

Sedlář, Jaroslav

Levicová orientace avantgardy v českém užitém umění první poloviny 20. století

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1977-1978, vol. 26-27, iss. F21-22, pp. [17]-37

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110722>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

LEVICOVÁ ORIENTACE AVANTGARDY V ČESKÉM UŽITKOVÉM UMĚNÍ PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ

Situace užitkového umění po polovině 19. století byla dána překotným rozvojem strojevé výroby. Tovární průmysl vnesl do uměleckých řemesel nová hlediska, která určovala i teoretické uvažování o nich. V estetice konce 19. a počátku 20. století se ujal pojem „umělecký průmysl“, který výstižně charakterizoval už v roce 1898 Otakar Hostinský: „Uměleckoprůmyslová výroba je zvyšování hodnoty výrobku o dokonalejší provedení výrobní a hraje velikou roli tam, kde vlastní cena suroviny, z níž je předmět vyroben, je nízká.“ Naopak John Ruskin proti strojevé produkci uměleckého průmyslu postavil manuální schopnost, kterou povýšil na umění. Podle něho „umění je výkonnost ruky společně s lidským uvědoměním. Je to umění dělat stroje, lodi, je to zaměstnání, při kterém lidská ruka i lidská hlava spolupůsobí a pracují v tutéž chvíli.“ V závislosti na něm také William Morris a Walter Crane, stejně jako později Julius Lessing a Werner Sombart vyšli z praxe středověkých rukodělných „klášterních dílen“ a položili důraz na dekorativní poslání uměleckých řemesel. Pod heslo „uměleckoprůmyslový“ se schovalo vše, co se běžně označovalo termíny dekorativní a ornamentální. Dokonce ještě v roce 1905 v Díle, časopise konzervativní Jednoty umělců výtvarných v Praze, nacházíme pojem „dekorativní umění“.¹ S ním je spojována individuálnost „uměleckořemeslné“ tvorby.

Názor, že „uměleckoprůmyslové tvoření může být činné ve všech oborech řemeslné výroby a není předmětu, který by nemohl být zásadně předmětem uměleckoprůmyslovým, ať již monstrance, oltář nebo podvazek a páska na kníry“,² tkví tedy ještě zcela v myšlení druhé poloviny 19. století. V době, kdy řemesla „se měnila v Umělecké zámečnictví, Umělecké truhlářství nebo Umělecké kloboučnictví“ apod. Byla to reakce na estetiku 19. století, která striktně oddělovala umění od řemesel. A tak každé toto „umělecké řemeslo“ se stalo též „svobodným uměleckým průmyslem“. Byla to poslední křeč měšťáka toužícího zmocnit se umění jako prostředku k dostižení šlechty. Teprve dělnické hnutí devadesátých let s pokrokovou inteligencí a radikálně smýšlející mládeží usilovalo o rozchod s buržoazní kulturou, a to v duchu zásad vytyčených Manifestem české moderny.

Přiblížení životu se stalo také heslem užitého umění, které bylo vždy přímou součástí života a vědomě mu chtělo sloužit. V devadesátých letech se to u nás však neprojevovalo formou teoretických úvah, ani formou psaných programů. Za první takový programový projev lze považovat zavedení užitého umění na Uměleckoprůmyslovou školu jako prvé disciplíny vedle zlatnictví, tradičního cizelářství a modelářství a pak zejména výstavu této školy, jejíž program nastínila recenze ve Volných směrech: „... mu-

¹ Dílo III (1905); srov. též. B. Markalous, *Řemeslo a umělecké řemeslo*. In: Československý truhlář VIII (1922), 1.

² W. Sombart, *Umělecký průmysl a kultura*. Praha 1912, 3.

síme pŕiznat . . . že na ústavu vládne někde více někde ovšem méně, vládne ale pŕec, nový duch . . . aby umělecký pŕůmysl, kterému patŕí budoucnost, vybavil se jednou z nechutného kopírování a spočívání na motivech slohů starých, snaha aby stvoŕen byl nějaký nový sloh. Stopy snahy té byt mistry skrovné jsou a to nás nejvíce potěšilo.“³ I když „ . . . vzdor názvu školy, nezaměřili se její pokrokoví vychovatelé na obor výroby umělecko-pŕůmyslové ve smyslu Semperovské doktriny, nýbrž šli cestou Ruskinovského a Morrisovského úsilí o obnovu práce uměleckořemeslné . . .“⁴ a jejich cílem nebyl tudíž výrobek pŕůmyslový, nýbrž individuální a rukodělný. Přesto stála Umělecko-pŕůmyslová škola v Praze na počátku obrodných snah.

