleire av dei mange viktige og avgjerande hendingane som er samanfatta gjennom dette monumentet er også hendingar som Bakke tek med i tidslina si. Ho nemner slaget på *Bila hora*, Det kvite fjell, der den protestantiske adelen tapte for dei katolske tilhengjarane. Frå 1526 hadde dei tsjekkiske områda vorte kontrollert av habsburgarane, ein situasjon som skulle vise seg å vare fram til 1918. Det katolske presset var rett nok kraftig i denne perioden, men i tida før slaget prøvde dei å halde oppe ein slags religiøs toleranse i kongeriket. Det tsjekkiske opprøret på Det kvite fjell gjekk føre seg i starten av *Trettiårskrigen*, som vart utløyst av at to katolske råds menn vart kasta ut av eit vindaug på slottet i Praha. Det vart hevda at desse ikkje vidareførte den toleranseerklæringa som den tidlegare kongen hadde signert, og ei konflikt var ikkje til å unngå. Etter dette vart den protestantiske fyrsten Fredrik V ny konge i Böhmen, noko som ikkje kunne gå upåakta hen. For det første vart det tsjekkiske opprøret på Det kvite fjell slått ned, noko som igjen markerte slutten på det bøhmiske opprøret mot habsburgarane. For det andre svara katolikkane med å avrette tjuesju protestantiske leiarar på *Staromestske namesti*, og frå 1624 var katolisismen den einaste lovlege religionen i kongeriket. Det har vorte sagt at *Bila hora* fastsette lagnaden til det

²⁵ Ibid., s. 138

²⁶ I løpet av andre verdskrig vart mykje gjort for å øydelegge symbol som kunne byggje opp under den tsjekkiske identiteten. Dette innebar mellom anna at fleire statuar av kjende tsjekkarar, som til dømes Hus, Masaryk og Palacky, vart fjerna. Statuen av Hus på *Staromestske namesti* vart derimot ståande, men vart vanæra av flagg med hakekors. Derek Sayer, op. cit., s. 233

bøhmiske kongeriket dei neste tre hundre åra, og at Böhmen på denne tida var ein brikke i eit kontinentalt spel der aktørane sette heile den tsjekkiske nasjonen sin eksistens i fare.²⁷ Desse påstandane kan forsvarast. I etterkant av Bila hora forlét mange landet, og dei fleste protestantiske prestane vart forviste. Dei som vart verande opplevde ei sterk grad av germanisering, der både tsjekkiske bøker og det tsjekkiske språket vart sett på som heidenske og alt det som gjorde tsjekkarane til det dei var vart forbode å snakke om. Språket vart i stor grad erstatta med tysk, dei fekk ikkje støtte for den religionsforma dei ønskte å praktisere, og dei mangla ei sosial overklasse då dei fleste tsjekkiske adelsfamiliane hadde vorte germanisert. Denne nasjonale forfallstida som gjekk føre seg i det tsjekkiske riket på 1600- og 1700-talet har vorte kalla ”den mørke tida”, eller *temno*, som Bakke skriv det i si tidslinje. Mot slutten av 1700-talet hadde dei fleste tsjekkarane gått over til katolisismen, Silesia var ikkje lenger i tsjekkarane sitt eige, og Böhmen og Mähren var framleis underlagt habsburgarane. Språket var framleis tysk, og dei som tilhørde det øvre sjiktet av samfunnet følte ikkje mykje slektskap til den tsjekkiske fortida og orienterte seg heller mot Wien.

1600- og 1700-talets mørke vart etterfølgt av ei nasjonal oppvakning, *obrozeni*, og dette er siste punktet på Bakke si tidslinje. Den nasjonale renessansen tok til rundt siste halvdel av 1700-talet. I 1780 vart religiøs toleranse gjeninnført, og ei erklæring frå 1781 sette ein stopp for diskrimineringa som protestantane hadde vore utsett for sidan Bila hora.²⁸ Det tsjekkiske språket var noko av det første som vart ”gjenfødt” under *obrozeni*. Det vart igjen vanleg å nytte språket offentleg, og tsjekkiske aviser, songbøker, ordbøker og grammatikkbøker var med på å sikre språket framover. Mellom 1850 og 1914 gjekk dei tsjekkiske områda gjennom ei enorm sosial endring, og eit moderne samfunn var i ferd med å verte bygd. Velstanden auka, dei tyske gatenamna vart erstatta med tsjekkiske namn, statuar av kjende tsjekkarar vart oppførte, folketalet i dei ulike byane vart større, og i 1861 vart tsjekkisk det offisielle språket. Denne nasjonale oppvakninga kravde at tsjekkarane måtte gjere seg opp ei meining omkring sin nasjonale identitet, og i boka til Derek Sayer får språket ei sentral rolle også her. *Obrozeni* og det tsjekkiske språket sin renessanse er nært knytte saman, og for mange patriotar vart språket sin lagnad også eit slags barometer for nasjonen sin lagnad. Eit sitat frå Sayer si bok skildrar godt korleis dei såg på denne saka:

²⁷ Ibid., s. 45

²⁸ Ibid., s. 66

”English is not spoken solely by the English and cannot therefore become a symbol of their national uniqueness. Only Czechs speak Czech as their mother tongue, and there have never been that many of them. It is their property alone, and it is in consequence a property that sets them apart from others and defines them. English has also never been in danger of extinction. The Czech language plumbed such depths in the seventeenth and eighteenth centuries that its rebirth seemed little short of miraculous.”²⁹

Tsjekkisk identitet

Etter at vi no har gått gjennom dei tre siste punkta på Bakke si tidslinje, *Bila hora, temno* og *obrozeni*, gjenstår det å sjå i kva grad Mucha sine siste sju måleri kan setjast i samanheng med Bakke sine sentrale hendingar. I gjennomgangen av Mucha sitt epos har vi no kome til bilete fjorten, *Forsvaret av Sziget, leia av Nicolas Zrinsky*, frå 1566. Dette måleriet kan tolkast som ein hyllest til Nicolas Zrinsky, ein kroatisk-ungarsk soldat som forsvarte Sziget med sin vesle hær på rundt 2.300 soldatar, mot den ottomanske hæren som talde nærmare 90.000 soldatar. Mucha skildrar den spente og intense stemninga som er i festninga like før det tyrkiske åttaket på Sziget, og ved å gjere dette er målareren tru mot sine prinsipp; han viser ikkje krigens ytre kampar og blodige konsekvensar, men skildrar heller den indre kampen hjå aktørane.

Neste bilete er mindre dramatisk, og viser ei scene frå Mucha sin heimby, Ivancice, der Brodersamfunnet heldt til. Årstalet er sett til 1578, og dei første sidene av *Kralice-Bibelen* er akkurat ferdig trykte. Det spesielle med boka var at ho vart omsett frå gresk til tsjekkisk, og ikkje til latin, og vart med dette eit symbol på den nasjonale identiteten. Sjølv om dette er ei hending frå slutten av 1500-talet, så kan vi kanskje trekkje ein parallell til språket sin relevans under *obrozeni*. Eg vil ikkje med dette påstå at *Trykking av Kralice-Bibelen* er Mucha si skildring av den nasjonale oppvakninga som fann stad på slutten av 1700-talet, men vi ser gjennom dette måleriet at det tsjekkiske folket har vore sitt språk bevisst gjennom fleire hundre år. At språket sin lagnad vart nytta som eit barometer for landet sin lagnad vert med dette kanskje noko meir forståeleg.

Litt større relevans i forhold til Bakke si tidslinje finn vi i bilete nummer seksten, som ber tittelen *Jan Amos Komensky sine siste dagar*. Ovanfor nemnde eg både slaget på Det kvite

²⁹ Ibid., s. 107

fjell og drapet på dei tjuesju protestantane på Staromestske namesti. Måleriet av Komensky kan ein sjå på som ein av konsekvensane av desse hendingane. Etter Bila hora måtte den protestantiske folkesetnaden anten gi opp trua si eller forlate landet, og prestane vart landsforviste. Ein av desse var Jan Amos Komensky. Etter å ha mista alt han åtte forlét han Böhmen, og var mellom anna innom Polen, England, Tyskland og Ungarn før han slo seg ned i Nederland. Vi er vitne til ein som vart tvungen til å forlate heimlandet grunna si religiøse tru, men som lengst mogleg hadde "eit snev av håp" om å få reise attende til landet sitt. Mucha sjølv forstod kor viktig det var for ein person å vere i heimlandet når livet nærma seg slutten, noko som forklarar skildringa av Komensky sitt dødsleie. Ved å tileigne Komensky eit av bileta i eposet unngår Mucha å måtte skildre slaget på Det kvite fjell, samstundes som han likevel får med essensen og utfallet av denne kampen.

Vi må gå til bilete atten for i det heile å finne noko som kan minne om *obrozeni*. Måleriet *Dei unge tek eid under det slaviske lindetreet* skildrar tendensane i landet rundt 1890, og viser med dette ein del av den nasjonale oppvakninga. Ein annan tittel på biletet er *Omladinas eid under det slaviske lindetreet*, og viser til ein patriotisk, liberal og antiausterrisk ungdomsorganisasjon med namn Omladina som vart stifta rundt 1890. Underteksta på måleriet, *Den slaviske oppvakninga*, stadfestar Mucha sin intensjon med biletet. I denne samanhengen kan ein også sjå på det siste biletet i eposet. *Slavarane sin apoteose* viser eit samandrag over slavarane si historie, og er tileigna deira endelege siger. Som tidlegare nemnt nytta Mucha ulike fargar for å skildre dei historiske hendingane, der mellom anna den raude fargen står for middelalderen si stordomstid og den gule skildrar fridomen og alle dei som hjelpte til med å oppnå denne. Dette sigrande avslutningsbiletet kan ein kanskje sjå på som den tsjekkiske oppvakninga sin punktum finale, i alle fall sett frå Alfons Mucha sin ståstad.

Når dette er sagt gjenstår det to bilete med slaviske tema; *Mont Athos – det heilage fjellet* og *Avskaffing av liveigenskap i Russland*. Dette viser oss at Mucha aldri forlét det slaviske folket, men at deira lagnad ligg som eit bakteppe gjennom heile eposet. For Mucha var det viktig å vise historier henta frå ulike slaviske nasjonar, noko desse to måleria er eit døme på.

Oppsummerande kommentar

Kva er det så vi har kome fram til gjennom vårt historiske tilbakeblikk. Ved å setje eposet inn i ein konkret historisk samanheng har vi fått tydeleggjort *kva* Mucha fokuserte på i eposet sitt og *kvifor* han valde dei tema han gjorde. Gjennom bruken av Elisabeth Bakke si tidslinje får vi eit større perspektiv på saka, og Mucha sine tendensar trer klarare fram for oss.

Kva er det så Mucha har lagt vekt på? Mucha har ikkje eit einaste bilete direkte tileigna Karl IV, men han er så vidt synleg i det siste måleriet over slavarane sin apoteose. Mucha framstiller i staden kongen gjennom andre menneske, og gjer han dermed til stades på ein indirekte måte. Det same kan ein seie om slaget på Det kvite fjell. I staden for å skildre sjølv kampen, viser heller Mucha konsekvensane av krigen gjennom å vie eit av bileta til Jan Amos Komensky sine siste dagar. Bakke har valt å ta med slaget ved Lipany i si tidslinje, medan Mucha heller skildra situasjonen etter slaga ved Grunwald, Vitkov og Vodnany. Bakke sitt *temno*, den mørke forfallstida, får ikkje stor merksemd hjå Mucha, sjølv om ein til ei viss grad også kan sjå på Komensky sin lagnad som ein del av riket sitt forfall. Som vi har sett måtte store deler av dei lærde forlate landet på denne tida, inkludert Komensky, noko som sjølv sagt fekk ein destruktiv verknad på rikets tilstand. Til sist har Bakke med den nasjonale oppvakninga, noko som er godt dokumentert hjå Mucha. Han viser oss tsjekkisk ungdom som går saman for å kjempe for landet sitt, alt nøye vakta av gudinna Slavia, samstundes som det siste biletet viser eit sigrande folk som triumferande løfter hendene i veret.

Kvifor har Mucha valt ut dei tema han har gjort? Det vert sagt at Mucha bevisst valde historiske episodar der slavarane vart framstilte som medverkande til kultur, kunst, fred og religiøs fridom, og at han ikkje skildra usemje eller samanstøyt mellom dei ulike slaviske stammene.³⁰ Dette kan seiast å vere prinsippa han jobba etter, og utvalskriteria han følgde. Han ville skape noko som kunne virke samlande på det slaviske folket, derfor viste han hendingar frå fleire slaviske nasjonar. Han ville samstundes gje tsjekkarane noko dei kunne vere stolte av, og Hus, Chelcicky og Komensky oppfyller dette ønsket. Han skildra ikkje tapet på Bila hora. Dette er slik eg ser det ein avgjerande kamp i det tsjekkiske folket si historie, då protestantisk adel tapte mot katolske tilhengjarar og det tsjekkiske opprøret mot habsburgarane vart slått ned. Denne hendinga var også utslagsgjevande for mørket som senka seg over landet i ettertid, og vidare den nasjonale oppvakninga som kom som følgje av dette att. Kvifor gjorde Mucha dette valet? Det kan tenkjast at tapet var for tøft å bere for ein som

³⁰ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., op. cit., s. 100

var stor tilhengjar av Hus. Eit slikt tap var heller ikkje med på å byggje opp nasjonen, slik som Mucha ønskte.

Kan vi så sjå på eposet som ein illustrasjon over historiske hendingar? Svaret må verte både ja og nei. Ein kan på ein måte ikkje sjå på Mucha sitt slaviske epos som ein hyllest til historiske hendingar. Mucha skildrar fortidige hendingar, men han tek ikkje opp sjølv hovudhendingane. Han viser heller det som skjer *etter* dei konkrete episodane, han skildrar konsekvensane av dei. Dette kjem klart fram i krigsscenene. Sjølv om eg har nytta Bakke si reelle tidslinje, så meiner eg ikkje at vi skal sjå på eposet som eit historisk leksikon. Mucha tek utgangspunkt i historia, men det er omtrent like mykje myter som fakta i måleria, og i tillegg legg Mucha måleria sine eigne haldningar og synspunkt. Også fargebruken og bruken av symbol gjer at vi må sjå på eposet som noko meir enn ”berre” ein illustrasjon av historiske hendingar. Set vi dette i samanheng med Sayer sine synspunkt, som vi var inne på då vi sette verket inn i ein kunsthistorisk samanheng, ser vi at vi kan tillate oss å omtale måleria som historiemåleri, men at vi samstundes må vere klar over at eposet også har andre sider. Vi må løfte verket ut av historiemåleriet sine rammer, og sjå på dei andre elementa som gjer seg gjeldande.

Slavisk bakgrunnsmateriale

Som tidlegare nemnt var Mucha oppteken av at kunsten skulle vere didaktisk. Kunstnaren skulle ikkje skape berre for velbehaget si skuld, men også formidle noko ved hjelp av verka sine. Dette gjaldt ikkje minst for han sjølv. Plakatane til Mucha, det vere seg reklame- eller teaterplakatane, hadde alle eit innhald som skulle formidlast ut til folket. Men Mucha ønskte eit anna innhald. Han ville at budskapet skulle vere av eit slikt slag at det kunne gagne dei som stod han aller nærast, nemleg heimlandet og det tsjekkiske folket. Ved hjelp av kunsten ville han tale deira sak, og ei ibuande meining i biletet var for han det einaste som kunne rettferdiggjere kunsten.³¹ Det kan verke som om Mucha var både misnøgd og uroleg dei siste åra han budde i Paris, og med denne kunstoppfatninga kan vi forstå kvifor han kjende det slik. Det måtte vere vanskeleg å rettferdiggjere sin eigen kunst når ein var vitne til ein storstilt

³¹ Jiri Mucha, op.cit., s. 96

masseproduksjon, noko som var tilfellet med mykje av Mucha sine design.³² Den opphavlege meininga i Mucha sine arbeid, om der var ei, vart truleg meir og meir utviska etterkvart som arbeida hans vart allemannseige.

For å skape ei motvekt til den dekorative kunsten tok Mucha samstundes andre oppdrag som stod hans hjarte nærmare. I desse oppdraga fekk han bruk for sin kunnskap om ulike land si kulturelle historie, og det kan virke som om dette var meir meningsfylt for Mucha. Verk med slaviske emne var noko som han jobba med i mange år av livet sitt, både offentleg og privat. Dette kom mellom anna til uttrykk i utsmykkinga av borgarmeisterhallen i Obecni dum i Praha, som eg skal kome attende til når vi skal snakke om den kunstnarlege situasjonen i Tsjekkoslovakia rundt 1918. Men dei slaviske interessene kom også til uttrykk då Mucha fekk i oppdrag å illustrere Charles Seignobos si bok om tysk historie, og også under Verdsutstillinga i Paris i 1900. For å vise at Mucha sitt sosiale engasjement også kom til uttrykk gjennom andre medium vil eg no skildre desse to oppdraga, med hovudvekt på det sistnemnte. Dette vil gje oss eit innblikk i Mucha si tematiske utveljing, og korleis han tenkte i denne prosessen.