Druhým významnějším činem byla účast našeho užitého umění na Světové výstavě v Paŕíži roku 1900. Vedle Umělecko-pŕůmyslové školy se jí zúčastnila také Obchodní a živnostenská komora v Praze, která svou expozicí ve skutečnosti polemizovala s výstavou Umělecko-pŕůmyslové školy, v níž již vládł nový duch Jana Kotěry. Zatím co první expozice prosazovala ještě „ . . . převážně dekorativní složku nového slohu aplikovanou na nejrůznější materiály . . . interiér Umělecko-pŕůmyslové školy . . . vyjádřil nový styl v čistém, volném umění nezatíženém projevu uměleckořemeslném . . .“. To vedlo „ . . . k účelnějšímu tvarování exponátů, na nichž naturalistní dekor sekunduje s patrným ohledem na základní funkci předmětu . . . Tato výstava byla manifestací pokrokových snah v oboru užitého umění, speciálně pak českého.“⁵ Předváděla již secesní výrobky, které měly sloužit současnosti a které „vychází v podstatě ze stejného principu jako realismus Courbetův, totiž ze zásadního hesla, že jediným východiskem . . . může být pouze moderní život“.⁶ České užité umění tak jednoznačně vyjádřilo svůj revolucionizující odpor „ . . . proti předcházejícím uměleckým tendencím, proti historismu a akademismu“⁷ a reprezentovalo pŕiznačně odhodlání secese „vytvořit moderní sloh z nových materiálů“.⁸ Zároveň potvrdilo dobovou snahu „ . . . obrodit užité umění a vrátit i předměty denní potřeby do řad kulturních hodnot a zlidštit život sám . . .“⁹

Snahou obnovit uměleckořemeslnou práci byl nesen i první psaný manifest družstva Artěl, ateliéru pro výtvarnou práci, z roku 1908. Podepsali jej Jaroslav Benda, Vratislav H. Brunner, Jaroslav Dyk, Pavel Janák, Helena Johnová, Jan Konůpek, Marie Teinitzerová a Otakar Vondráček. Jejich snahy od počátku podporovali Vl. Hofman, Jaroslav Horejc a začínající teoretik umění V. V. Štech. Manifest byl zcela poplatný době — ruskinovskému zdůrazňování rukodělné uměleckořemeslné práce. Postavil se proti uměleckému pŕůmyslu, jak se praví hned v úvodu: „Proti tovární šabloně a surrogátu vzniklo naše sdružení . . .“ Také Artělu šlo o přiblížení umění k životu: „ . . . chceme vzkřísit smysl pro výtvarnou práci a vkus v denním

³ *Výstava umělecko-pŕůmyslové školy*. In: Volné směry II (1898), 241.

⁴ E. Poche, *Architektura a užité umění*. In: katalog Česká secese, umění 1900, 177.

⁵ *Ibid.*, 178.

⁶ A. Masaryková, *České sochařství XIX. a XX. století*, NG V, Praha 1963, 26.

⁷ K. Honzík, *Tvorba životního slohu*. Praha 1946, 39.

⁸ M. a B. Mrázovi, *Secese*. Praha 1971, 71.

⁹ F. Franc, *Brněnská Atlantis*. In: Sborník k 100. výročí založení Umělecko-pŕůmyslového musea v Brně. Brno 1973, 117.

životě“ a o odpor k bezohlednosti kapitalismu: „Český grundeřík vrhal na trh stovky a stovky strojních výrobků. Úkol dne: udělat jich co nejvíc v době co nejkratší. Jejich vzhled, tvar, barva nerozhodovaly.“⁴⁰ Ideu zapojit uměleckořemeslný výrobek do života vyznávali všichni přívrženci Artělu. Tak Marie Teinitzerová si zapsala do deníku: „... co hlavního jsem poznala na svých studijních cestách bylo, že není tak zapotřebí nějakého ornamentu, jako znalosti potřeb životních a jejich hodnocení k životu opravdu žitému.“⁴¹ Působily tu ovšem ještě sociální a etické názory Morisovy.

Nejdůležitějším přínosem Artělu byla skutečnost, že „připravil půdu pro vznik pozdějšího návrhářství a dokázal, že i výtvarná činnost potřebuje hospodářskou organizaci.“⁴² Vývoj totiž prokázal, že družstevní organizace „kunstarný Artěl, společnost osob společně pracujících a ve spolek za sebe ručících a dostávajících stejné podíly z výtvarku“, jehož název byl odvozen „z románu Anna Karenina“⁴³, která stavěla na nepatrné hospodářské základně, nemohla konkurovat vzrůstajícímu se průmyslu. Její činnost byla odsouzena předem k nezdaru, protože v duchu Loosových teorií „nesocialisuje umění, ale aristokratisuje výrobu. Nemůže zpřístupnit proletariátu umělecká díla, ale činí mu nepřístupným i kuchyňský nábytek.“⁴⁴ Členové Artělu si toho byli vědomi, nenašli však jiné východisko, jak to potvrdil Jaroslav Benda, když napsal: „Postupu industrializace nelze zabránit násilím a vzdorem, ale není také s lítostí a zoufale věšet hlavu.“⁴⁵ Přes všechny sympatie k těmto několika osamělým odpůrcům maloměšťáckého nevkusu nelze nepostřehnout, že „jejich význam, ač závažný a iniciátorský, nesahá daleko za čtyři stěny příbytku objednavatelova. Nepůsobí do šíře na továrnickou produkci tohoto většího typu umění dekorativního.“⁴⁶ Práce uměleckooprůmyslové byly Artělem individualizovány. Pro nedostatek výrobních prostředků zůstávaly často pouhými návrhy nebo se staly „ojedinělými originály, dosažitelnými jen několika vyvoleným z hořejších deseti tisíc.“⁴⁷ Druhý manifest, koncipovaný Vlastislavem Hofmanem u příležitosti Jubilejní výstavy desetiletého trvání Artělu (1908—1918) volá ovšem po širším uplatnění: „Nám také tane na myslí nejen tvar luxusní, ale i mnohem prostší, jednodušší a praktický, který by se rozšířil v demokratickém státě mezi lid...“⁴⁸

Protože ovšem bylo třeba zdiskreditovat a opustit snůšku historizujících tendencí, které se rozbujely koncem století v užitém umění vlivem kapitalismu, pak je zřejmé, že v tomto procesu sehrál pokrokovou úlohu i Artěl, neboť „... Secese byla... celou svou povahou protitradiční. Každá

⁴⁰ S. Vondráčková, *Artěl*. In: *Tvar* XIX (1968), 65; P. Janák, *Z počátků naší umělecké výroby*. In: *Tvar* I (1948), 87—94.

⁴¹ E. Lysková, *Textilní tvorba Marie Teinitzerové*. Diplomní práce. Brno 1973, 23.

⁴² P. Janák, *Z počátků naší umělecké výroby*, l. c., 43.

⁴³ S. Vondráčková, l. c., 66.

⁴⁴ K. Teige, *Moderní architektura v Československu*. In: *M. S. A. 2*, Praha 1930, 77.

⁴⁵ J. Benda, *Úkol typografie*. In: *Styl* V (1913), 149—152.

⁴⁶ S. Vondráčková, l. c., 72, cituje z nepublikovaného rukopisu J. R. Marka.

⁴⁷ *Ibid.*, 73.

⁴⁸ *Ibid.*, 72.

nová fáse původní modernosti má proto něco společného se způsobem a povahou tohoto charakterního období.¹⁹ A tak ideový význam Artělu byl nakonec větší než jeho praktická činnost.

Činnost Artělu zpočátku často abstraktního nebo geometrického secesního zaměření přivedla například Pavla Janáka snadno k tzv. českému kubismu. Počítají se k němu ještě Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol a Jiří Kroha. Psaný program na rozdíl od Artělu nevznikl. Formoval se a krystalizoval ve Skupině umělců výtvarných (spolu s kubistickými malíři) a kolem časopisu *Umělecký měsíčník*, v němž vyřkli základní téze Pavel Janák a Vlastislav Hofman. Pro Hofmana je při tvorbě nábytku „nutno omezit se na jistý smysl hladkosti a čistoty, jež jakožto obecný předpoklad, je vlastní všem užitkovým předmětům moderní doby... Jednotný systém... nábytku je systém vertikálních, horizontálních a odkloněných ploch... Je-li volený systém správný, dá se uplatnit při všech objektech, byť i sloužících různým účelům; to jest hlavní úlohou a o to se v první řadě jedná...“²⁰ Otázka účelu byla odsunuta stranou, protože kubismus v architektuře a užitém umění vycházel z předem dané formy. Šlo tedy opět o nábytek a užitkové předměty individualistické: „Náš zájem k uměleckému průmyslu jde ještě dále v tomto směru: výtvarná stránka předmětu má pro nás převahu nad stránkou účelu a podnětu předmětu... Dříve tedy používalo se umění k vytvoření polštáře, šperku atd., nyní tvořící umění používá příležitosti koflíku, podnosu atd., aby se vyjádřilo.“²¹

Kubisté „přenášejí principy malířského kubismu na architekturu“,²² což lze považovat za jejich program: „Souběžně s malířstvím, které docházelo k novému pojetí prostoru na ploše pohybem os, měněním stanovisek, plošným převáděním hloubkových relací, měnila i architektura faktický pohyb hmoty šikmou plochou v pohyb ideální, vtěsnaný do povrchu... V nábytku hloubkový pohyb byl rozložen v prvky plošné. Překrajované profily, střídané osy, různé barvy dřev nahrazují nyní dříve prováděný celý růst organismu, spokojují se podáním výsledného momentu. Povrch nábytku se stal bohatším a plnějším i plošnějším. Má nyní ornamentálnější vzezření...“²³

Kubistický nábytek zaznamenal úspěch na mezinárodní výstavě v Kolíně nad Rýnem v roce 1914. Mohli bychom říci, že to byla, podobně jako v roce 1900 na světové výstavě v Paříži, manifestace tohoto nového směru v českém užitém umění. Zhodnotil ho teoretik V. V. Štech: „Nábytek byl stavěn tak jako jiná architektura, každý byl samostatným organismem a souvisel s ostatním tím, že vyrostl pod týmiž zásadami, tímtež slohem... Některé kusy byly zpočátku až příliš architekturami, takřka nabitě pohybem, nekompromisně plastické, takže samostatný život věci až utlačoval... člověka žijícího v takovém interiéru... Gočár a Janák odvažovali se až k hranicím statiky, posunovali v drobných předmětech, vásách ap. těžiště a rovnováhu, prohýbali plochu do ostrých profilů a hladkých zářezů,

¹⁹ V. Hofman, *O secesi*. In: *Styl V* (1913), 118.