Illustrasjonar frå den tyske historia

Allereie i 1892, før han slo igjennom med plakatane til Sarah Bernhardt, fekk han førespurnad om å illustrere historikaren Charles Seignobos si *Scenes et episodes de l'histoire de l'Allemagne* saman med Georges Rochegrosse. Mucha fekk med dette aksept for sitt talent, han vart sett på som noko anna enn plakatdesignar, men for Mucha sjølv var det ikkje like enkelt å takke ja til tilbodet. Grunna hans patriotisme vart det vanskeleg å skulle skildre Tyskland si historie, då mange i Tyskland var av den oppfatning at det ikkje var noko uavhengig slavisk kultur i Sentral-Europa. Mucha meinte det motsette, og fann til slutt ei løysing som gjorde at han kunne takke ja til tilbodet. Denne gjekk ut på å vise hendingar i tysk historie som det tsjekkiske folket hadde medverka i, og som hadde påverka Europa si historie.³³ I tillegg la han større vekt på å få fram den tyske folkeanda, og han let vere å

³² Det kan sjølvstundt hende at han distanserte seg frå det heile ved å ikkje sjå på teikningane som kunst, men heller som design som skulle verte tilgjengeleg for alle på lik linje med *Documents décoratifs*. Documents décoratifs var ein katalog med mønster som Mucha gav ut i 1902. Mucha ville at andre skulle kopiere mønstra hans, slik at dei vart allemannseige. God design skulle ikkje vere berre for dei rike og privilegerte.

³³ Det har ikkje lukkast meg å finne ut av kva hendingar det er snakk om.

avbilde kampar der tyskarane hadde vunne. Som eit resultat av dette oppdraget vart han profilert som noko anna enn plakatteiknar, samstundes fekk han vise at det tsjekkiske folket ikkje var ubetydelege i europeisk samanheng. Illustrasjonane til Seignobos si historiebok tok mykje av tida til Mucha fram til 1898, og to år etter var det klart for eit nytt oppdrag som hadde mykje til felles med det føregåande.

Verdsutstillinga i Paris

Året var 1900, og det var klart for ei ny verdsutstilling i Paris. Nokre av måla med desse utstillingane, slik det vart lagt fram på den første verdsutstillinga halden i London i 1851, var mellom anna å skape brorskap mellom dei ulike nasjonane, og å støtte opp om kunst på eit høgare nivå. I kor stor grad dette vart gjeldande i åra som kom, kan diskuteras. Men konseptet appellerte til Mucha, som takka ja då storriket Austerrike-Ungarn spurde om han kunne stå for dekoreringa av paviljongen til Bosnia-Hercegovina. Dette såg Mucha på som eit godt høve til å gjere noko for folket sitt, som han følte han hadde forsømt medan han var i Paris; “(...) the needs of my own nation had remained unanswered. That was why, on the threshold of the new century, I was desperately trying to discover how I could make even a modest contribution to my own people”.³⁴

I kva grad kunne dette oppdraget vere med på å støtte opp om det slaviske folket? På dette tidspunktet hadde provinsane Bosnia og Hercegovina akkurat vorte ein del av storriket Austerrike-Ungarn, og det var derfor viktig at desse vart framstilt på ein best mogleg måte slik at publikum fekk eit positivt inntrykk av innlemminga. Det at Bosnia-Hercegovina hadde sin eigen paviljong vart i seg sjølv oppfatta som litt merkeleg. Land som vart sett på som viktigare, som til dømes dei tsjekkiske, hadde ikkje tilsvarande utstillingsområde, men måtte nøye seg med ei felles utstilling i den austerriske paviljongen.³⁵ Bosnia-Hercegovina-paviljongen vart til med det føremål å vise folk kven desse to provinsane tilhørde, og at denne “suksessfulle” okkupasjonen, slik leiarane av Austerrike-Ungarn såg på det, var til det beste for folket i området. Men Mucha, som var imot storriket, og som kjempa for dei slaviske nasjonane si sjølvstende, gjekk ikkje med på ei glorifisering av innlemminga. For å vise si

³⁴ Jiri Mucha, op.cit., s. 231

³⁵ Milan Hlavacka, Jana Orlikova, m.fl. *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition* Obecni dum, Prague, 2002, s. 75

misnøye ville Mucha heller illustrere det bosniske folket si lidning under det austerriske tyranni, og også kor dårleg situasjonen var for dei andre slaviske nasjonane i området. Dette fall ikkje i god jord hjå den austerriske regjeringa, og forslaget hans vart dermed avvist. Skildringane til Mucha stemte historisk sett, men kunne ikkje akseptert politisk, og han måtte derfor endre på skissene sine. Mucha valde til slutt å illustrere positive historiske hendingar, der han mellom anna la stor vekt på det kulturelle og religiøse mangfaldet i provinsane. Området var busett av både slavarar og muslimar, og Mucha ville derfor vise det eineståande miljøet der slavisk og muslimsk tradisjon og religion eksisterte side om side.

Før han tok til med dekoreringa av hovudhallen i Bosnia-Hercegovina-paviljongen, reiste Mucha rundt i Balkan for å skaffe seg kunnskap om mellom anna dei bosniske legendene. Desse legendene vart framstilt i ei frise øvst på veggen som omkransa heile hallen, og blåfargen på denne frisa skulle vise til det draumaktige og det spirituelle ved dei bosniske legendene. Under frisa måla kunstnaren scener frå bosnisk historie, der han illustrerte hendingar frå førhistorisk tid fram til moderne tid. Hovudmotiviet på den eine veggen er *Bosnia tilbyr sine varer til Verdsutstillinga* (fig. 32), der ei jente sitjande på ei trone omringa av blomar symboliserer Bosnia. Ho sit med opne armar og viser fram alt landet har å tilby, mellom anna korn, vin, frukt, tobakk, honning, ull og mjølk. Fargebruken i biletet er mangfaldig, men noko nedtona då alle fargane har ein del grått i seg. I motsetnad til dei andre karakterane i biletet, som ser direkte på tilskodarane med eit nesten klandrande blikk, har personifiseringa av Bosnia nedslåtte auge. Dette skal kanskje vise til Mucha sitt negative syn på innlemminga av dei to provinsane. Bosnia viser fram alt det gode landet har å tilby, men vi ser inga glede i biletet. Det kan nesten virke som om det er ei slags likegyldigheit i biletet, Bosnia er ein del av storriket no, og dette er noko dei berre må innfinne seg med. Det klandrande blikket er eit hjelpemiddel Mucha også nytta i andre høve, mellom anna i plakatar som skulle tale heimlandet si sak. Han ville at tilskodaren skulle forstå at ikkje alle var einige i det som no hadde skjedd, og som framleis skjedde. På dei tre gjenståande veggane under frisa ser vi i alt tolv andre scener frå bosnisk historie, og desse skal til saman danne “den bosniske sirkel”.

Kva er så føremålet mitt med å “samstille” Mucha sine illustrasjonar for Charles Seignobos si historiebok og utsmykkinga av Bosnia-Hercegovina-paviljongen? Ein kan seie at Mucha sin tanke bak begge prosjekta var å vise resten av Europa at dei slaviske nasjonane spela ei sentral rolle i den europeiske samanheng. I staden for å vise tyskarane sin suverenitet

i illustrasjonane til historieboka valde Mucha heller å leggje vekt på det tsjekkiske folket sin påverknad på landet si historie. Når det kjem til utsmykkinga av paviljongen legg han vekt på å setje det slaviske folket inn i ein større historisk samanheng som strekk seg frå førhistorisk tid fram til moderne tid. Han viser den inkluderande sida ved området, der menneske med ulik religionsoppfatning kan leve fredfullt side om side. Dette reflekterer hans ønskje om at dei europeiske landa skal inkludere dei slaviske nasjonane, men utan at det skal gå på kostnad av deira sjølvstende.

Desse to oppdraga har vist oss kor omfattande Mucha sin patriotisme var. Det var ikkje berre gjennom eposet han fekk uttrykk for sine kjensler for folket sitt, det starta mykje før. Han jobba med desse illustrasjonane og utsmykkingane trass i alt han hadde å gjere i Paris, noko som seier litt om kor viktig dette var for han.³⁶ Arbeidet med historieboka og verdsutstillinga spelte ei viktig rolle i realiseringa av Mucha sin draum. Ein kan seie at dei var avgjerande for hans vidare arbeid som kunstnar, og at han i tida mot verdsutstillinga i 1900 gjorde sitt endelege val:

“Describing the glorious and tragic events in its history I thought of the joys and sorrows of my own country and of all the Slavs. And so, before I had completed the South Slav murals, I had made up my mind about my future big work which was to become “The Slav Epic”, and I saw it as a great and glorious light shining into the souls of all people with its clear ideals and burning warnings.”³⁷

³⁶ Som ein av dei få tsjekkarane på verdsutstillinga var det også hans ansvar å representere folket sitt. Spørsmålet er om landsmennene rekna han som tsjekkar, etter så mange år i Paris. Men dette kjem eg attende til seinare i oppgåva.

³⁷ Jiri Mucha, op.cit., s. 232

KAP. 4 Mottakinga av verket

Innleiing

Då eposet stod ferdig i 1928 vart det gjeve som gåve til Praha by. Som sagt vart ikkje denne overleveringa slik som Mucha hadde førestilt seg, og responsen kan karakteriserast som heller lunken. Kva var årsaka til at det nasjonale eposet ikkje vart godt motteke? For å finne moglege svar på dette vil eg først gå inn på dei politiske tendensane i Tsjekkoslovakia rundt utbrotet av første verdskrig, og situasjonen i etterkant av dette. Eg vil sjå på tilhøva rundt 1918, då dette politisk sett var eit avgjerande år for landet som også fekk konsekvensar for Mucha sitt epos. I kva grad påverka politikken Mucha og eposet? Eg vil også gå inn på dei kunstnarlege tilhøva på denne tida, då dette seier oss mykje om kva syn Mucha hadde på seg sjølv som kunstnar og også kva oppfatning andre kunstnarar hadde av han. Kva var haldningane til Mucha blant dei andre kunstnarane på denne tida? Til slutt vil eg gjennom ulike døme gjere greie for dei modernistiske tendensane som gjorde seg gjeldande i åra 1910-1930, og eg vil sjå på eposet i lys av Tsjekkoslovakia sine mangefasetterte uttrykk i denne perioden.³⁸

Den politiske sida

”You haven’t lived in Bohemia so long, you don’t know how things have changed”³⁹

Maruska Chytilova, Mucha si unge kone, skreiv dette i eit brev datert 1909, året før han flytta attende til heimlandet. Føremålet hennar var å åtvare Mucha mot konsekvensane av dei endringane som hadde skjedd medan han budde utanlands, og også dempe hans patriotiske

³⁸ Nemninga ”Tsjekkoslovakia” vart eigentleg ikkje nytta før i 1918, då den nye staten vart oppretta. Mellom 1910 og 1918 burde kanskje landområdet heller omtalast som ”Slovakia og dei tsjekkiske områda Böhmen og Mähren”. Fordi mykje av innhaldet i teksta går på det som skjedde etter at landa var samla under éit, har eg valt å omtale det som Tsjekkoslovakia 1910-1930

³⁹ Henta frå eit brev datert 2. desember 1909 frå Maruska Chytilova til Alfons Mucha. Opphavleg sitert i *Alphonse Maria Mucha: His Life and Art* New York: Rizzoli, 1989, s. 239, men eg fann det i Derek Sayer, op. cit., s. 160

entusiasme. Alle dei åra vekke frå heimlandet hadde ikkje akkurat svekka Mucha sine nasjonale kjensler, noko kona visste, og ho ville derfor fortelje han at alt ikkje var heilt som før. Maruska budde ein del i heimlandet medan Alfons utførte oppdrag i Amerika. Ho fekk dermed med seg både den kunstnariske og politiske utviklinga i landet, og også alt som vart sagt av både negativ og positiv karakter om mannen. Det kan tyde på at kona til Mucha hadde eit klårare og meir realistisk syn på samtida enn det Mucha hadde.

Under utbrotet av første verdskrig i 1914 kom tsjekkarane i ein vanskeleg situasjon. Dei var underlagt storriket Austerrike-Ungarn, samstundes som landet i mange år hadde kjempa mot den tyske påverknaden. Det dei no måtte stri med var mellom anna at Austerrike-Ungarn og Tyskland samla seg mot det slaviske Russland, noko som resulterte i at mange tsjekkiske soldatar deserterte til Russland. Dei hadde no to reelle stormakter og kjempe mot, samstundes som dei helst også skulle støtte opp om Russland og "den slaviske ånd". Pressesensur og forbod mot offentlege møter vart innført, og Tomas Masaryk vart etterkvart ein av dei som kjempa for tsjekkisk og slovakisk uavhenge. Noko av det Masaryk gjorde i denne kampen var å kontakte tsjekkarar og slovakar i utlandet, og i 1916 vart eit tsjekkosllovakisk nasjonalråd under leiing av Masaryk danna. Tsjekkaren Edvard Benes og slovaken Milan Stefanik var andre sentrale aktørar i denne hendinga. Til slutt godtok ententemaktene tanken om tsjekkisk og slovakisk uavhenge, og 28. oktober 1918 vart det i Praha erklært at Tsjekkoslovakia var ein sjølvstendig stat.

Det å skape ein felles stat for Tsjekkia og Slovakia kan ein sjå på som ei til dels stor bragd. Dei to landa hadde ikkje mykje til felles, sjølv om dei var naboland og forstod kvarandre språkmessig. Dei hadde berre vore samla som nasjonalstat ein gong tidlegare, under det stor-mähriske riket på 800-talet. Begge landområda hadde rett nok vore ein del av Austerrike-Ungarn, men i ulike delar av storriket; tsjekkarane i den austerriske delen, og slovakane i den ungarske. Sjølv om dei no kunne reknast som éin stat, var ikkje midlane jamt fordelte; dei tsjekkiske landa bar preg av meir moderne samfunn, dei hadde ein utdanna elite, store delar av industrien låg i den tsjekkiske delen, medan jordbruket dominerte i den slaviske, og sistnemnde mangla også ei velutdanna middelklasse.⁴⁰ Trass i desse ulikskapane var det naudsynt for tsjekkarane og slovakane å gå saman, slik at dei samanlagt oppfylte kriterium for å utgjere ein nasjonalstat. Både Tomas Masaryk og Edvard Benes heldt fram med

⁴⁰ Walters, E. Garrison *The Other Europe; Eastern Europe to 1945* New York: Dorset Press, 1990, s. 36

å jobbe for eit demokratisk Tsjekkoslovakia, og begge vart også presidentar i landet. Masaryk vart den første presidenten i den nyoppretta staten i 1918, medan Benes tok over i 1935. Frigjeringa frå habsburgarane, som dei hadde vore under kontroll av sidan 1526, var sjølvstøtt ei hending med positivt utfall som kom dei fleste av landet sine innbyggjarar til gode. Men etterkvart opplevde landet ei oppblomstring av nasjonalistiske kjensler, noko den tyske befolkninga i landet fekk unngjelde for. Også under krigen var dette eit problem, og den tyske folkesetnaden i Tsjekkoslovakia var ikkje like begeistra for den nye staten. Samanstøyt førte mellom anna til at over femti tyskarar vart dropne, og med dette kan ein seie at ”maktposisjonen” endra seg. Medan det tidlegare hadde vore tyskarane som utøvde makt over det tsjekkiske folket, var det no tsjekkarane som stod for diskriminering av dei tyske innbyggjarane i landet. Situasjonen var snudd om, tsjekkarane gjorde mot tyskarane det tyskarane tidlegare hadde gjort mot tsjekkarane. Etter år med germanisering let tsjekkarane frustrasjonen gå ut over sivile, noko som står i kontrast til den ”humane tankegangen” som kjenneteikna folket. Dette er noko eg kjem attende til i kapittel fem.

Korleis kan vi så setje dette i samanheng med det tematiske innhaldet i eposet? Gjennom den historiske skildringa legg Mucha i stor grad vekt på å skildre positive hendingar og personar som har hatt ein utviklande påverknad på landet og folket. Målet var å gjere det slaviske folket generelt, og det tsjekkiske folket spesielt, medvitne på si eiga fortid. ”Problemet”, om det er eit dekkjande ord, var berre det at landet på denne tida gjekk gjennom store forandringar, og dei historiske hendingane kom dermed i skuggen av dei dagsaktuelle hendingane. Men Mucha var overtydd om at kunnskap om nasjonen si historie likevel ville ha ein opplysningsverknad på nasjonen si framtidige utvikling.⁴¹

Mucha tok til på eposet i 1910, ei tid då Tsjekkia og andre slaviske nasjonar kjempa for uavhengigheit frå habsburgarane. Store historiske måleri med nasjonalistiske tema kunne i denne samanhengen fungere som ei påminning om heltemot og styrke, og dermed oppmuntre og virke samlande for det slaviske folket. Men krigen tok slutt, folk vart opptekne med andre hendingar, og det kan tenkjast at Mucha sitt patriotiske budskap mista noko av krafta etter 1918, då frigjeringa var eit faktum og nye statar vart oppretta. Det var på ein måte i eposet sin disfavour at Mucha sitt heimland klarte å rive seg laus frå dei austerriske klørne. Dersom slavarane og tsjekkarane framleis hadde vore ein del av storriket hadde kanskje motstanden vore meir aktiv, den nasjonale kjensla vore sterkare, og måleria hadde kanskje i større grad

⁴¹ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., op. cit., s. 96

vorte verdsett for sitt innhald. Men då skulle ein gjerne tru at verket opplevde sin renessanse under andre verdskrig, under det kommunistiske statskuppet og også i 1968, då sovjetiske tanks rulla inn over Praha? Kunne ikkje eposet i desse tilfella hatt ein oppmuntrande og styrkande funksjon for det tsjekkiske folket? Dette skal eg kome attende til i siste kapittel.

Den kunstnarlege sida

”Death to folklore, Moravian-Slovak embroidery, Alfons Mucha [and] old Prague sentimentality”⁴²

Stanislav Kostka Neumann sitt futuristiske manifest *Opne Vindaug* frå 1913 skildrar den yngre generasjonen sin ”respektlause” modernisme.⁴³ Sitatet ovanfor nemner berre nokre av tinga han ønskjer ”død over”, og han har også ei tilsvarande liste over element som han ønskjer velkomne: ”Long live: the liberated word, the new word, fauvism, expressionism, cubism, pathetism, dramatism, orphism, paroxysm, dynamism, plastic art, onomatopoeism, the poetry of noise, the civilization of inventions and of journeys of discovery!”⁴⁴ Ein må sjølvsgatt sjå på dette med ironi i blikket, men ein kan også førestille seg at det er noko sanning i utsegna. På denne tida var mange opptekne av å fjerne seg frå tidlegare normer innan kunsten, ein ville prøve ut nye uttrykk som ikkje kunne identifiserast med gamle kunstretningar. Det som er verdt å leggje merke til i dette sitatet er sjølvsgatt hans haldning til Mucha. Kunstnaren vert nemnt i same andedrag som ”folklore og moravisk broderi”, og vi anar ein ironisk eim av noko gamaldags og sentimentalt over utsegna.⁴⁵ Men han var nok ikkje den einaste som hadde denne litt nedlatande haldninga til den tidlegare art nouveaumålaren, om ein kan seie det slik. Mange episodar frå dei første tiåra av 1900-talet kan tyde på dette. Eit døme er disputten mellom Mucha og andre tsjekkiske kunstnarar under

⁴² Stanislav Kostka Neumann sitert i Derek Sayer, op.cit., s. 158

⁴³ I følge Derek Sayer er ikkje dette ”futuristiske” manifestet fullt ut seriøst. Eg har likevel valt å nemne det, då det gjev oss eit innblikk i innstillingane som nokre av dei unge modernistane hadde til den tradisjonelle tsjekkiske arven på den tida.

⁴⁴ Neumann sitert i Derek Sayer, op.cit., s. 158

⁴⁵ På den andre sida er det ikkje sikkert Mucha ville hatt så mykje i mot å bli plassert i denne gruppa. I biografien som sonen Jiri Mucha har skrive om faren fortel han om Alfons sitt opphald i Paris, og folk han vanka med der: ”Because he did not want to be merely a painter – he carried with him the deadweight of nationalism – he was more attracted to thinking artists than to artists who dealt with purely technical problems.” Vidare seier Jiri dette om nokre av venene til Alfons: ”Like all intellectuals, they admired folklore in which they saw the roots of all artistic creation. This was a welcome attitude, eagerly embraced by my father with his national approach to the function of art.” Jiri Mucha, op. cit., s. 67

utsmykkinga av Obecni dum, kommunehuset i Praha, i 1909. Huset vart bygd i art nouveaustil mellom 1905 og 1912, og skulle fungere som kulturhus. Kort fortald gjekk denne disputten ut på at Mucha, som då var på veg attende til heimlandet for å busetje seg, ville dekorere interiøret gratis som ei gåve til landet sitt. Det einaste han kravde var at materialbruken vart dekt, men han ville ikkje ha noko for sjølve arbeidet. Denne sjenerøse gåva skapte sjølvsagt furore blant kunstnarane i heimlandet, som kjende seg forbigått og overkøyrde av den nyleg heimkomne ”franskmannen”. Han vart skulda for å bruke sitt internasjonale rykte til å fremje seg sjølv, og dei lokale talenta kjende seg overkøyrde av han. Hans patriotiske idealisme vart av dei andre kunstnarane tolka som arroganse.⁴⁶ Det heile enda med at Mucha fekk tildelt eit av roma i Obecni dum, borgarmeisterhallen, som han dekorerte med slaviske og bøhmiske tema ikkje ulikt dei han skildra i eposet.

Dei lokale kunstnarane var i utgangspunktet skeptiske til dette nye bygget som vart sett opp, då det vart bygd i ein stil som av dei vart sett på som avleggs. Mucha derimot såg på denne oppgåva som ein god sjanse til å starte på arbeidet for nasjonen, men dei unge såg på han som ein del av fortida og meinte det var feil at han som ikkje hadde budd heime på mange år skulle stå for utsmykkinga. Det som frå Mucha si side var meint som ei godhjarta handling som skulle tene landet, vart dermed ikkje akseptert fullt ut. Ein kan sjølvsagt også stille spørsmål ved kor godhjarta denne handlinga eigentleg var. Fleire av dei tsjekkiske kunstnarane såg på dette oppdraget som eit utmerka høve til å kome fram i lyset, slik at dei kunne få vise kva dei dugde til. Ved å foreslå at han sjølv skulle stå for heile utsmykkinga slo Mucha beina under dei andre tsjekkiske kunstnarane. Skjøna ikkje Mucha kva han gjorde ved å leggje fram eit slik forslag? Eller valde han berre å ta dei naive brillene på, og rettferdiggjere seg sjølv i skuggen av dei ”gode gjerningane”?

Forholdet mellom ”franskmannen” og resten av dei tsjekkiske kunstnarane vart etter dette spent, noko som skulle vare livet ut. Dette forholdet hadde allereie fått seg ein knekk nokre år tidlegare, i samband med ein tur Mucha hadde saman med Auguste Rodin til Praha i 1902. Då kritiserte han dei tsjekkiske kunstnarane for at dei i for stor grad vart influert av Wien og München, og oppmoda dei heller til å utvikle ein ”autentisk tsjekkisk kunst”. Sonen Jiri Mucha skildrar dette i biografien frå 1966:

”He had hoped to establish permanent relations with Czech artists and, considering himself to be one of them, everywhere

⁴⁶ Derek Sayer, op. cit., s. 161

expressed his views quite frankly, praising, criticizing and, above all, warning against copying foreign artists. "Everywhere I see the same aping of Vienna, Munich, Paris," he said. But the Prague artists took offence and declared cold war on him".⁴⁷

Han hadde dermed ikkje dei beste føresetnadene for å etablere eit nærare samarbeid, noko han hadde håpa han skulle få til i løpet av turen. Mucha kjende seg som ein av dei, men dei andre tsjekkiske artistane ville ikkje ta imot oppmodinga om å vere meir patriotiske frå ein som dei såg på som ein parisisk plakatkunstnar. Likevel vart han i løpet av turen overtydd om at tsjekkisk kunst trengde han. I dette ligg kanskje at Mucha tykte det var på tide at landet fekk sin eigen kunst, kunst som var tsjekkisk, og som ikkje var orientert mot Wien. Kanskje meinte han at den "nye" og ekte tsjekkiske kunsten kunne kome i form av eposet hans.

Det første tiåret av 1900-talet pendla Mucha mykje mellom Paris og Amerika. Gjennom oppdrag i statane, som mellom anna gjekk ut på å portrettere rikmannsfruer, håpa han at han skulle få tent nok pengar til å setje i gang med eposet. Det gjekk heller dårleg med portretta, men under eit av opphalda kom han i kontakt med diplomaten og millionæren Charles R. Crane, som også var ein god ven av Tsjekkoslovakia sin framtidige president, Tomas Garrigue Masaryk.⁴⁸ Crane var oppteken av internasjonal politikk, han var aktiv i "Det Amerikanske Slaviske Samfunn", og han var imponert over Mucha sin usjølviske tanke om å ville tene landet. Crane gjekk med på å sponse eposet, noko som førte til at Mucha i 1910 endeleg kunne reise attende til heimlandet og konsentrere seg om sitt magnum opus. Tida i Paris var med dette over, og heretter distanserte han seg meir og meir frå den moderne kunstverda. Ein kombinasjon av at han slutta med sine ettertrakta art nouveaudeign samstundes som han forlét Paris gjorde at han vart gløymt for dei fleste.

Mucha og familien slo seg ned i nærleiken av Praha, i eit slott i byen Zbiroh. Her var det mogleg både å bu og jobbe for Mucha, han trengde enorme rom for dei enorme lerreta sine, noko det var rikeleg av i slottet. Samstundes med at han tok til på eposet jobba han også parallelt med andre oppdrag. I tillegg til dekoreringa av Borgarmeisterhallen i Obecni dum laga han eit av glasmåleria i St. Vitus-katedralen i Praha, og då første verdskrig var over var

⁴⁷ Jiri Mucha, op. cit., s. 255-6

⁴⁸ Her kan det vere på sin plass å nemne panslavismen. Dette er ei fellesnemning for idéretningar med ulikt politisk innhald som har gått inn for å samle det slaviske folket. Første gong nytta i 1826, men opplevde ein tilbakekomst på byrjinga av 1900-talet. Målet då var å samle det slaviske folket under Russland, for å støtte russarane sin antityske politikk. Panslavismen vart svært populær blant høgt utdanna slavarar, vesteuropearar og amerikanarar. Panslavistane Crane og Masaryk meinte at slavisk kultur var overlegen den vestlege kultur. Inspirert av dette måla Mucha "Avskaffinga av liveigenskap i Russland, 1861".

Mucha den som teikna dei første frimerka og pengesetlane til den nye staten. Som eit døme har vi hundrelappen med bilete av gudinna Slavia frå 1920, der Slavia skulle vere eit symbol på det slaviske folket og ringen ho hadde i handa skulle representere slavisk samhald.⁴⁹ Dette gjorde han for å vise sin heider til det nyoppretta Tsjekkoslovakia. I løpet av dei åra første verdskrig varte var det fare for at dei måleria som Mucha var ferdig med på dette tidspunktet skulle verte konfiskert grunna deira patriotiske innhald. Mucha løyste problemet ved å få laga kasser store nok til å romme desse lerreta, slik at han kunne pakke bileta ned og gøyme dei dersom dette vart aktuelt.

Opphaldet i Amerika gjorde at Mucha hadde vorte eit namn utanfor Europa, eller nærmare bestemt, utanfor Paris. I 1921 tok han med seg fem av måleria til Amerika,⁵⁰ og desse vart utstilt på Kunstinstituttet i Chicago og Brooklyn Museum i New York. Utstillingane kan kallast ein suksess. Totalt sett var det meir enn 600.000 som vitja Mucha sine slaviske måleri, og media samanlikna han mellom anna med Tiepolo.⁵¹ Andre igjen såg på det slaviske epos som ”the greatest work of its type since the beginning of the sixteenth century in Italy”.⁵² Han hausta mykje skryt og mange lovord, noko som står i kontrast til den lunkne mottakinga verket skulle få i heimlandet nokre år seinare. Kvifor denne skilnaden? Eit svar kan vere at det amerikanske publikumet såg meir på stil enn innhald, at dei ikkje fokuserte på det nasjonalistiske innhaldet men let det stilistiske ved verket tre fram i sin eigen prakt. Dei var kanskje ikkje i like stor grad kjende med situasjonen i Tsjekkoslovakia på denne tida, og hadde dermed eit anna utgangspunkt for å sjå på og forstå verket.

I 1928 stod Mucha sitt *Slovanska Epopej* ferdig (fig. 31). Avtalen mellom Charles Crane og Mucha sa mellom anna at verket skulle overleverast til Praha by, der eit av kriteria var at det skulle kome opp ei bygning som kunne huse verket permanent. Dette vart ikkje gjort. Verket vart derimot vist i all si prakt i *Veletrzní palác*,⁵³ men mottakinga i 1928 kan ikkje samanliknast med den amerikanske responsen. Sjølv om det såg ut til at det tsjekkiske folket likte det dei såg, så var kritikarane meir negative i sine omtalar. Denne kritikken vart

⁴⁹ Denne ringen, og tydinga den skulle ha, ser vi også i bilete nummer tre, ”Introduksjon av den slaviske liturgien”.

⁵⁰ Desse fem var; Svantovits kult, Jan Milic av Kromeriz, Jan Hus sin siste seremoni i Betlehemskapellet, Møtet ved Krizky og Avskaffinga av liveigenskap i Russland, 1861.

⁵¹ Jiri Mucha, op. cit., s. 368

⁵² Utdrag av brev frå William Goodyear opphavleg sitert i Jiri Mucha, *Alfons Mucha*, Prague: Mlada fronta, 1994, s. 413. Eg fann det i Derek Sayer, op.cit., s. 20

⁵³ Varemessepalass som vart sett opp i Praha mellom 1925 og 1928. Vart renovert og gjenopna i 1995, og vert i dag nytta til utstillingar i regi av Nasjonalgalleriet.

forsterka av dei tsjekkiske modernistane si heller fiendtlege haldning. Avantgardistane meinte at Mucha sin patriotisme var utdatert, og at han uttrykte seg på ein umoderne måte.

Dei tsjekkiske modernistane

Dei andre tsjekkiske kunstnarane som var produktive samstundes med Mucha gjekk andre vegar når det gjaldt det kunstnariske uttrykk. Vi skal no danne oss eit bilete av kva trendar som prega heimlandet til Mucha då han tok til på eposet, og medan han ferdigstilte det, og Frantisek Kupka, Josef Sima og Jan Zrzavy er blant dei kunstnarane som skal vere med på å illustrere dette.⁵⁴

Kva er det eigentleg som kjenneteiknar dei tsjekkiske avantgardistane? Generelt sett var avantgardistane opptekne av å endre det tradisjonelle kunstsynet. Dei hadde ikkje mykje til overs for det borgarlege og det akademiske, og dei var av den oppfatning at dei akademiske målarane var både kjedelege og uoriginale. Nokre meinte at årsaka til dette kunne vere at den akademiske kunnskapen som desse kunstnarane bar med seg hadde øydelagt deira måte å sjå kunst på, at dei hadde lært at det var faste mønster for persepsjon.⁵⁵ Avantgardistane ville gjere noko med dette kunstsynet, då dei meinte at kunst ikkje skulle definerast ved hjelp av eit fast mønster eller program. Alle formene for kunst var likeverdige, og derfor såg dei det som urimeleg å skulle skildre desse ulike formene ved hjelp av éit sett reglar, slik dei meinte at dei akademiske målarane var lærde til å gjere. I kva grad kan ein setje Mucha inn i denne samanhengen? Var han ein av desse akademiske målarane som avantgardistane ikkje hadde så mykje til overs for? Noko av det mest karakteristiske ved Mucha sitt verk, er at det er måla i ein stil som på mange måtar verkar gamaldags med tanke på alle dei nye stiluttrykka som gjorde seg gjeldande både i Tsjekkoslovakia og også i resten av Europa på dette tidspunktet. Han let seg ikkje affektere av det moderne uttrykket til mellom anna Kupka, Sima og Zrzavy, men heldt fram med sin gamalmodige stil. Ei viss endring kan ein sjå også hjå Mucha, då han

⁵⁴ Eg kjem til å gå relativt grundig inn på dei tsjekkiske modernistane. Dei representerer ei side ved tsjekkisk kunst som for mange ikkje er særleg kjent, og det er derfor naudsynt å gå nøye inn på deira kunstnarlege virke. Tsjekkoslovakia låg på denne tida veldig langt framme når det gjaldt det modernistiske uttrykk, noko eg vil vise ved hjelp av desse kunstnarane.