²⁰ V. Hofman, *Poznámky k nábytku*. In: *Umělecký měsíčník I* (1912), 58.

²¹ P. Janák, *Užitečnost uměleckého průmyslu*. In: *Umělecký měsíčník*.

²² K. Teige, *M. S. A. 2*, 92.

²³ V. V. Štech, *Včera*. Praha 1921, 201–202.

přibližující praxi i uvědoměním svoje umění principům gotiky a baroka...²⁴ Toto hodnocení později použil k poněkud hyperkritickému odsudku českého kubismu Karel Teige, když napsal: „Je to spirituelní a romantický názor, domněle příbuzný baroku a gotice, a v každém případě podstatně shodný s názorem secese... Nereelní estétství a formalismus... zavedly architektky k uměleckému průmyslu, kde snáze a s menším nákladem bylo lze uskutečnit jejich fantastické hříčky... A tak dynamická architektura českého kubismu stala se posléze chaotickou hrou tvarů, nalepených na nějakou lampu, nepraktickou skříňi či nemožným psacím stolem, křeslem, v němž nelze sednouti bez nebezpečení, že se skácíme, vázou, či pohárem, které se převrhnou, kdykoliv se jich dotknete.“²⁵ Na druhé straně tento nábytek vznikl v trvalém styku s výrobou Pražských uměleckých dílen, založených roku 1912 Pavlem Janákem a Josefem Gočárem a právě zde se poprvé u nás řešily otázky vlastností materiálu a jeho struktivních možností. Objevil se i pokus o typový nábytek „se zaměřením na co největší levnost.“²⁶ Nepochybným přínosem kubistického principu v užitém umění je také obnova smyslu pro hladké nezdobené plochy a rovněž to, že „... Tato móda, či libo-li tento malý sloh, znamenal... velmi tvrdé a drastické přetnutí všech vlivů minulých.“²⁷

Stmelujícím činitelem umělekořemeslných snah Artělu a výtvarných principů českého kubismu na moderní bázi průmyslové výroby se stal Svaz českého díla (SČSD), založený koncem roku 1913 a počátkem roku 1914 Janem Kotěrou. Jeho program byl jasně formulován v Uměleckém měsíčníku a nešlo v něm jen o to, sdružovat výtvarníky a architektky zabývající se užitým uměním, nýbrž také o nově pojatý úkol působit na průmyslovou výrobu, a to nejen družstevní, nýbrž i tovární. V tomto směru měl být SČSD důležitým orgánem: „Převraty výrobní techniky... zdůraznily potřebu, aby účelně a cílevědomě byly pěstovány snahy umělecké v průmyslu a ve veškeré výrobě... Sestoupili jsme se tedy za tím účelem, abychom působili k zušlechtnění všech oborů řemeslné i tovární výroby za součinnosti umění, průmyslu a řemesel...“²⁸ To odlišovalo SČSD podstatně od Artělu, kterému SČSD pomáhal také při prosazování jeho výrobků, jak o tom svědčí i skutečnost, že SČSD vystavoval v Kolíně nad Rýnem práce Artělu a českých kubistů ve smyslu programového hesla: „Umění v řemesle, průmyslu a obchodu a v architektuře.“ I když důrazem na uměleckou stránku předmětů spočívá ve svých zásadách i SČSD na individualistických principech, jeho zdůrazňování kvality práce uměleckého průmyslu cenově přístupného všem vrstvám obyvatelstva předjímalo už před první světovou válkou základní ideje dvacátých let a hlásilo se tak k pokrokovým zásadám kolektivismu. Tuto pokrokovost idejí SČSD, přerušenu výbuchem první světové války, naznačil v úvodu k výstavě českého užitého umění v Kolíně nad Rýnem jasnozřivě i V. V. Štech: „... To je práce hromadná, k níž možno dospěti jenom vývojem a časem, jednotlivci mohou

²⁴ *Ibid.*, 201.

²⁵ K. Teige, l. c., 94, 100.

²⁶ I. Kvasnička, *Vývoj českého nábytkového interiéru a bydlení mezi dvěma světovými válkami*. III. díl, Praha 1969.

²⁷ K. Honzík, l. c., 41.