⁵⁵ Theda Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society, 1900-1925* Elsevier Scientific Publishing Co., Inc., 1976, s. 87

i eposet har fjerna seg frå den karakteristiske art nouveaustilen som gjorde plakatane hans populære. Men Mucha køyrer i motsett retning i forhold til sine medkunstnarar, han følgjer ikkje den modernistiske vegen som etter kvart leier til både kubisme, surrealisme og funksjonalisme. Både formmessig og innholdsmessig kan ein vel seie at bileta har meir til felles med 1800-talets historiemåleri, då bileta har eit forteljande innhald som har bakgrunn i historiske hendingar. Slike hendingar, saman med religiøse og klassiske myter og portrettmaleri, var i følgje avantgardistane utdaterte emne som ein burde unngå.⁵⁶ Dersom vi ser på Mucha i lys av dei avantgardistiske tendensane som gjorde seg gjeldande på denne tida, ser vi at han skilde seg ut på fleire område.

Både Frantisek Kupka, Jan Zrzavy og Josef Sima er representantar for denne tida, og det er mellom anna gjennom arbeida til desse tre at vi skal få eit innblikk i korleis dei tsjekkiske avantgardistane uttrykte seg. Dei fleste kunstnarane eg tek føre meg har eg valt å sjå på i lys av kva gruppe dei tilhøyrdde, og med dette gjere greie for kva stil og uttrykk som var karakteristisk for medlemmane i desse enkelte gruppene. Men det må leggjast til at dette er ei grovinndeling frå mi side. Sjølv om eg har plassert ein artist innanfor til dømes kubismen, tyder ikkje dette at denne kunstnaren må reknast for å vere kubist, og berre det. Grensene mellom dei ulike gruppene var flytande, og kunstnarane opererte på tvers av dei ulike formene. Idealtypar finst ikkje, og då kan ein heller ikkje plassere ein kunstnar innanfor éi gruppe og tilkjenne han éin særskild stil. Den inndeling eg har teke føre meg er basert på kva hovudtrekka i malemåten til dei ulike kunstnarane var, men ein må hugse på at dette var ei eksperimenterande tid der mange prøvde seg på ulike uttrykksmåtar.

Den allsidige målar

Frantisek Kupka (1871-1957) står som ein god representant for den tsjekkiske avantgarderørsla. Samstundes er han med på å illustrere den store skilnaden som var mellom Mucha og dei meir moderne malarane, både når det gjeld stiluttrykk og innhald. Dersom vi på det generelle plan ser på tilfelle av fellestrekk mellom desse to kunstnarane, så flytta både Kupka og Mucha ut, dei forlét begge Tsjekkoslovakia til fordel for Wien og Paris. Men i motsetjing til Mucha flytta Kupka aldri attende til heimlandet, men vart buande i Paris. Denne

⁵⁶ Ibid.

vandrane karrieren til Kupka viser ei til dels karakteristisk side ved den tsjekkiske integreringa til Europa, då mange andre bøhmiske kunstnarar og forfattarar også reiste utanlands for å utdanne seg, og då mellom anna til Wien.⁵⁷ I 1936 hadde Kupka og Mucha ei svært vellukka utstilling på Musée du Jeu de Paume i Paris, tre år før Mucha døydde. På dette tidspunktet budde Mucha i Tsjekkoslovakia med familien, men franskmennene ønskte han velkomen attende, då dei såg på han som ein av sine egne. Sjølv om det er stor skilnad på uttrykka til Mucha og Kupka, eg vel fleirtalsformulering då begge kunstnarane hadde fleire ulike uttrykk, hadde dei mellom anna éin ting til felles; dei var begge opptekne av den bøhmiske tradisjonen og det slaviske folket si gjenreisning. På utstillinga kom dette til uttrykk ved hjelp av delar av Mucha sitt epos. Tre av måleria var representert, i tillegg følgde det med fotografi og ei oversikt over heile verket.⁵⁸

Produksjonen til Kupka er svært mangfaldig, både når det gjeld form og innhald. Stilen endra seg radikalt i løpet av hans kunstnarkarriere, frå det figurative til det meir abstrakte. Nokre av hans tidlegaste bilete frå rundt 1900 har mykje natur i seg, men i nokre høve tenderer oppbyggnaden av den organiske naturen mot det abstrakte. Eit døme på dette kan vere representasjonen av fjellandskap, som vi ser i biletet *Meditasjon* (fig. 33) frå 1899. Her vert fjella framstilt ved hjelp av geometriske former og vertikale og horisontale linjer, noko som står i kontrast til mannen i forgrunnen. Dette gjev oss eit frampeik på stilen han etterkvart kjem til å tileigne seg. Kupka nytta intense fargar i bileta sine, noko han også heldt fram med på sine abstrakte dagar. Han måla også portrett, og etterkvart byrja han å utfordre dei tradisjonelle konvensjonane ved denne typen måleri. Det kan tyde på at Kupka vart påverka av Edvard Munch, slik vi seinare skal sjå at Osma-gruppa vart det. Dette kjem svært godt fram i sjølvportretta. Eit talande døme er *Gult spekter* (fig. 34) frå 1907, der vi ser at både penselstrøka og fargebruken er mykje likt Munch sitt uttrykk. Når vi ser på sjølvportretta får vi også ei kjensle av at Matisse har hatt ei påverkande rolle. Dette kjem enda betre til syne i biletet *Den arkaiske* (fig. 35) frå 1910. Her vert det i større grad lagt vekt på det flate i maleriet, fargane er sterke og klare, og penselstrøket er grovt og breitt.

Etterkvart tek Kupka til med å utforske andre stilar. Bileta hans har framleis figurative element i seg, men han byrjar også å eksperimentere med nye formale uttrykk. Det vert sagt at

⁵⁷ Jaroslav Andel, m.fl. *Czech Modernism 1900-1945* Houston: The Museum Of Fine Arts, 1989, s. 36

⁵⁸ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, op.cit., s. 103

han sjølv omtala det som om han var på veg inn i den “andre røynda”.⁵⁹ Denne andre røynda bar preg av Kupka si interesse for vitskapen, og det var særleg astronomien han var oppteken av. Planetar, krystallar og skyer er døme på motiv som ofte vart avbilda. Formene som desse motiva utgjorde skulle smelte saman på lerretet og til slutt skape ein slags kosmologisk symbolisme.⁶⁰ Han drog også parallellar mellom sine to interesser, mellom kunsten og vitskapen. Kupka såg ein slektskap mellom danninga av kosmos og den kunstnariske skapinga, og dei prinsippa som regulerte kosmos fungerte også innan kunsten.⁶¹ Ein kan derfor sjå på motiva hans både som uttrykk for kosmologiske og kunstnariske tilhøve.

På vegen mot det totalt abstrakte vil eg vise til eit bilete som inneheld både figurative og meir røyndomsfjerne element. *Byrjinga av livet* (fig. 36) frå 1900 viser eit foster svevande i ei boble over ei opna vasslilje. Det kan sjå ut til at fosteret heng saman med lilja. Fosteret og alle liljene utgjer det handfaste i biletet, medan samansetjinga og den mystiske atmosfæren rundt står for det abstrakte. Her kan ein trekkje linjer mellom det kunstnariske og det meir vitskapelege. Det underliggjande i biletet er foreininga mellom mikrokosmos og makrokosmos, og for Kupka var fosteret noko som kunne representere sjølve skapinga av kosmos. Fosteret vart då også eit teikn på tilbakevendinga til byrjinga. I dette høvet, i *Byrjinga av livet*, skulle fosteret symbolisere ein ny kunstnarisk visjon og kunsten si fornybare kraft, og det skulle også vise til trongen til å gå attende til kunsten sine primære element.⁶² Kupka si draging mot det kosmologiske er også med på å prege hans seinare bilete. Han utfolder seg som sagt meir og meir i retning av det abstrakte, og i 1912 var han den første som stilte ut reint abstrakte bilete på Salon d'Automne i Paris.⁶³ Oljemåleriet *Kosmisk vår I* (fig. 37) er frå Kupka si tidlege periode som abstrakt målar, og verket inneheld element frå den kosmologiske symbolismen som eg var inne på tidlegare i teksta. Men i dette tilfellet kan det kanskje sjå ut til at det helst er meir organiske former som er avbilda, då ein får inntrykk av at det kan vere ulike blomar som flettar seg saman på lerretet. Denne symbolismen skulle vere ei blanding av mikroskopiske og astronomiske bilete, organiske og uorganiske former, fysikk, psykologi, biologi og okkult vitskap, emne som i stor grad forma Kupka både som menneske og kunstnar. Fargebruken i biletet er framleis kraftig, noko som er karakteristisk for Kupka sine abstrakte bilete. Fargane var så viktige for Kupka at han valde å gå vekk i frå kubismen, og heller satse på å byggje opp måleriet berre ved hjelp av fargar.

⁵⁹ Jaroslav Andel, Dorothy Kosinski *Painting the Universe; Frantisek Kupka - Pioneer in Abstraction* Dallas, Tex. : Dallas Museum of Art, 1997, s. 74

⁶⁰ Jaroslav Andel, m.fl., 1989, op.cit., s. 17

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., s. 17

⁶³ Jaroslav Andel, Dorothy Kosinski, op.cit., s. 85

Dette ønsket delte han med Robert Delaunay, og saman danna dei rundt 1912 ei retning som av diktaren Guillaume Apollinaire vart omtala som orfisme.

Frantisek Kupka er i dei fleste høve mest kjent for dette abstrakte uttrykket, og det hadde vore svært interessant og gått nærmare inn på desse bileta. Men for å hindre at vi fjernar oss for mykje frå oppgåva si kjerne, skal vi no vidare konsentrere oss om kunstnarar som for det meste av tida budde og arbeidde i Tsjekkoslovakia.

Ein grunnleggjande oktett

Praha si første gruppe med modernistiske artistar kalla seg *Osmá*, Dei Åtte, og to av dei mest profilerte medlemmane var Bohumil Kubista og Emil Filla. Dei starta si karriere med ei utstilling i Praha i 1907, og denne var i stor grad inspirert av utstillinga som Edvard Munch hadde i byen to år tidlegare. Munch si utstilling spela også ei sentral rolle då gruppa skulle utforme sitt estetiske program, då dei la vekt på det moderne mennesket sitt indre liv, og kunsten si evne til å formidle dette. 1800-talets moderniseringsprosess førte jamt over mykje positivt med seg, mellom anna auka individualisme, mangfald og effektivitet. Men ikkje alt var av det gode. Som eit resultat av denne prosessen vaks det også fram ei kjensle av framandgjerding, mennesket vart på ein måte tilsidesett og kjende seg ikkje lenger som ein naudsynt del av samfunnet. Medan dei tidlegare art nouveaumålarane fokuserte på den harmoniske syntesen mellom natur og kultur, la Osmagruppa heller vekt på psykologisk ladde tema, som til dømes angst, smerte og det undermedvitne, slik vi også ser det hjå Munch. Filla og Kubista vart også inspirert av Munch når det gjaldt penselstrøk og fargebruk, og som døme på dette har vi sjølvportrett av desse to, måla i 1908 (fig. 38 og 39). Begge framstiller dei seg i eit ikkje-spesifikt rom, penselstrøka er maleriske og kraftige, og den sterke og “unaturlege” fargebruken er med på å understreke dei psykologiske aspekta ved bileta.

Mellom 1905 og 1910 var Praha eit viktig sentrum for ekspresjonismen, men frå 1910 vart kubismen den gjeldande retninga i byen. Kubista står som ein god representant for denne stilarten. Han reiste til Paris i 1910, og der vart han kjend med arbeida til både Picasso og Braque. Denne inspirasjonen tok han med seg heim, og i kubismen fann Dei Åtte eit nytt utgangspunkt for sitt kunstnariske uttrykk. Men den tsjekkiske kubismen skilde seg merkbart frå den franske, då dei opererte med tema omkring smerte, liding og død, tema som vi ikkje i

like stor grad finn hjå franskmennene. Eit døme på dette kan vere Kubista sitt bilete *Den hengde mannen* (fig. 40) frå 1915. Biletet viser oss også ei anna side av kunstnaren, ei side som skil seg frå det tidlegare nemnde sjølvportrettet frå 1908. Filla og Kubista var, saman med dei andre tsjekkiske kubistane, med på å gjere Praha til eit av dei mest levande sentrum i den europeiske avantgarden mellom 1910 og 1916.

Dei eigenrådige

Ei anna gruppe innan den tsjekkiske avantgardeismen var *Tvrdosijni*, eller Dei Sta. Jan Zrzavy (1890-1977) var ein av medlemmane i Tvrdosijni, og dei hadde si første utstilling i 1918. I tillegg til symbolisten Zrzavy innlemma gruppa også ekspresjonistar og tidlegare kubistar, men sams for dei alle var at dei ville endre definisjonen av kunst ved å fokusere meir på innhaldet, og ikkje berre på forma. Dei ville med andre ord skildre kunst ut i frå kva tema som var underliggjande i det einskilde kunstverket, og ikkje la forma stå som den einaste talande faktoren. Dette kan illustrerast ved hjelp av Zrzavy sine bilete. I all hovudsak kan ein vel seie at bileta til Zrzavy har sterke symbolistiske trekk. Men som nær venn av Kubista vart han introdusert for kubistiske komposisjonsmetodar, og grunna dette er bileta på ein måte ei vidareføring av den kubistiske tradisjonen samstundes som dei symbolistiske tendensane også gjer seg gjeldande. For både Zrzavy og dei andre medlemmer av Tvrdosijni fungerte kubismen som eit utgangspunkt for å kunne utvikle sin eigen stil. Zrzavy sin påverknad kom til uttrykk i form av eit slags kubistisk inspirert mønster som han nytta i måleria, som vi seinare skal sjå at også Sima gjorde, men etterkvart gjekk desse kubistiske trekka over til ein meir "romleg" struktur, det vart meir djupn i bileta. Det vert sagt om Zrzavy at han laga ei bru som gjekk frå det symbolistiske uttrykk, via Filla og Kubista sin kubo-ekspresjonisme,⁶⁴ og som til slutt enda opp i eit surrealistisk uttrykk.⁶⁵ Han henta inspirasjon frå fleire hald, mellom anna frå Munch, Picasso og den italienske middelalder og renessanse. I tillegg var Zrzavy oppteken av dei undermedvitne kjeldene til kreativitet, og han var av den oppfatning at kunsten var med på å synleggjere dette indre livet. Han omtala sjølv kunsten sin som ein måte

⁶⁴ "Thus the basis from which the Czech avant-garde developed, the symbolic exaltation of expression and theme, reached its culmination in 1912 - surprisingly - within the framework of Cubist aesthetics. Therefore, the first chapter of the Czech Cubist school represents an original trend, which may be called Cubo-expressionism." Jaroslav Andel, m.fl., 1989, op.cit., s. 56 Kubista og Filla er blant representantane for denne retninga. Nyttå om figurative måleri og skulpturar. Ibid., s. 58

⁶⁵ Jaroslav Andel, m.fl., 1989, op.cit., s. 58

å vise fram sjela sitt feste i den mørke sida av det undermedvitne hjå mennesket, og som all menneskeleg aktivitet har sitt utspring frå.⁶⁶ Eit døme på dette kan vere biletet *Galning* (fig. 41) frå 1918, der kunstnaren ser på seg sjølv som eit medium for dei psykiske kreftene. Biletet er enkelt konstruert, og viser i grove trekk ein menneskeliknande skapning som ser ut til å vere i ei slags spirituell transe. Som mange andre bilete av Zrzavy inneheld også dette lite utvikla former som kan minne om teikningar laga av eit medium eller av eit barn, og dette skulle vise til kunstnaren sitt ønske om å kunne skape på det undermedvitne plan.

Dersom vi ser attende på den tidlegare produksjonen til Zrzavy, finn vi at bileta kanskje i større grad inneheld symbolistiske element. Han hadde sans for det mystiske, og skapte gjerne eksotiske landskap med alvar, melankolske damer og trollmenn.⁶⁷ Noko av dette eksotiske tok han også med seg i sjølvportretta sine, og som eit døme på dette har vi biletet *Sjølvportrett med stråhatt* (fig. 42) frå 1907, der han framstiller seg sjølv på ein heller uvanleg måte. Medan ein ser på dette biletet er det interessant å ha i bakhovudet sjølvportretta til Filla og Kubista, som eg nemnde tidlegare. Desse vart måla året etter Zrzavy sitt portrett, men den skarpe fargebruken er vel kanskje det einaste som er likt for desse tre portretta. Zrzavy har plassert seg sjølv i eit draumaktig og symbolprega landskap, med eldraude palmar og spisse fjelltoppar i bakgrunnen. Han sjølv er framstilt som ein mandarin, med orientalske trekk og ein stor stråhatt på hovudet. I dette høvet har kanskje portrettet meir til felles med Gauguin sine eksotiske og klare bilete, enn med Filla og Kubista sine Munch-prega penselstrøk. Men Zrzavy sin koloritt gjer at vi ser ein viss påverknad frå Munch også her.

Medlemmane av Tvrdosijni meinte at kunst hadde makt nok til å forme eit menneske sin relasjon til verda,⁶⁸ og med sitt fokus på mennesket sitt indre liv var det kanskje nettopp dette dei prøvde å gjere ved hjelp av bileta sine. Det var fleire som delte denne oppfatninga, noko som fører oss vidare til den mest radikale av dei tsjekkiske avantgarderørslene, nemleg gruppa Devetsil.

⁶⁶ Ibid., s. 24

⁶⁷ Ibid., s. 51

⁶⁸ Tomas Vlcek, "Art between Social Crisis and Utopia: The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910-30", s. 30, i *Art Journal*, Vol. 49, No. 1, 1990, 28-35. Kan også finnast online: <http://www.jstor.org/> [2006, 20. februar]

Josef Sima

Vi har no sett korleis ulike grupper prega det tsjekkiske kunstlivet på byrjinga av 1900-talet. Det at kunstnarane i Tvrdosijni i stor grad la vekt på det undermedvitne hjå menneska, skuldast kanskje deira påverknad av første verdskrig. Ein kan kanskje sjå på det som ein reaksjon på alt elendige som skjedde. I mellomkrigstida ser vi at nye grupper får fotfeste, og til ei viss grad byggjer dei vidare på dei føregåande gruppene sin ideologi samstundes som dei tilfører kunstlivet nye impulsar. Ved å ha det objektive på den eine sida og det undermedvitne og magiske på den andre, la tsjekkiske artistar grunnlaget for to motståande rørsler som dominerte perioden mellom dei to verdskrigane: Funksjonalismen og surrealismen. Det er den sistnemnde retninga eg no til slutt skal ta føre meg, og dette med hjelp av Josef Sima (1891-1971) sine surrealistiske bilete.

Som tidlegare nemnt var dei første tiåra av 1900-talet ei tid prega av endring, både politisk og kulturelt. 28. oktober 1918 klarte Tsjekkoslovakia å lausrive seg frå storriket Austerrike-Ungarn, noko som også var med på å stadfeste det kunstnarlege uavhenge. Gruppene Tvrdosijni og Devetsil oppsummerar denne epoken med endring. Medan gruppa til Zrzavy ville ta vare på avantgardistane sine ideal frå før krigen, introduserte Sima si gruppe, Devetsil, ei ny epoke der tilhengarane ville prøve å fjerne seg frå problema som sette grenser for dei tidlegare generasjonane. Medan den tidlegare generasjonen kanskje såg på det moderne samfunnet si utvikling som noko som fjerna mennesket frå sin individualisme og som endra mennesket sitt forhold til det andelege, var derimot Devetsil fascinert av den moderne sivilisasjonen. Den framtidsretta gruppa bestod av både poetar, malarar, arkitektar, skodespelarar og journalistar, og sams for dei alle var eit ønske om politisk revolusjon og at artistane skulle få ei ny rolle i samfunnet. I løpet av gruppa si første periode var medlemmane aldri i direkte kontakt med surrealismen, sjølv om dei i magasinet sitt følgde ulike surrealistiske arbeid av kunstnarar frå resten av Europa. Men rundt 1930 tok ting til å endre seg i Devetsil. Medan dei tidlegare såg på biletet som ein flat, todimensjonal komposisjon, tilkjente dei no under påverknad frå surrealismen biletet eit djupare innhald, og flate teikn vart gjort om til plastiske, tredimensjonale og symbolske objekt.

I 1932 hadde surrealismen i tsjekkisk kunst kome so langt at det var klart for ei utstilling med både nasjonale og internasjonale kunstnarar. Denne vart kalla *Poesi 1932*, og

vart halde i Praha.⁶⁹ Av deltakarane kan ein mellom anna nemne Salvador Dali, Max Ernst, Joan Miró og Giorgio de Chirico, medan Emil Filla og Josef Sima var to av dei som representerte dei tsjekkiske artistane. Utstillinga var med på å gjere surrealismen som kunstform meir akseptert i Tsjekkoslovakia, og den var nok ein medverkande faktor til at surrealismen var blant dei uttrykksformene som dominerte den tsjekkiske kunstscena på 1930-talet. Josef Sima var den første tsjekkiske artisten som tilnærma seg surrealismen i dei tidlege åra, nærmare bestemt rundt 1926-27. Han flytta til Paris i 1921, der han kom i kontakt med ei gruppe filosofiske diktarar som kom til å prege Sima sitt uttrykk. Bileta hans består gjerne av mytiske landskap, der flytande torsoar, krystallar og kosmiske egg pregar overflata (fig. 43). Trekk frå kubismen er også gjeldande, og sjølv om ikkje figurane er like symmetrisk oppbygde som til dømes Kubista sine, så nyttar han seg av kubismen sin måte å sjå på objektet frå ulike vinklar. Sima sitt ønske med desse mytiske landskapa var å vise ei tilbakevending til opphavet, han ville skape ei fantasiverd der mennesket framleis levde i harmoni med naturen og kosmos.⁷⁰

Eit verkemiddel som han nytta i dei tidlege bileta sine var den symbolske bruken av “flukt”. Objektet vart med dette frigjorde frå dei normale formene, og vart heller eit uttrykk for kunstnaren sin hug etter fridom.⁷¹ Men rundt 1930 skjer det ei endring i bileta til Sima (fig. 44). Frå å male landskap med meir eller mindre realistiske objekt, ser vi no ei slags systematisk dematerialisering av verda der alle elementa smeltar saman til ein ny einskap. Tre år seinare endra motiva til Sima seg igjen, noko som kan skuldast Hitler si maktovertaking. Den veksande uroa i Europa førte til at Sima sitt syn på verda vart forandra, og han gjekk attende til sitt mytiske landskap. Men denne gongen bar landskapet preg av dramatik, spaning og dei sosiale konfliktane. Den tidlegare “flukta” vart no erstatta med “fall”, og dette skulle kanskje vise til både Sima sitt eige fall som kunstnar og også den europeiske kulturen sitt moralske fall grunna det som no gjekk føre seg. Surrealistane som gruppe opplevde sitt fall nokre år seinare, i 1938, då Tsjekkoslovakia vart lagt under tysk kontroll. All offentleg aktivitet hjå denne gruppa måtte no stoppe, då surrealismen vart sett på som ei farleg og dekadent kunstform.

⁶⁹ Tittelen på utstillinga gjenspeglar Devetsil si interesse for dikting. Jaroslav Andel, m.fl., 1989, op.cit., s. 66. Grappa hadde eit uttrykk, ”biletleg dikt” (”pictorial poem”), som skildra noko av dette. Uttrykket viste til ei blanding av visuelt materiale og dikting, og føremålet var å stimulere fantasien. Det ”biletlege diktet” var ei form for moderne kunst som etter kvart skulle erstatte både det måla biletet og det skrivne diktet. Uttrykksforma var gjerne fotomontasje. Tomas Vlcek, op.cit., s. 31

⁷⁰ Forholdet mellom materie og kraft, mikrokosmos og makrokosmos, mennesket og naturen, var noko som i stor grad opptok Sima.

⁷¹ Jaroslav Andel, m.fl., 1989, op.cit., s. 70

Av trekk som kjenneteiknar dei tsjekkiske målarane er det gjerne to som gjer seg meir gjeldande enn andre. For det første var dei tsjekkiske kunstnarane i stor grad opptekne av det indre, det psykologiske, og for det andre eksperimenterte dei som vi har sett med det moderne formspråk og ulike modernistiske stiluttrykk. Dersom vi ser på Mucha sitt slaviske epos i lys av desse to karakteristika, finn vi at han skil seg monaleg frå dei andre artistane. For det første ville Mucha gjere folket si nasjonalkjensle sterkare ved å fokusere på historiske hendingar, han ville vise hendingar som han sjølv trudde skulle verke samlande på det slaviske folket og som dei skulle kjenne ein viss byrgskap over. Men den tsjekkiske nasjonalkjensla kjem ikkje til uttrykk gjennom ytre hendingar, men heller gjennom ei indre folkeånd. Dette skal eg gje ei grundigare forklaring på i siste del av neste kapittel. For det andre nytta Mucha ein heller gamaldags malemåte, noko som heller ikkje var i tråd med “utviklinga” til dei andre kunstnarane i Mucha si samtid. Medan andre eksperimenterte med nye stiluttrykk, heldt Mucha fast ved draumen om eit slavisk epos i ”historiemåleriet si ånd”.

Kva er det så vi har kome fram til i dette kapitlet? Har vi fått svar på spørsmålet vi stilte innleiingsvis? Eg vil påstå at det er fleire årsaker til at Mucha sitt epos ikkje vekte den store entusiasmen blant folk. For det første var dette ei tid i endring, politisk sett. Tsjekkoslovakia vart oppretta, folket vart sjølvstendige, og den nye situasjonen som no oppstod var meir interessant for folket enn dei historiske hendingane som Mucha skildra. Dei tema han tok føre seg var ikkje lenger av så stor interesse som Mucha gjerne skulle ønske at dei var, og vart dermed sett på som forelda. For det andre kom Mucha skeivt ut med sine tsjekkiske medkunstnarar. Dei såg på hans patriotisme og ”naive godleik” som arrogant og dominerande, medan Mucha såg på seg sjølv som eit naudsynt element i den tsjekkiske kunsten si vidare utvikling. I tillegg nytta han eit formspråk som vart sett på som avleggs. Medan dei tsjekkiske modernistane gav uttrykk for det indre og psykologiske i eit moderne formspråk, heldt Mucha fast ved gamle normer. Han var med andre ord både stilmessig og tematisk avleggs.

KAP. 5 Herder sin humanismefilosofi som grunnlag for Tomas Masaryk sine tankar om Tsjekkoslovakia

Innleiing

”Seek truth, listen to the truth, learn the truth, love the truth, speak the truth, keep the truth, defend the truth with your very life!”⁷²

Alfons Mucha var både stilistisk og tematisk i utakt med den moderne utviklinga i den tsjekkiske kunstverda. Dette var han klar over, men valde likevel å fullføre eposet. Korleis kunne Mucha halde fram arbeidet med eposet? Eit svar på dette kan vere at Mucha meinte at han hadde Tomas G. Masaryk, den største ideologen av alle, i ryggen. Alle kjente Masaryk og det han stod for, og ideane hans samsvarte med Mucha sine idear. Alfons Mucha sitt engasjement rundt, og ønske om, eit fritt land strekte seg lenger enn til lerretet. Mucha kom tidleg i kontakt med Masaryk, og saman prøvde dei å utarbeide ein plan for korleis sjølvstende skulle la seg gjennomføre (fig. 45). Masaryk stod for den moralske oppbygningen av landet, medan Mucha sørget for den visuelle skildringa av landet si historie. Ein kan sjå på Tomas Garrigue Masaryk (1850-1937) som ein av hovudaktørane bak Tsjekkoslovakia si lausriving frå Austerrike-Ungarn i 1918. Filosofen, forfattaren og politikaren hadde då lenge kjempa for slavarane sitt tilhøve i storriket, og i 1918 vart han valt som landet sin første president. Masaryk sin bakgrunn som filosof er noko som farga hans politiske karriere, og hans filosofiske synspunkt prega vala han gjorde som politiskar. Eg vil med utgangspunkt i boka *The Meaning of Czech History*, som er ei samling essays skrivne av Masaryk, vise i kva grad den tsjekkiske folkeanda kjem til syne gjennom han. Dette er, slik eg ser det, eit sentralt emne når det gjeld å forstå både det som hendte rundt 1918 og også den tsjekkiske mentaliteten. Vidare vil eg setje Masaryk sin ”filosofipolitikk” i samheng med Johann G. Herder sin humanismefilosofi, då eg ser at Tsjekkoslovakia sin første president i stor grad vart påverka av den tyske filosofen.

⁷² Tomas G. Masaryk *The Meaning of Czech History* The University of North Carolina Press, 1974, s. 14. Masaryk hyller Jan Hus sine ord.

Det humanistiske ideal

Tomas G. Masaryk la i hovudsak vekt på det humanistiske ideal, der kampen mot det vonde, å leve moralsk og leve i sanning stod sentralt.⁷³ Men tittelen til Masaryk si bok, *The Meaning of Czech History*, gjer at det innleiingsvis kan vere på sin plass å gje ei lita forklaring på denne noko spesielle formuleringa. I Elisabeth Bakke si tekst kan ein lese at denne ordlyden har bakgrunn i noko som vart kalla *handskriftstriden*, ein strid som la grunnlaget for debatten om meininga med tsjekkisk historie.⁷⁴ Kort fortalt gjekk denne striden ut på at det i 1817 og 1818 vart funne to handskrifter på gamaltsjekkisk som vart hevda å vere frå middelalderen. Desse tekstane gav ei romantisk, idealisert og lite truverdig skildring av tsjekkisk middelalderhistorie. Mange, Masaryk medrekna, tvilte på om desse funna var ekte, og la fram prov som tilsa det motsette. Andre, som til dømes historieforskaren Frantisek Palacky, stolte fullt og heilt på desse funna og baserte tekstane sine på dei. Palacky er ein sentral person både hjå Masaryk og Mucha, då begge baserte mykje av sin historiske kunnskap på tekstane til denne historieforskaren. Eg skal derfor kome attende til Palacky seinare. Denne striden omkring handskriftene utvikla seg etterkvart til å verte ein politisk strid, der mellom anna Masaryk og hans realistvener vart skulda for landssvik.⁷⁵ Men kvifor engasjerte Masaryk seg så valdsamt i denne striden? Ei av årsakene kan kanskje vere den generelle haldninga som folk hadde til middelalderen. Dei hadde ikkje mykje til overs for middelalderen si teokratiske styreform der alle menneske både høyrde til, vart leidde av, og var tileigna kyrkja, men ville heller frigjere den menneskelege ånda frå middelalderen sin autoritet. Trass i at landet på denne tida opplevde si stordomstid, og var sjølvstendig, såg ikkje Masaryk på middelalderen som eit utgangspunkt for skildringa av den tsjekkiske ånd.⁷⁶ Det vi er vitne til er heller at presidenten dyssar ned tydinga av middelalderen, han gjev den ikkje ære i seg sjølv. Kvifor hadde Masaryk denne haldninga til middelalderen? Slik Masaryk ser det er humanismen tsjekkarane sitt bidrag til verda, og den hadde sitt utspring i Jan Hus og reformasjonen. Masaryk tek derfor utgangspunkt i Hus og reformasjonen i tekstane sine, i staden for å la alt springe ut frå middelalderen. Hus og andre tsjekkiske reformatorar utfordra

⁷³ Elisabeth Bakke, op.cit., s. 2

⁷⁴ Ibid., s. 3

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Det var vanleg å hylle middelalderen nettopp fordi landet på denne tida var sjølvstendig. Men landet var også underlagt kyrkja og det teokratiske styresettet. Dette var grunnen til at Masaryk ikkje ville ta utgangspunkt i middelalderen.

den verdslege og åndelege makta som paven og keisaren hadde over folket,⁷⁷ og samsvarte på denne måten med Masaryk sine ideal. Det var desse hendingane, og ikkje middelalderen sin politiske og territoriale velstand, som i følgje Masaryk skulle vere representativ for den tsjekkiske folkeanda. Ei kjelde som idealiserte middelalderen vart derfor kanskje ikkje sett på som ei rettskaffen og sikker kjelde, i alle fall ikkje med Masaryk sitt utgangspunkt.

Ei anna årsak til Masaryk sin avstand til middelalderen kan vere at landet på denne tida sjølv var ei stormakt, noko presidenten ikkje ville identifisere seg med. Det han og mange andre kjempa for var nettopp å fri seg frå stormakta Austerrike-Ungarn, og Masaryk visste derfor at stordomstida i middelalderen ikkje var utelukkande positiv. Han hadde ikkje eit ønske om at landet skulle fri seg frå éi stormakt for så å verte ei stormakt sjølve slik tilhøva var i middelalderen. Masaryk var også av den oppfatning at ein burde konsentrere seg om notida og framtida, og ikkje la hendingar frå fortida ta merksemda vekk frå notida.⁷⁸ Han nekta ikkje for at historia var viktig for den moderne tsjekk, men meinte at ein først og fremst måtte forstå notida.⁷⁹

Debatten som kom i kjølvatnet av denne saka omhandla som sagt meininga⁸⁰ med tsjekkisk historie; medan Masaryk såg på humanitetsidealet med utgangspunkt i Jan Hus som det elementære i den tsjekkiske historia, var andre meir opptekne av middelalderen som kjelde for vidare historieskriving. Funnet av desse to handskriftene vart éin av faktorane når det gjaldt omfanget av denne diskusjonen, men det var ikkje den utløysande faktoren.⁸¹ Etter å ha lese tekstane til Masaryk ser ein at humanismen sine ideal utgjer Masaryk sitt berande element, at dei utgjer sjølve plattformen for betre å forstå tsjekkisk historie. Kva ligg så i dette?