²⁸ Umělecký měsíčník III (1913), 35, 40.

stvořiti jenom předpoklady, osobní kusy a celky, a teprve život a společnost, již umění má vyjadřovati, spojí je tím, že vydají ze sebe milieu, ze kterého vyrostle kulturní atmosféra.“²⁹

Vedle Volných směrů, které přinášely také články o užitém umění, vyšla zde například základní stať Jana Kotěry O novém umění, vycházel od roku 1908—1909 časopis Styl, věnovaný výhradně architektuře a uměleckému průmyslu. Jeho snahy vytyčil teprve v prvním poválečném čísle obnoveného časopisu roku 1920 Zdeněk Wirth: „Styl byl založen výslovně k boji nepatrné hrstky umělců a jich literárních spolupracovníků proti všeobecnému mínění a vkusu oficiální veřejnosti umělecké, proti školám a ústavům. Časopis měl cílem sdružit výhradně jenom umělce oddané myšlence moderního umění...“ Styl zcela v duchu doby začal hned od prvních čísel kromě otázek moderního umění sledovat především problematiku tvorby nového slohu, a to velmi ze široka. Zabýval se také starým lidovým a drobným uměním, neboť šlo o úsilí hledat „moderní sloh, který by pronikl všechny vrstvy a vyjadřoval všechny kulturní potřeby a všechny technické otázky doby. Dobře je možno měřiti toto úsilí na uměleckém průmyslu. První ročník nemá než hračky, aby dokumentoval český moderní průmysl, další ročníky mohou již přinášeti celé serie reprodukcí ze všech oborů uměleckého řemesla.“³⁰

Také na Moravě se prosazovaly ideje nového slohu, i když méně okázale. V roce 1913 založil Jan Vaněk v Třebíči „Umělecko-průmyslové dílny a Svaz stolařů a příbuzného průmyslu na Moravě.“³¹ V časopise Český interieur, vycházejícím od roku 1910 v Brně a v jeho odborné příloze Český truhlář, manifestoval svůj zájem o moderní bytovou kulturu zprávami a fotografiemi. „Podstatou Vaňkova nábytku byla péče o dobrý návrh, jakost materiálu a dokonalé zpracování.“³²

* * *

Problematiku teorie užitého umění dvacátých let lze rozdělit do dvou hlavních proudů: v prvním se teoretické uvažování soustřeďuje jako před válkou k formě, ve druhém k účelu. Po polovině dvacátých let sílí tendence nalézt mezi oběma syntézu na společné bázi umění průmyslového, které je „vysloveně kolektivistické... přístupné všem lidem, a proto hraje v otázce estetické výchovy úlohu nejvýznamnější.“³³

Důležité poslání v poválečném období sehrálo i sociální citění, v němž rozhodující byl ruský příklad řešení sociálních a jiných problémů po Velké říjnové socialistické revoluci a rozvoj průmyslu vybaveného dokonalejšími stroji. V důsledku toho došlo i v užitém umění ke zřetelnému posunu od dosud převažujících individualistických tendencí k tendencím kolektivistickým, které koncem dvacátých a začátkem třicátých let vrcholily propagací a realizací koldomů v architektuře a montovaným nábytkem v průmyslovém umění, typizací a standardizací výroby užitkových předmětů.

²⁹ V. V. Stech, *Včera*, l. c., 187.

³⁰ Z. Wirth, *Do nové práce*. In: Styl I (VI) (1920—1921), 1.

³¹ K. Herain, *Jan Vaněk*. In: Tvar II (1949), 19.

³² *Ibid.*, 12.

³³ B. Václavek, *Význam průmyslového umění pro sblížení umění se životem*. In: Výtvarné snahy XI (1929—1930), 53.

Avšak právě v užitém umění na počátku dvacátých let byla velmi komplikovaná situace. Obrozenské nadšení v odporu k německví propagovalo národní sloh český s prvky slovanskými, s Pavlem Janákem a Josefem Gočárem dozníval ještě český kubismus, vlivy Kotěrovy, vlivy anglické bytové kultury, orientu a historismů, a to vedle moderních snah inspirovaných sovětským konstruktivismem a francouzským purismem, a samozřejmě vedle ryze průmyslových výdělečných zájmů. Zvláště nábytek vyráběný v národním českém stylu, nebyl řešen z hlediska účelné denní potřeby, nýbrž z hlediska apriorního uplaňování dekorativní formy, jak ji propagoval Pavel Janák už ve svých předválečných studiích a proklamacích. Tento folklórní obloučkový styl odsoudil již J. E. Koula, když napsal: „U kuchyni tradiční černé kuličky, perlovce a lištičky jsou nahrazovány nejrůzněji nalípanými přízdobami, žlutými nebo modrými výřezy, jakoby se tu nejednalo o krajní účelnost, skladnost, čistotnost vaření a lehké mytí, ale o venkovskou pouť.“³⁴