⁷⁷ Tomas Masaryk, op.cit., s. 7

⁷⁸ "The present and the future – not the past – must be the subjects of our concern" Ibid., s. 113

⁷⁹ Derek Sayer, op.cit., s. 155

⁸⁰ "Meining" i denne samanhengen er eit vidfernande omgrep. Eg vil ikkje gå inn på ulike tolkingar av dette ordet, men gjere merksam på at det her ikkje er snakk om éi meining.

⁸¹ "Det som utløste debatten om meningen med tsjekkisk historie, var et festskrift i anledning Masaryks 60-årsdag i 1910, der Jindrich Vancura hyllet Masaryk for den rollen han hadde spilt i utviklingen av historiefaget, samtidig som han fratok Jaroslav Goll all ære." Elisabeth Bakke, op.cit., s. 8

Den historiske arven

”Father of the Nation”⁸²

For å forstå Masaryk betre, kan vi ta til med ei av kjeldene han nytta. Masaryk henta noko av kunnskapen om tsjekkisk historie frå den tidlegare nemnte historikaren og politikaren Frantisek Palacky (1798-1876). Dette er noko han har til felles med Mucha, som utarbeidde det slaviske epos med utgangspunkt i tekstene til Palacky.⁸³ Hovudverket hans var *Det tsjekkiske folks historie* i fem bind, som vart skriva på tysk før 1848 og seinare omsett til tsjekkisk. I følgje Masaryk hadde Palacky eit håp om at ein presentasjon av dei største hendingane i historia ville verke oppbyggjande på nasjonen, og hans mål var å forklare kor viktig den nasjonale kampen var. Her ser vi klare likskapstrekk til Mucha, som ønskte at eposet skulle ha den same verknaden på nasjonen. Palacky var også oppteken av å formidle at denne kampen hadde sitt utspring i historiske hendingar, at den nasjonale oppbygginga var ei vidareføring av reformasjonen sine mål og ideal. Masaryk understrekar Palacky sin bodskap:

”Is it possible that a nation could live with a double soul? No. Our so-called revival is a natural and logical extension of our early past; notably, it is a link with the ideas and ideals of our reformation. (...) The leading idea of our revival is the idea of our reformation”.⁸⁴

Denne utsegna gjer at vi betre kan forstå Mucha si omfattande skildring av Jan Hus sin ideologi i eposet. Fordi Mucha nytta Palacky sine bøker som historisk bakgrunnsmateriale, og fordi Mucha såg på Hus og gjerningane hans som eit godt førebilete for det tsjekkiske folk, var det naturleg for han at Hus vart synleggjort. Men noko av grunnen til at både Masaryk og Mucha nytta Palacky sine tekstar kan vere at Palacky gjorde tsjekkarane medvitne på si eiga vellukka fortid,⁸⁵ noko som stod i samsvar med både Masaryk og Mucha sine ønskjer.⁸⁶ Før Palacky sine bøker var den tsjekkiske historia i stor grad basert på tyske tekstar, så det var kanskje naturleg at Palacky sitt verk vart nytta av dei begge. For Mucha sin del var det viktig

⁸² Derek Sayer, op.cit., s. 63. Frantisek Palacky vert omtala som nasjonens far av Sayer

⁸³ Mucha henta også informasjon frå andre tsjekkiske historikarar, som til dømes Karel V. Zap, Jaroslav Bidlo og Miloslav Vaclav Novotny. Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., op.cit., s. 100

⁸⁴ Tomas G. Masaryk, op.cit., s. 124

⁸⁵ Ibid., s. xii.

⁸⁶ Paradokset her er at Masaryk, som dyssa ned middelalderen, nytta Palacky, som henta inspirasjon frå handskriftene sitt positive syn på middelalderen, som kjelde. Dette er noko sjølvmotseiande, men Masaryk la nok meir vekt på andre sider ved Palacky si historieskriving enn Palacky sitt positive syn på denne tida.

å vise noko som hadde ei oppbyggjande og positiv kraft på landet, og som folket kunne vere stolte av. Denne budskapen meinte Mucha at han fekk fram ved å nytte tekstane til Palacky som bakgrunn for sitt epos. For Masaryk sin del gjaldt det å vise til det som han såg på som gode eigenskapar folket kunne ta med seg frå fortida, som til dømes at dei var protestantar, og at dei var eit humanistisk og demokratisk folkeslag. Både Palacky og Masaryk representerte humanismen sine ideal. Palacky støtta tanken om at ein nasjon ikkje hadde ein naturleg rett til å dominere ein annan, og sjølv meinte han at tsjekkarane kunne nytte humanismen som eit vern mot tyskarane.⁸⁷ Både Palacky og Masaryk er stolt over den protestantiske arven, og sistnemnte nytta arven etter Hus som eit forsvar for den intellektuelle fridomen. Før ei eventuell frigjering kunne gjennomførast var det viktig for Masaryk å forbetre tsjekkarane moralsk og intellektuelt. Veggen ein måtte gå for å nå dette var ved å søke frelse i vitskapen, og sjå på utdanning og opplysning som den nasjonale levemåten.⁸⁸ Også kristendomen sin måte å praktisere nestekjærleik og omsyn for sine medmenneske på vart sett på som protestantismen si fortjeneste, og Masaryk såg på Jan Hus som ein direkte føregjengar til Martin Luther. Han beundra den militære leiaren Jan Zizka, samstundes som han såg med vemod på dei menneskelege tapa som vart eit resultat av husitterkrigane. Det var derfor viktig å understreke tendensane hjå den mindre krigerske Petr Chelcicky, som var elev av Hus og motstandar av all bruk av vald;

”I am fond of Zizka, I sympathize with him, I find him an attractive figure – yet I must agree with Chelcický that the violence which Zizka used should be avoided. My model is Chelcicky, a man as energetic as Zizka but free of violence”.⁸⁹

Chelcicky var også den åndelege leiaren for kyrkjesamfunnet Brodersamfunnet, ei rørsle som baserte seg på både religiøse og humanistiske prinsipp. Derfor såg også Palacky opp til denne rørsle, då grunnlaget for Palacky sine humanistiske idear låg i hans religiøse tru. Masaryk på si side såg på Brodersamfunnet som sjøve idealet for eit kristent samfunn og som modell for det tsjekkiske liv; ”The ideal of the Brethren is a milestone in the historical development of the Czech nation and of all mankind”.⁹⁰ Masaryk stilte også spørsmål ved kva reformasjonen har hatt å seie for etterkomarane, og konkluderte med at Jan Hus, Petr Chelcicky og Jan Amos Komensky gav oss ei betre og høgare form for religion enn det det romerske teokratiet kunne

⁸⁷ Tomas G. Masaryk, op.cit., s. 72

⁸⁸ Ibid., s. 113

⁸⁹ Ibid., s. 13

⁹⁰ Ibid., s. 130

gje. Dessutan vil ein person som er åndeleg fri og som har glede av religiøs fridom finne sin sanne politiske veg. Sitatet under samanfatar Masaryk sitt humanitetsideal;

”Not with violence but with love, not with the sword but with the plow, not with blood but with work, not with death but with life – that is the answer of our Czech genius, the meaning of our history and the heritage of our great ancestors”.⁹¹

Men trass i presidenten si humanistiske og demokratiske oppbygning av landet, var ikkje alle samde med Masaryk sitt resultat. Det vart mellom anna hevda at han hadde skapt ein stat som hadde gjort seg altfor avhengig av andre land, og at minoritetane i landet ikkje i god nok grad vart tekne vare på, og då særleg dei tyske.⁹² Dette var vi inne på i kapittel fire, under skildringa av den politiske situasjonen rundt 1918. Vi såg då at samanstøyt førte til at fleire tyskarar mista livet, men spørsmålet er om ein skal skulde Masaryk for dette. I alle høve vert det hevda at det ikkje er nokon enkeltperson i Tsjekkoslovakia si historie som har hatt større påverknad på det tsjekkiske folk enn Masaryk.⁹³

Johann Gottfried Herder

Med bakgrunn i Masaryk sin moralske politikk skal vi no setje desse ideala i samanheng med den tyske filosofen Johann Gottfried von Herder (1744-1803) sin humanismefilosofi. Vi har allereie vore inne på ei av kjeldene som Masaryk baserte seg på, nemleg Palacky sine tekstar, og dei stod for den meir historiske og konkrete bakgrunnen. Vidare skal vi no sjå på Herder sin påverknad på presidenten, som utgjer grunnlaget for Masaryk sine humanistiske ideal. Dette gjev oss ei betre forståing av Masaryk, samstundes som det kan vere med på å setje lys på den tsjekkiske mentaliteten og tankegangen. Vi kjem også til å sjå at Mucha har mykje av det herderske i seg, noko som er med på å vise korleis Mucha kunne fullføre eposet, trass i all motgang han møtte.

⁹¹ Ibid., s. 111

⁹² Norman Stone, Eduard Strouhal (red.) *Czechoslovakia: Crossroads and Crises, 1918-88*, Basingstoke: Macmillan, 1989, s. 7.

⁹³ Karel Hulicka, ”The Communist Anti-Masaryk Propaganda in Czechoslovakia”, s. 173, i *American Slavic and East European Review*, Vol. 16, No. 2, 1957, ss. 160-174. Kan også finnast online: <http://www.jstor.org/> [2006, 23. mai]

Masaryk si karriere som president for Tsjekkoslovakia varte meir eller mindre samanhengande frå 1918 til 1935. Han hadde ein moralsk autoritet som ikkje var vanleg blant statsmennene på denne tida, og det har vorte hevda at landet på denne tida vart ei øy av demokrati; sosial, nasjonal og religiøs likskap kjenneteikna landet.⁹⁴ I arbeidet med å byggje opp landet og skape ein uavhengig tsjekkisk kultur ville ein hente inspirasjon både frå sitt eige land si fortid og også andre land som hadde vore i same situasjon, men det var også viktig å unngå for sterk påverknad av tyske element. Det er då noko ironisk at det var tysk filosofi som skulle fungere som inspirasjonskjelde for presidenten i landet, i ei tid då ein også måtte kjempe mot ei auka grad av germanisering. Men den tidlegare filosofiprofessoren var av den oppfatning at ein burde ha filosofien som plattform dersom ein skulle byggje opp landet på ein best mogleg måte:

”Naturally, the enthusiastic struggle for revival and for cultural awakening had to be founded on a unified philosophical outlook. All mental work, all practical effort requires a clear and firm philosophical foundation. (...) A philosophical perspective can take many forms, but every thinking individual must have an ultimate philosophic base.”⁹⁵

Kva var det ved Herder sin filosofi som Masaryk fann fascinerande, og som kunne representere det presidenten stod for? I følgje Otto Krogseth si doktoravhandling om den tyske historismen er det ingen tidlegare historiefilosofar som har hatt ein meir menneskesentrert og psykologisk retta synsvinkel på historia enn Herder.⁹⁶ I tillegg hadde Herder tru på geniet i kvart menneske, og at kvart individ hadde det guddommelege uranlegget i seg.⁹⁷ Den absolutte humanitet var det høgste målet i mennesket si utvikling og, saman med eit ønske om å omforme dei politiske og sosiale strukturane i samfunnet, kan dette reknast som eit av Herder sine store interessefelt.⁹⁸ Denne interessa førte til det omfattande verket *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91), der eit av kapitla omhandlar det slaviske folket. Alle folkeslag spelar ei sentral rolle i menneskeheita si utvikling mot den totale humanitet, i følgje Herder, og det slaviske folk vert i denne teksta ”for første gang plassert i en sammenhengende kontekst av verdens kulturhistorie og tildeles

⁹⁴ Tomas G. Masaryk, op.cit., s. xix

⁹⁵ Ibid., s. 17

⁹⁶ Otto Krogseth *Den Tyske Historismen, En idehistorisk undersøkelse av den tyske historismens utviklingshistorie* Vol. 1, Oslo 1983, s. 89

⁹⁷ Ibid., s. 84

⁹⁸ Jadwiga T. Kvadsheim ”Herder og de slaviske folk, et diskusjonsbidrag”, i John Ole Askedal, Vidar L. Haanes (red.), *Den romantiske visjon. Studier i europeisk og nordisk romantisk diktning og åndshistorie*, Oslo: Novus Forlag, 2004

en rolle i realiseringen av humanitetsidealet”.⁹⁹ Herder omtalar med dette eit folk som tidlegare ikkje i like stor grad hadde vorte inkludert som ein del av den europeiske historia, og verket vart naturleg nok svært populært blant slavarane. Han skildra dei mellom anna som eit fredeleg og flittig folk, og han ønskte at undertrykkinga av dei skulle ta slutt og at dei skulle få leve som frie menneske.

Vi ser allereie her at Herder sin filosofi var noko som appellerte til Masaryk sine ideal, då han også la vekt på kvar nasjon sin eigenrett og at ingen nasjon hadde rett til å dominere ein annan. Krogseth understrekar Herder sitt synspunkt ved å hevde at kvar nasjon har sine særtrekk som gjer at ein ikkje kan samanlikne den med andre, og at kvart folk og kvar nasjonal kultur er prega av ei folkeånd eller ein nasjonalkarakter.¹⁰⁰ Korleis kjem denne nasjonalkarakteren til uttrykk? Herder opplevde den gjeldande klassisistiske normative poetikken som eit hinder som var med på å drepe originaliteten i litteraturen, og var derfor meir interessert i folkediktinga der det genuine og ekte kom til syne.¹⁰¹ Det naturlege og ekte fann han mellom anna hjå det slaviske folk, noko som førte til ei sterkare bevisstgjerung rundt deira identitet og ei påfølgjande innsamling av folkesongar og segn, og registrering av dialektar og ordspråk. Dette førte igjen til større sjølvrespekt blant folket då dei skulle ta til med arbeidet med å lausrive seg frå stormakta. Med dette i tankane kan ein derfor seie seg einig med Krogseth når han stiller spørsmål vedrørande språket og diktinga sitt nasjonale særpreg som det beste prov på det individuelle og særreie ved nasjonalkarakteren.

Masaryk sin avstand til krig kan også vere noko som skuldast hans påverknad frå Herder. Den tyske filosofen var oppteken av samhaldet mellom menneska, og var sterkt i mot det militære og krigføring. Herder såg ikkje på rettferd gjennom revolusjon som den beste løysinga, og dette synet vart også vidareført av Masaryk. Medan Herder skreiv *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* var den franske revolusjon i emning, noko som påverka tekstene hans. Slik han såg det var samfunnet og staten best tente med ein leiar som var dyktig frå naturen si side, og som ikkje prøvde å hindre den uunngåelege evolusjonen. Konklusjonen vart eit ja til evolusjon, og eit nei til revolusjon.¹⁰² Det kan hende det var ein leiar etter Herder sin mal Masaryk ønskte å vere. I alle tilfelle delte han synet til Herder på dette feltet, han ønskte evolusjon og reformasjon velkomne medan revolusjon var noko ein

⁹⁹ Frederick M. Barnard sitert i Jadwiga T. Kvalsheim, op.cit., s. 180

¹⁰⁰ Otto Krogseth, op.cit., s. 104

¹⁰¹ Jadwiga Kvalsheim, op.cit., s. 182

¹⁰² Royal J. Schmidt, “Cultural Nationalism in Herder”, s. 409, i *Journal of the History of Ideas*, Vol. 17, No. 3, 1956, s. 407-417. Kan også finnast online: <http://www.jstor.org/> [2006, 22. mai]

helst skulle unngå. Den russiske revolusjonen kan ha vore ein medverkande faktor til denne haldninga, men det har òg vorte hevda at han var motstandar av revolusjonar lenge før den tid.¹⁰³

Kan så påstanden om at Mucha meinte han hadde Masaryk i ryggen rettferdiggerast? Etter denne gjennomgangen tyder ei rekkje fellestrekk på at det er mogleg. Vi har sett at både Mucha og Masaryk nytta Palacky som kjelde til si historieforståing. Masaryk levde etter dei humanistiske ideal, han tok utgangspunkt i Jan Hus, og han såg på Brodersamfunnet som den mest framifrå måten å leve på. Dette er synspunkt han deler med både Mucha og Palacky. Men til grunn for dei alle kan ein vel påstå at Herder sin absolutte humanitet ligg, og at hans syn på det slaviske folket var ein oppløftande faktor for både Masaryk og Mucha sitt vidare arbeid.

¹⁰³ Karel Hulicka, op.cit., s. 167

KAP. 6 Verket sin vidare lagnad

Innleiing

Kva skjedde så med Mucha sitt slaviske epos etter 1928? I dette kapitlet skal vi først sjå på situasjonen i Tsjekkoslovakia rundt utbrotet av andre verdskrig. Då var det ti år sidan eposet stod ferdig, og det hadde vore utstilt fleire gongar. Også her skal vi sjå på politikken sin påverknad på Mucha og hans epos. Kva hadde den politiske situasjonen å seie for kunstnar og verk ved utbrotet av andre verdskrig, og hadde situasjonen noko å gjere med at eposet vart gøymt vekk på slutten av 1930-talet? I arbeidet med å setje eposet inn i ein aktualiserande kontekst skal vi vidare sjå på tilhøva på 1950- og 1960-talet. Vi skal sjå kva som var lagnaden til eposet etter at det vart funne, pakka opp og restaurert. Eg vil også her trekkje inn den politiske situasjonen i landet på denne tida. Dette kan gje oss svar på spørsmålet om kva som var årsaka til at verket vart gøymt vekk i så mange år, og også om forholda i landet hadde noko å seie for at måleria vart tekne opp i lyset att.

Tsjekkoslovakia 1938

”Although dead, they still speak to us”¹⁰⁴

Praha oppfylte ikkje kravet om å setje i stand eit lokale som kunne romme eposet då det stod ferdig i 1928, slik som avtalen var, og det vart heller ikkje gjort medan Mucha levde. Det skulle gå mange år før nokon igjen sette det på agendaen. Hadde dette noko med den politiske situasjonen i landet å gjere? Hadde det vore lettare å imøtekome kravet frå Crane og Mucha dersom verket hadde vorte ferdigstilt ei stund før første verdskrig, i staden for i mellomkrigstida?

¹⁰⁴ Derek Sayer, op.cit., s. 20. På slutten av 1800-talet vart det på gravplassen i Vysehrad i Praha reist eit monument med denne påskrifta. Gravane rundt tilhøyrrer framståande tsjekkarar, og Alfons Mucha var ein av dei som vart gravlagt under dette monumentet.

I 1921 reorganiserte den marxistiske delen av sosialdemokratane seg og danna *Komunisticka strana Ceskoslovenska*, det tsjekkiske kommunistparti.¹⁰⁵ Etter valet i 1925 var kommunistpartiet det nest største partiet i landet, det sosialdemokratiske partiet stod også sterkt, medan det tyske nazipartiet i Tsjekkoslovakia vaks raskt etter den økonomiske verdskrisa rundt 1930. Dette gjekk i oppløysning då Hitler kom til makta i 1933, men fascistiske tendensar gjorde seg gjeldande i andre parti i løpet av 30-talet. Tsjekkoslovakia låg utsett til når det gjaldt eit eventuelt åtak frå Tyskland, og i 1935, same året som Benes etterfølgde Masaryk som president, inngjekk landet ein avtale med Sovjetunionen der Tsjekkoslovakia vart lova sovjetisk hjelp i tilfelle åtak. Austerrike vart innlemma i Tyskland i 1938, og etter dette vaks den sudettyske kampanjen i Tsjekkoslovakia. Ønsket var fullstendig autonomi, og under eit møte i München vart det bestemt at Tsjekkoslovakia skulle gje frå seg Sudetlandet¹⁰⁶ til Tyskland, eit område med gode forsvarsforhold og god industri. Store delar av innbyggjarane her var tyske, og tsjekkarar som budde i dette området vart tvangsflytta inn i landet etter ”overgjevinga”. Hitler var fast bestemt på at Tsjekkoslovakia skulle oppløysast, og i München fekk han med seg Mussolini, Chamberlain og den franske statsminister Edouard Daladier. München-avtala avgjorde med dette lagnaden til landet, og det utan at verken Tsjekkoslovakia eller Sovjetunionen var representerte. Som ein protest trakk president Benes seg og gjekk i eksil, og regjeringa gav etter kvart etter for presset frå stormaktene. Blant det tsjekkiske folket førte München-avtala til at tilliten til det vestlege demokratiet vart svekka. I tillegg til Sudetlandet måtte Tsjekkoslovakia gje frå seg fleire andre landområde, og ulike forhold førte til at slovakane i 1939 kravde uavhenge frå Praha. Slovakia vart eigen stat med Jozef Tiso som statsminister, og dagen etter vart det tsjekkiske området ”okkupert” og innlemma i Tyskland som Böhmen-Mähren-protektoratet. Etter at landet måtte gje frå seg det viktige Sudetlandet var det klart at dei ikkje kunne stå imot det tyske angrepet.

Då den tyske hæren tok kontroll over Praha var Mucha ein av dei første som vart arrestert og kalla inn til avhøyr. Hans nasjonale iver vart truleg sett på som ein trussel, og hans nasjonalistiske måleri passa ikkje inn i den tyske kvardagen. Men på dette tidspunktet var heile verket allereie gøymt vekk, noko som vart gjort i 1937. Var det dei politiske tilhøva som var skuld i dette? Kva hadde lagnaden til verket vore dersom dei tyske okkupantane hadde funne eposet? Ein kan tenkje seg at dei tema som Mucha avbilda i eposet kunne verke provoserande på dei tyske styresmaktene. Store delar av verket omhandlar som vi har sett

¹⁰⁵ Derek Sayer, op.cit., s. 166

¹⁰⁶ Sudetlandet vil seie alle delar av Böhmen og Mähren med over 50 % tyske innbyggjarar

tema med nasjonalt preg, og dette var også intensjonen til Mucha. Verket skulle samle folket, både det slaviske og det tsjekkiske, noko som stod i klar kontrast til Hitler sine framtidsplanar for landet. Han var heller ute etter å splitte landet, og då måtte alt som kunne minne om historisk stordomstid og nasjonalt fellesskap gjerast utilgjengeleg for folket. I tillegg var det tsjekkiske folket dårleg likt av Hitler. Han såg på tsjekkarane som eit folkeslag samansett av husittiske opprørarar, så ein kan tenkje seg at framstillingane av Hus ikkje fall i god jord. Mucha la også vekt på den germanske domineringa av det tsjekkiske folket, noko som i tillegg kunne provosere nazistane. Men ein kan også tenkje seg at verket hadde fått vore i fred. Modernistisk kunst vart forbode under den tyske okkupasjonen, og også i 1950-åra under den sosialistiske realismen, men i all hovudsak var det nonfigurative konstruksjonar som vart slått hardt ned på. Mucha sine måleri er trass alt figurative, det let seg gjere å sjå kva som er avbilda, sjølv om historisk forkunnskap kan vere naudsynt for verkeleg å ha utbytte av eposet. Vi veit ikkje om måleria hadde fått henge i fred, eller om dei hadde vorte øydelagde og kanskje tapt for all framtid. Det at nokon var framsynte og pakka ned og gøymte vekk dei nasjonale måleria kan ein i ettertid sjå på som positivt, slik at eposet i dag kan vere tilgjengeleg for dagens tsjekkarar og også seinare generasjonar.

Etter tyskarane sitt avhøyr av Mucha vart han sleppt fri, men døydde like etter grunna sjukdom. Under gravferda vart han heidra ikkje berre som ein stor kunstnar, men også som ein framstående tsjekkar.¹⁰⁷ Han vart gravlagt på Vysehrad gravplass i Praha, der kjende tsjekkarar som mellom anna Antonin Dvorak og Bedrich Smetana også fekk si endelege kvile. Men avskjeden med den tsjekkiske ”franskmannen” gjekk ikkje føre seg utan problem. Abbeden som hadde vigd Mucha og kona Maruska Chytilova nekta å tenestegjere under gravferda. Grunngevinga var at Mucha ikkje var ein god kristen, då han også hadde ei høgare stilling innan frimurarlosjen.¹⁰⁸ Det har også vorte skriva at styresmaktene ikkje tillet ei statleg gravferd, då dei var redde for at det kom til å framprovosere nasjonale kjensler i ei tid då landet var under tysk kontroll.¹⁰⁹ Ein viss påverknad må ein då kunne seie at Mucha har hatt, i og med at styresmaktene var redd for at han etter sin død hadde kraft nok til å påverke folket til opprør. Hadde måleria vore tilgjengelege for folket kan det vel kanskje hende at dei hadde hatt ein oppløftande effekt.

¹⁰⁷ Deler av målaren Max Svabinsky si tale til Mucha under gravferda er gjengjeve i Derek Sayer, op.cit., s. 20-21

¹⁰⁸ Jiri Mucha, op.cit., s. 369. Eit anna døme på motviljen til Mucha er henta frå kunstakademiet i Praha. Då det vart ledig ei stilling på akademiet vart Mucha avvist, mykje grunna hans ”forelda” nasjonalisme. Sjølv om han var kvalifisert for stillinga passa han ikkje inn i den nye kvardagen, han var som henta frå ei tid som ikkje samsvarer med den moderne forma for nasjonalt sjølvstende. Jiri Mucha, op.cit., s. 369 og Derek Sayer, op.cit., s. 163.

¹⁰⁹ Jiri Mucha, Marina Henderson, m.fl., op.cit., s. 64

Ei turbulent tid; Tsjekkoslovakia under kommunismen

Etter andre verdenskrig gjekk Tsjekkoslovakia inn i ein prosess der kommunismen fekk eit fastare grep om makta i landet. Edvard Benes vart stadfesta som president i landet, dei fekk ein kommunistvennleg sosialdemokrat som statsminister, medan Jan Masaryk, Tomas Masaryk sin son, vart utanriksminister. I 1943 hadde Benes undertekna ein avtale med Sovjetunionen om gjensidig venskap og bistand, og ei rekkje reformer vart etter andre verdenskrig innført i Tsjekkoslovakia.¹¹⁰ Ved valet i 1946 fekk det kommunistiske partiet 40 % av stemmane i dei tsjekkiske områda, og ei ny koalisjonsregjering vart danna. Ei turbulent tid var i vente, då ulike syn på mellom anna den kommunistiske leiinga førte til usemje i regjeringa. Som følgje av dette trakk 12 ikkje-kommunistiske ministrar seg i 1948, og president Benes kjende seg pressa til å godta at den nye kommunistiske statsministeren Klement Gottwald tilførte regjeringa nye element. Ikkje lenge etter dette vart Jan Masaryk funnen død, og usikkerheita omkring dødsfallet gjorde at det verserte ulike teoriar om Masaryk vart droppen eller om han tok sitt eige liv. Same året, i 1948, vart kommunistpartiet og det sosialdemokratiske parti slått saman, og nye samfunnsreformer vart innført. President Benes godtok ikkje desse reformene, gjekk av, og vart erstatta av Klement Gottwald. Den kommunistiske maktovertakinga var dermed eit faktum.

Etter hendingane i 1948 følgde ei tid prega av politiske prosessar. I byrjinga var desse retta mot opposisjonen, men seinare vart det også utrenskingar i dei kommunistiske partia. Dødsdommar, massearrestasjonar og tvangsarbeidsleirar vart ein del av kvardagen til tsjekkarane og slovakane, og det kommunistiske styret med Stalin i ryggen låg som ei tyngjande hand over folket. Stalin sin død i 1953 førte til ei litt mindre stram line i politikken, men det var ikkje snakk om dei store endringane. På 60-talet derimot byrja den politiske situasjonen å endre seg. Ein ny reformkommisjon vart oppretta, med Ota Sik som leiar, og mot slutten av tiåret vart det i større grad enn før lagt vekt på forholdet mellom dei ulike

¹¹⁰ Nokre av desse reformene var mellom anna nasjonalisering av større industribedrifter, innføring av jordreform og masseutvising av tyskarar. Denne motstanden mot tyskarane er noko også Derek Sayer tek opp i boka si. Han skildrar ulike synspunkt på denne saka, men sams for dei alle er at dei er i tyskarane sin disfavør. Sayer refererer mellom anna til ein tale halde av leiaren av det nasjonale sosialistpartiet, Prokop Drtina. Drtina meiner at ein bør reinske landet for tyskarar, at landet berre kan byggjast opp som ein nasjonal stat av tsjekkarar og slovakar, og at alle må hjelpe til med denne "reingjeringa" av landet. Statsministeren på denne tida, Zdenek Fierlinger, støtta opp om dette, medan president Benes sitt motto var at dei ein gong for alle skulle de-germanisere heimlandet, både kulturelt, økonomisk og politisk. Derek Sayer, op.cit., s. 240-241

landa. Det vart også sett større fokus på tilhøva hjå folket, og det kom krav om auka demokratisering. Sensuren var i tillegg til ei viss grad på veg ut, noko som førte til at massemedia vart noko friare enn før. På dette tidspunktet endra også kommunistpartiet programmet sitt. I 1968, tjuve år etter at kommunistane kom til makta i Tsjekkoslovakia, gjekk dei inn for ei liberalisering av både organisasjonslivet, økonomien og kulturlivet. Eit av slagorda under denne reformpolitikken var ”sosialisme med eit menneskeleg ansikt”, og perioden då desse endringane føregjekk vert ofte omtala som ”Praha-våren”. Men denne reformeringspolitikken vekte ikkje tillit hjå Sovjetunionen. Dette resulterte i at Tsjekkoslovakia sumaren 1968 vart invadert av meir enn 500 000 soldatar frå mellom anna Sovjetunionen, Polen og Tyskland, noko som effektivt stogga alle former for reformforsøk. Den politiske leiinga i Praha vart ved hjelp av makt tekne med til Moskva, der dei måtte gå med på ei gradvis nedtrapping av reformene.

Reaktualisering av verket

Eposet vart rulla saman og pakka vekk på slutten av 1930-talet, og ein veit ikkje sikkert kva som skjedde med verket etter dette. Ein påstand er at måleria vart flytta til statsarkivet i landet like før utbrotet av andre verdskrig, og årsaka til dette var at dei var redde for eposet sin lagnad under krigen.¹¹¹ Måleria vart ved eit tilfelle funne på midten av 1950-talet i Moravsky Krumlov, ein liten landsby sør i Mähren ikkje langt frå Mucha sin heimby, Ivanceice.¹¹² Om eposet låg fleire år i statsarkivet, eller om det relativt raskt vart flytta til slottet i Moravsky Krumlov, vert spekulasjonar. I alle høve pakka dei i 1962 opp ni av måleria i eposet, restaurerte dei, og året etter vart dei stilte ut i slottet.¹¹³ I 1968, førti år etter at Mucha var ferdig med sitt livsverk, og etter år med restaurering, kunne ein igjen vise fram det slaviske eposet som ein samla einskap.¹¹⁴ Mucha sitt ønske om eit eige bygg som kunne huse verket, og som også kunne fungere som ein heim for heile det slaviske folket, vart ikkje oppfylt. I

¹¹¹ Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, m.fl., op.cit., s. 103

¹¹² Måleria vart funne i slottet som står i sentrum av Moravsky Krumlov. Slottet har opp gjennom åra vore eigd av ulike enkeltpersonar og bedrifter, og på dette tidspunktet var det Tsjekkia sitt jernbaneselskap som hadde eigarskapen. På ein rundtur i slottet kom tilfeldigvis ein av konduktørane over nokre enorme rullar med lerret, og dette skulle vise seg å vere dei tjuve måleria. Korleis dei hamna der er uvisst. Denne informasjonen er henta frå ein samtale med Geraldine Mucha, svigerdottera til Alfons Mucha, i Praha oktober 2005.

¹¹³ Restaureringa i 1962 vart dekt av Kunstmuseet i Praha. Resten av måleria vart restaurert ved hjelp av midlar frå byrådet i Moravsky Krumlov. Victor Arwas, Jana Brabcova-Orlikova, op.cit., s. 105

¹¹⁴ Ibid., s. 104

staden hamna eposet, om så tilfeldig eller ikkje, i nærleiken av kunstnaren sine heimtrakter, der det framleis heng i dag. Og sjølv om Mucha sin draum ikkje vart oppfylt, så kan ein vel seie at hans moraviske tilhengjarar skapte Mucha sitt eige tempel i Moravsky Krumlov. I tillegg kan ein vel også påstå at den eller dei som flytta eposet til denne avsidesliggjande landsbyen lukkast med det dei gjorde; måleria vart ikkje funne, samlinga er komplett, og totalt sett er verket godt bevart.