Problém tvorby užitého umění, v němž na první místo byla kladena forma, často stále ještě individualisticky chápána, byl programově řešen od počátku dvacátých let především v obnoveném Svazu československého díla, jehož programovým činem se stala I. výstava uměleckého průmyslu československého, která proběhla od konce roku 1921 do začátku roku 1922. Kolem ní se soustředila rozsáhlá programová prohlášení, teoretické úvahy, ale i polemiky. Pavel Janák se v úvodu ke katalogu hlásí ještě k národnímu svérázu: „Tato výstava svým souhrnem ukáže, že v našem uměleckém průmyslu, ač ještě mladém, jeví se již naše zvláštní kulturní a národní hodnoty . . . musíme si stvořiti obydlí a nábytek z našich potřeb a našeho ducha,“ a k uslechtilé formě: „Také všem našim lidovým třídám je třeba znovu a znovu ukázat, jaký význam má zušlechtná věc pro denní život: To, co do věci upřímně bylo rukou, srdcem a umem umělce vloženo — to z ní zas denně vychází a mluví.“³⁵ Vyhlašuje také program společné práce založené na principech „všeobecné jednoty v širokých zásadách“ a Svaz československého díla v katalogu otiskuje věcný program nebo směrnice SČSD, který byl otištěn též v prvním ročníku Výtvarné práce, tiskovém orgánu SČSD: „Výtvarná práce . . . přináší v hojných vyobrazeních nejlepší novodobý umělecký průmysl a lidové umění československé, v části textové články o uměleckých organizacích i hospodářských otázkách uměleckého průmyslu.“³⁶ První ročník časopisu (1921—1922), který vyšel ještě jako příloha Volných směrů, přinesl programový článek z pera Pavla Janáka, nazvaný V čem žijeme? V něm Janák projevil snad nejvýrazněji svůj odpor k průmyslovým a importovaným výrobkům, zvláště německým a hlásal návrat k české uměleckořemeslné tradici „družstev, podniků a ústavů, kde průmysl uměleckou práci zušlechťený se pěstuje . . .“. Posláním SČSD má být podle něho především „aby tuto rozptýlenou uměleckou a tvořivou práci spojoval, aby . . . napomáhal uměleckému průmyslu růsti v duchového a hospodářského činitele, jakým v souhrnu naší národní kul-

³⁴ J. E. Koula, *O moderní nábytek*. In: Stavba (1923—1924), 4, 40.

³⁵ P. Janák, *K první výstavě Svazu československého díla*. In: katalog I. výstavy uměleckého průmyslu československého, prosinec 1921 — únor 1922.

³⁶ *Ibid.*, 63.

tury býti má.“³⁷ I B. Markalous, který brzy na to přešel k avantgardně orientovaným směrům, ve svém článku Škola vkusu, ve stejném časopise hlásá, opíraje se o studii Otakara Hostinského O významu průmyslu uměleckého, že „estetické hodnoty užitého umění jsou povolány k tomu, aby se v pravdě staly 'denním chlebem', aby byly šířeny, popularisovány bez škody, rozmnožovány, individuálně přizpůsobovány a napodobovány, aniž by ztrácely tím na své ceně a významnosti . . .“³⁸

Důležitým požadavkem v programu SČSD, i když nadměru zdůrazňovaným bylo pěstování návrhářství, které vlastní mělo převzít rozhodující funkci návrhu uměleckého (ušlechtilého) tvaru, protože „svaz nevyrábí sám“.³⁹ Jak uvedla o něco později redakce časopisu Výtvarná práce ve svém prospektu: „. . . nejde takto jen o malý program jakéhosi užitkového umění, o praktickou estetiku, o průměrné, byť i dobré bytové umění, ale o umění, které tvoří pro život a usiluje na tomto podkladě stát se tím nejvyšším, co jen dovedeme.“

Velmi správně se však ptá Bytová kultura z roku 1924: „Jaký je rozdíl mezi 'malým' programem jakéhosi užitkového umění a uměním, 'které tvoří pro život' . . . není to obrácené? Není ten velký program velmi malý, úzký a snadný (je k němu třeba pouze kreslicího papíru) a ten malý program 'průměrného, byť dobrého bydlení' obsáhlý, veliký a velmi těžký, poněvadž tu jde o skutečnost, živou potřebu, život sám?“⁴⁰

Nejen individualistické programy, ale i I. výstava SČSD byla individualistická. Zdaleka nesplnila požadavek vystavit „kolekci typových interieurů, k účelu výstavy programově pořízených a sledujících požadavek široké sociální užitečnosti výtvarného umění“.⁴¹ Gočárův, Janákův a Hofmanův nábytek, i výrobky Artělu byly „obchodní zakázky pro bohaté“.⁴² Kritické stanovisko k umělecko-průmyslovým výtvorům Gočárovým, Hofmanovým, Stockarovým a Janákovým zaujal i časopis Československý truhlář, který například fakt uspořádání výstavy hodnotil kladně.⁴³ A tak hned na počátku dvacátých let utrpěly individualistické snahy povážlivý neúspěch. To signalizovalo změnu podmínek.

Zdůrazňování uměleckého tvaru před účelem užitkového předmětu sledoval i nezávislý časopis Drobné umění, řízený od třetího ročníku historikem umění Karlem Herainem. Redakce a vydavatelstvo vytyčilo ve druhém ročníku zcela jasný program: „Chceme proniknout všude, kde je zájem o drobné umění zdobné, chceme upozorňovati na dobré věci, povznášeti úroveň kupujícího obecnstva a získávati uměleckým výrobkům hojný odbyť.“ Teoreticky fundovaně tento program časopisu podepřel estetik Otakar Zich studií O výtvarné stylizaci, otiskovanou na pokračování v Drobném umění. Problém životního slohu v architektuře a v užitém umění v ní chápal jako otázku stylizované formy, která je také atributem umění: „. . . Kdyby se obraz podobal skutečnosti ve všem (např. barevná foto-

³⁷ P. Janák, *V čem žijeme?* In: *Výtvarná práce I (1921–1922)*, 3.

³⁸ Boh. Markalous, *Škola vkusu*. In: *Výtvarná práce I (1921–1922)*, 50.

³⁹ Srov. *Výtvarná práce I (1921–1922)*, 59.

⁴⁰ *Bytová kultura I (1924–1925)*, druhá stránka obálky, zn. bm.

⁴¹ *Výtvarná práce I*, l. c., 8.

⁴² *I. výstava SČSD*. In: *Časopis čsl. architektů XXI (1922)*, 24.

⁴³ V. Hatlák, *Výstava Svazu československého díla v Praze*. In: *Československý truhlář VIII (1922)*, 57–58.

grafie, odlitek podle živého těla), nebylo by možno o stylizaci mluvit. Jak patrně, nemohlo by se však v takovém případě mluvit ani o umění...⁴⁴ Také Rudolf Stockar kladl důraz na uměleckou stránku užitkového předmětu: „Je proto nutno vedle jiných cest i v oboru uměleckého průmyslu tvořiti věci uměleky hodnotné a tím i zušlechťující, aby pronikly do všech vrstev lidí; tedy i předměty levné.“⁴⁵ Podobně i Karel Herain ve svém článku Československý umělecký průmysl zaujal jednoznačný postoj k otázce priority umělecké formy a uměleckého návrhu před účelem: „Východiskem je účelovost vytvářených prací, zákon materiálův, zřetel k plastickému zživotnění představy. Ale umělec se neváže těmito okolnostmi do té míry, aby potlačoval vlastní poměr k úkolu a zapíral své vyšší cíle za branami říše umění...“⁴⁶ A dále: „Snaha tohoto měsíčníku směřovala po celý rok k posile práce řemeslné, prováděné ovšem pod zorným úhlem vyšších zájmů, výrobu zušlechťujících a oduševňujících.“⁴⁷ Tyto názory se kryjí s individualistickými představami: „Je žádoucí, aby stará řemeslná tradice... zbavila oko... mlhavých předsudků proti individuální a podvědomě i uvědoměle přirozené slohovosti jednotlivých i všech dob...“⁴⁸

Teoretická činnost SČSD, Výtvarné práce a Drobného umění zanechala zřetelné stopy ve školství i v mysli výtvarníků pracujících v užitém umění. Ve dvacátých letech došlo k velkému rozvoji odborných uměleckořemeslných škol. Všechny se řídily programy výuky, které byly zaměřeny většinou na získání řemeslné zručnosti, eventuálně na tvorbu uměleckých návrhů a jejich provádění. Nahrazovaly tak vlastně učební poměr (= mistr—žák). Jejich programy a osnovy pečlivě zaznamenávaly právě časopisy Výtvarná práce a Drobné umění (Výtvarné snahy) v článcích, jakými byly například Státní ústav školský pro domácí průmysl L. Sováka, státní odborná škola keramická v Bechyni, Provolání kolegům kreslířům a architektům průmyslových a odborných škol apod. Z výtvarníků K. E. Ort v článku Několik poznámek o československém textilním umění prohlašuje, že „nestačí jen výrobky technicky dokonalé, nýbrž, že tato technická dokonalost musí býti spojena v naprosto nerozlučný celek s jejich uměleckou hodnotou“.⁴⁹ Minka Podhajska v úvaze Tvorba a velikost hraček naznačuje, že „dosavadní domácí průmysl, který byl světovými událostmi a těžkými hospodářskými krisemi oslaben, vyžaduje jak po stránce umělecké, tak i praktické a obchodní vzpruhu a obrození“.⁵⁰ Podobně i E. K. Pelant v článku Nové české hračky. Nebo J. R. Marek, první řídící redaktor časopisu Drobné umění žádá „účasť architektů při tvorbě nábytku v továrně“.⁵¹

⁴⁴ O. Zich, *O výtvarné stylizaci*. In: Drobné umění II (1921), 6, 36, 53, 76.

⁴⁵ R. Stockar, *Je umělecký průmysl projevem nižší umělecké úrovně?* In: Styl I (VI) (1920—1921) 96.