Dersom ein set årstala for desse hendingane i samanheng med dei politiske hendingane i landet på denne tida, kan ein stille spørsmål ved om andre verdskrig var den einaste årsaka til at verket var gøymt vekk alle desse åra. Derek Sayer hevdar i boka si at det ikkje var tilfeldig at Mucha vart ”gløymt”, og då i særleg stor grad etter 1948. At eposet vart *gøymt* grunna andre verdskrig kan forsvarast. Men at dette også skulle innebære at det vart *gløymt* i nesten tjue år er mindre akseptabelt. Korleis kan ein rettferdiggjere dette? Svaret Sayer gjev på dette er at åra etter den kommunistiske maktovertakinga var ei tid då den nasjonale kunsten frå 1800-talet i stor grad vart gjenoppliva, medan den kunstnariske modernismen vart rakka ned på.¹¹⁵ Kommunismen hadde ikkje så mykje imot 1800-talets kunstnarar, då dette låg så langt bak i tid, men likte dårleg dei modernistiske retningane som tok form. Dette set Mucha i ein vanskeleg situasjon. Ein kan kanskje tenke seg at om Mucha hadde levd eit hundreår før, og eposet stod ferdig på midten av 1800-talet, så hadde han kanskje fått aksept for det han gjorde. Men ”behovet” for Mucha sitt epos var ikkje lenger til stades i 1928, for det første fordi landet klarte å frigjere seg, men også fordi modernismen var på veg inn og gjorde Mucha sitt verk gamaldags. Ei anna årsak til at Mucha sitt epos hamna i gløymeboka kan vel kanskje ligge i den kommunistiske budskapet. Kommunismen kan ein vel grovt sett kalle ein universell ideologi, der generelle reglar og likskap for alle står som to av hovudelementa. Ein kan då tenkje seg at nasjonalisme og dyrking av eiga historie ikkje fall i god jord hjå dei kommunistiske leiarane. Noko av det første kommunistane gjorde etter 1948 var å endre den tsjekkiske historia, slik at den betre skulle passe til kommunismen sin ideologi. Det som kunne tolkast som nasjonalt, vart omskreve. Dei fekk det til å virke som om lausrivinga frå Austerrike-Ungarn kom som eit resultat av Oktoberrevolusjonen i Sovjetunionen i 1917, slik at det kunne sjå ut som om det var kommunismen som stod bak. Dei hausta no fruktene av revolusjonen, og dei ville ikkje at det skulle sjå ut som om det var Masaryk og Benes si forteneste at landet vart sjølvstendig.

¹¹⁵ Derek Sayer, op.cit., s. 251-2

Sjølv om det høyrest ut som om det var tilfeldig at eposet vart funne, restaurert og utstilt i løpet av 1950- og 1960-åra, så tyder ulike hendingar på at dette ikkje var tilfelle. I løpet av desse tiåra var det mykje som gjekk føre seg i landet, og endringar i samfunnet gjorde at det kanskje vart meir legitimt å eksponere verket på denne tida. Om det var nokon som visste at eposet låg i Moravsky Krumlov, som det sikkert var, så hadde det ikkje vore passande å vise det fram tidlegare. På byrjinga av 60-talet gjekk det føre seg ei reformering innan det kommunistiske partiet, dei kommunistiske taumane vart litt mindre stramme, og mot slutten av tiåret vart det gjennomført ei liberalisering innetter i partiet som også fekk konsekvensar for folket. Det var derfor ikkje tilfeldig at eposet vart vist for offentlegheita i 1963. Dette kunne ikkje ha skjedd ti år tidlegare, då det kommunistiske jarngrepet var ungt og trykkjande. På byrjinga av 1950-talet var det viktig for leiinga i landet å fjerne positive element i Tsjekkoslovakia si korte historie. Gater og bruer med namn etter kjende politikarar som hadde vore med å kjempa for at landet skulle få godkjenning som eigen stat, vart til dømes fjerna i tida 1947 til 1952.¹¹⁶ Dette gjaldt mellom anna stader med namn etter Tomas Masaryk og Edvard Benes, der til dømes ”Benesplass” vart erstatta med ”Oktoberrevolusjonens plass”. I tillegg vart statuane av Masaryk og Benes fjerna frå Nasjonalmuseet, og hundreårsjubileet for Masaryk sin fødsel i 1950 vart forbigått i stillskap. Tsjekkoslovakia sin første president var heller ikkje å finne på eit einaste frimerke under kommunisttida, og 40-årsdagen for frigjeringsdagen av landet vart ikkje markert i 1958.

Det er ikkje godt å gje eit konkret svar på kvifor eposet vart teke fram i lyset igjen i 1963. Ein kan derimot tenkje seg at det hadde noko med dei politiske endringane å gjere, og påverknadane desse endringane hadde på det tsjekkiske folket. 1960-talet kan karakteriserast som krisetid i Tsjekkoslovakia. Det var lite mat, økonomien var dårleg ordna, pengane hadde liten verdi, og tøvêret i 1963 oppstod som eit resultat av dette. Kommunismen er eit pasifiserande system, og folket orka ikkje lenger kjempe for eit system som ikkje førte noko godt med seg. For å hindre at folket gjorde opprør fekk dei friare taumar, og ein vart i større grad ettergivande for nasjonale argument. For å få det til å gå rundt måtte kommunistane appellere til det nasjonale, slik at folket arbeida meir. Under tøvêrsperioden var det også større fridom når det gjaldt element som vart forbunde med tsjekkisk identitet, og eit døme på dette er Franz Kafka som etter mange forbodne år igjen vart legalisert. Eg vil nok hevde at det ikkje er tilfeldig at Mucha sitt epos vart teke fram i lyset igjen på same tidspunkt som tøvêret

¹¹⁶ Ibid., s. 269

gjorde seg gjeldande. Det var meir legitimt å vise fram det nasjonale eposet på denne tida, og ein kan kanskje førestille seg at den moralske tanken i eposet kunne virke oppstrammande på folket på 1960-talet, då landet gjekk gjennom ei av sine kriser.

Kva hadde så den politiske situasjonen i landet å seie for Mucha og eposet? Tilhøva i Tsjekkoslovakia rundt 1938, med utbrotet av andre verdskrig, fekk konsekvensar for både kunstnar og verk. Mucha vart stilt til ansvar for sine nasjonalistiske måleri, og eposet vart pakka saman og gøymt vekk. Den turbulente tida som landet gjennomgjekk under kommunismen førte til at eposet framleis måtte haldast gøymt, men reformer innan kommunistpartiet og tøvêret som oppstod gjorde at det var meir passande å ta det fram igjen i 1963.

Avslutning

Alfons Mucha hadde ein tredelt plan for framtida; han ville verte akseptert som målar i staden for som dekorativ designar, han ville skape eit seriøst og varig kunstnarisk bidrag til sitt eige land og andre slaviske nasjonar, og gjennom måleria håpte han at han kunne få dele sine personlege meiningar og filosofi med andre. I kor stor grad kan vi seie at Mucha sin plan vart gjennomført? Mucha er framleis mest kjent som den store art nouveaudeSIGNAREN, og det er vel slik han kjem til å bli hugsa for dei fleste i lang tid framover. Då eposet stod ferdig meinte mange at Mucha aldri skulle ha teke til med eposet, men heller ha halde fram i den stilen han beherska. Ein kan vel seie at Mucha lukkast i å skape ei varig kunstnarisk gåve til heimlandet, men spørsmålet er om ikkje eposet vart betre motteke av andre folk i andre nasjonar enn i Mucha sitt eige land. Han fekk tydeleggjort sine synspunkt og sin filosofi, han hadde rikeleg med plass til å gjere det på dei tjue enorme lerreta, men det hjalp lite når det tsjekkiske folket ikkje var mottakelege for det han hadde å gje.

Kva skuldast dette? Vi har i denne oppgåva sett fleire døme på at Alfons Mucha både var tematisk og stilistisk forelda. Medan fleire av Mucha sine medkunstnarar følgde den politiske utviklinga, og let denne kome til uttrykk gjennom kunsten, valde Mucha å ignorere desse tendensane, og heldt heller fram i sin eigen stil. Tematisk skilde han seg ut ved at han skildra hendingar som hørde fortida til, i staden for å skildre aktuelle hendingar eller

påverknaden desse hendingane hadde på folket. Stilistisk nytta Mucha eit gammalt formspråk, noko som stod i sterk kontrast til det modernistiske stiluttrykket på denne tida. Dei tsjekkiske modernistane var også i større grad opptekne av det indre, det psykologiske, medan Mucha fokuserte på det ytre og det nasjonale. Ein kan kanskje seie at han derfor vart ”mindre tsjekkisk” enn dei andre. Dei tematiske og stilistiske ”avvika” gjorde nok sitt til at Mucha sitt epos ikkje vart heidra i så stor grad som kunstnaren sjølv ønskte. I tillegg framstilte Mucha forholdet mellom tsjekkarane og resten av slavarane som idyllisk, noko som i røynda ikkje heilt stemde. Eit døme på dette kan vere forholdet mellom tsjekkarane og slovakane. Den tsjekkiske delen av landet hadde alltid vore den slovakiske delen overlegen. Slovakane vart rekna som bønder, medan den utdanna eliten kom frå dei moderne, tsjekkiske områda. Det gjekk føre seg ein indre strid som Mucha ikkje tok omsyn til i eposet, han framstilte heller forholda mellom heile det slaviske folket som harmonisk. Mucha sitt epos representerte heller ei herleggjering av dei historiske hendingane, der kampene mellom dei ulike slaviske folkeslaga ikkje vart teke med. Herder sitt pasifistiske syn på krig gjer seg med andre ord i stor grad gjeldande gjennom Mucha. Sist men ikkje minst kom Mucha sitt epos på eit svært uheldig tidspunkt når det gjeld tilhøva i landet på denne tida. For det første klarte landet å lausrive seg frå storriket Austerrike-Ungarn, noko som førte til at ”behovet” for Mucha sitt epos ikkje lenger var til stades. Deretter førte nazistane sitt inntog i landet til at verket måtte gøymast vekk, og til slutt førte den kommunistiske maktovertakinga til at ein måtte halde fram med å skjule eposet for omverda. Dette var sjølv sagt hendingar som Mucha ikkje kunne hjelpe for, men som gjorde at eposet fall i gløymeboka hjå mange.

Det var som skaparen av Slovanska Epopej at Alfons Maria Mucha ville bli hugsa. Han ville at folket skulle minnast han som ein av dei, som tsjekkaren som måla i landet si teneste. Draumen var at det skulle byggjast ein heim for det slaviske epos og det slaviske folket. Denne draumen vart ikkje realisert så lenge Mucha levde. Det kan derimot tyde på at det tsjekkiske folket har endra meining omkring dette. Meir enn åtti år etter at Alfons Mucha overrekte eposet som gåve til Praha by ser det no ut til at han endeleg skal få si oppreising. I mars 2006 vart det vedteke at eit bygg skal setjast opp, eine og aleine for å huse Mucha sitt slaviske epos. Håpet er at det skal stå ferdig innan fire år. Dette vedtaket har sjølv sagt skapt debatt, så det gjenstår å sjå om det nokon gong vert realisert. Men i alle tilfelle vert det no naudsynt for det tsjekkiske folket å revurdere verdien av Mucha sitt epos, og gjere seg opp ei meining omkring det som no er i ferd med å skje.

Litteraturliste

Andel, Jaroslav, Kosinski, Dorothy M. *Painting the Universe; Frantisek Kupka - Pioneer in Abstraction* Dallas, Tex. : Dallas Museum of Art, 1997

Andel, Jaroslav (red.) *Czech Modernism 1900-1945*
Houston: The Museum Of Fine Arts, 1989

Arwas, Victor, Brabcova-Orlikova, Jana, Dvorak Anna *Alphonse Mucha The Spirit of Art Nouveau* Alexandria, Va.: Art Services International, 1998

Bridges, Ann (red.) *Alphonse Mucha The Complete Graphic Works*
London: Academy Editions, 1980

Clark, Robert T. *Herder, His Life and Thought*
Berkely, California, 1969

Hermann, A. H. *A History of The Czechs*
London: Allan Lane, 1975

Hlavacka Milan, Orlikova, Jana, Stembera, Petr *Alphonse Mucha - Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition* Obecni dum, Prague, 2002

Krogseth, Otto *Den Tyske Historismen; En idehistorisk undersøkelse av den tyske historismens utviklingshistorie* Oslo: O. Krogseth, 1983

Kusak, Dalibor, Kadlecikova, Marta *Mucha*
Prague: BB/art, 1994

Kvadsheim, Jadwiga Teresa "Herder og de slaviske folk, et diskusjonsbidrag" i Askedal, John Ole, Haanes, Vidar L. (red.) *Den romantiske visjon, Studier i europeisk og nordisk romantisk diktning og åndshistorie* Oslo: Novus Forlag, 2004

Macha, Karel Hynek *May*

Prague: Orbis, 1965

Masaryk, Tomas G. *The Meaning of Czech History*

Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1974

Mucha, Jiri *Alphonse Mucha, His Life and Art by his son*

London: Heinemann, 1966

Mucha, Jiri, Henderson, Marina, Scharf, Aaron *Alphonse Mucha*

London: Academy ed., 1974.

Reade, Brian *Art Nouveau and Alphonse Mucha*

London: Victoria and Albert Museum, 1974

Renner, Hans *A History of Czechoslovakia since 1945*

London: Routledge, 1989

Rennert, Jack, Weill, Alain *Alphonse Mucha: the Complete Posters and Panels*

Boston, Mass.: G. K. Hall, 1984

Sayer, Derek *The Coasts of Bohemia, A Czech History*

Princeton N.J.: Princeton University Press, 1998

Shapiro, Theda *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society 1900-1925*

New York: Elsevier, 1976

Karel, Srp (red.) *Alfons Mucha, Das Slawische Epos*

Kunst.Halle.Krems, 1994

Stone, Norman, Strouhal, Eduard (red.) *Czechoslovakia: Crossroads and Crises, 1918-88*

Basingstoke: Macmillian, 1989

Walters, E. Garrison *The Other Europe; Eastern Europe to 1945*
New York: Dorset Press, 1990

Wittlich, Petr *Alfons Mucha in the Municipal House*
Prague: Obecni dum, 2000

Artiklar

Bakke, Elisabeth "Det vanskelige nasjonalismeomgrepet" i *Mål og makt* nr. 3/1999, s. 1-7

Artikkelen kan også finnast på:

http://folk.uio.no/stveb1/Det_vanskelege_nasjonalismeomgrepet.html [2006, 26. mai]

Bakke, Elisabeth "Tomas G. Masaryk og det tsjekkiske spørsmål" i *Nordisk Østforum* nr 2/2005, s. 1-14

Artikkelen kan også finnast på: <http://folk.uio.no/stveb1/Masaryk.pdf> [2006, 5. april]

Hulicka, Karel "The Communist Anti-Masaryk Propaganda in Czechoslovakia" i *American Slavic and East European Review* Vol. 16, No. 2, april 1957, s. 160-174

Artikkelen kan også finnast på www.jstor.org [2006, 23. mai]

Johnston, Ian *An Introduction to the Work of Alphonse Mucha and Art Nouveau*, Malaspina University-College, 2004

Artikkelen finn ein på: <http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/praguepage/muchalecture.htm> [2005, 21. april]

Schmidt, Royal J. "Cultural Nationalism in Herder" i *Journal of the History of Ideas*, Vol. 17, No. 3., Jun., 1956, s. 407-417

Artikkelen kan også finnast på www.jstor.org [2006, 22. mai]

Vleck, Tomas "Art between Social Crisis and Utopia: The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910-30" i *Art Journal*, Vol. 49, No. 1, Spring, 1990, s.28-35

Artikkelen kan også finnast på www.jstor.org [2006, 20. februar]

Andre kjelder

Alfons M. Mucha, Slav Epic. Informasjonshefte frå utstillinga i Moravsky Krumlov

Dokumentarfilmen *Alphonse Mucha; Visjonær i Jugendstil*, NRK 1, 30. April 2005

Hunmagyar.org "Turanian History"

<http://www.hunmagyar.org/turan/turan.html> [2006, 25. november]

John Price: The Slav Epic, The Magnum Opus of Alphonse Mucha

<http://www.pricejb.pwp.blueyonder.co.uk/slav-epic/introduction.htm>

Kirkehistorie.no "Daggry over Europa"

http://www.kirkehistorie.no/06_huss.html [2005, 31. oktober]

Mucha Foundation

<http://www.muchafoundation.org/mucha/page.php?page=front>

Mucha Museum Prague

<http://www.mucha.cz/index.phtml?S=home&Lang=EN>

Radio Praha

<http://www.radio.cz/en/> [2006, 22. august]

Store Norske Leksikon