⁴⁶ K. Herain, *Československý umělecký průmysl*. In: Drobné umění III (1922), 93.

⁴⁷ K. Herain, *Spojené U. P. závody v Brně*. In: Drobné umění (Výtvarné snahy) IV (1923), 195.

⁴⁸ *Ibid.*, 195.

⁴⁹ Výtvarné snahy IV (1923), 37.

⁵⁰ *Ibid.*, 82.

⁵¹ J. R. Marek, *Krise našeho uměleckého průmyslu*. In: Drobné umění III (1922), 33—34, 54—55, 95—96.

Když Svaz československého díla uspořádal II. výstavu s úvodním textem V. V. Štecha, který otiskla i Výtvarná práce,⁵² ozval se nesouhlas v samých řadách SČSD. Hned se Štechovým úvodem časopis otiskl článek Fr. Zákavce *Druhá výstava Svazu Československého Díla*, který vyjímá ze Štechova úvodu část, jež zní: „... právě proto budeme dělati naše umění se vši tou zastaralostí a provinciálností, jakou má náš život... Snad vzroste z práce taktó organizované a taktó zobyčejnělé konečně i trochu čisté krásy jako nečekáný přídavek, či dokonce, jednou v daleké budoucnosti vznikne cosi jako samostatný sloh. Ale tak daleko nejdou zatím naše přání.“⁵³ Zákavec k tomu dodává: „Zní to trochu resignovaně... Zatím SČSD neletí... bude účasten velikého soutěžení národů na světové výstavě dekorativních umění r. 1925 v Paříži.“⁵⁴ A vskutku, příprava a hodnocení světové výstavy dekorativních umění v Paříži se stala kulminačním bodem první fáze problémových tendencí dvacátých let. Jak naznačil citát z úvodní studie V. V. Štecha, šlo generaci hájící prioritu umělecké formy především o vytvoření jednotného slohu. V tom viděla svou sílu. Proto vkládala do pařížské výstavy veškeré své naděje. Byla však hořce zklamána, jak vysvítá z Janákovy rekapitulace, nazvané *Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život*,⁵⁵ i když to otevřeně přiznáno nebylo: „A přece právě při této výstavě... musíme si doznati, že sen uměleckého průmyslu, že vše převládne, nebyl dosažen... proto, že výstavou byl jednou osvětlen umělecký průmysl v celé své mnohotvárnosti a složité životnosti. Ideál uměleckého průmyslu, aby bylo vše dobré dáno všem, aby tvořilo velkou jednotu s dobou, tento ideál nebude nikdy dosažen. To je poznání, které nám přinesla pařížská výstava a které — připojuji hned — není zklamáním, ale jasným poznáním skutečnosti uměleckého průmyslu.“⁵⁶

Takové vytyčení problému umění v uměleckém průmyslu vyplynulo z dané historické situace. Umělecké řemeslo se tehdy stalo již anachronismem, jak to odhalila zejména avantgarda v ostré polemice se zastánci formové estetiky v užitém umění. Boj se odehrál především ve výkladu estetických problémů architektury a nábytku, kde rozpory byly nejmarkantnější. A tak dvacátá léta v uvažování o užitém umění charakterizují vedle vyhlášení programů a estetik též polemiky a konfese. Nejostřejší polemiku otiskl Karel Teige v časopise *Pásmo* jako výzvu, již „vidí se konstruktivisté nuceni energicky protestovati... při příležitosti demonstrační výstavy dekorativního umění v Paříži“. Teige vyzývá všechny konstruktivisty k aktivní účasti na protestu, kterým „jedině... může být umělecko-průmyslový podvod ve všech oborech tvorby a v samotném životě úplně vyhlazen“.⁵⁷ Polemický osten, revolucionizující myšlení, je obsažen téměř ve všech programech, manifestech, často i konfesích avantgardy a je za-

⁵² V. V. Štech, *Úvodem ke druhé výstavě Svazu čs. díla*. In: *Výtvarná práce III* (1924), 37–39.

⁵³ F. Zákavec, *Druhá výstava Svazu Československého Díla*. In: *Výtvarná práce III* (1924), 52.

⁵⁴ *Ibid.*, 55.

⁵⁵ P. Janák, *Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život*. In: *Výtvarná práce IV* (1926), 207–233.

⁵⁶ *Ibid.*, 211.

⁵⁷ Theo van Doesburg, Karel Teige, *Výzva*. In: *Pásmo I* (1924), č. 7, 8, 1.

měřen proti umění v užité tvorbě. Zcela v duchu někdejších Loosových a Kotěrových teorií a zejména pod vlivem sovětského konstruktivismu a idejí Velké říjnové socialistické revoluce, z nich zvláště v řešení sociálních otázek, ale i pod vlivem francouzského purismu a mašínismu přistoupila česká avantgarda k radikálnímu odmítnutí priority formy v tvorbě užitkových předmětů a na její místo nastolila prioritu účelu.

Nové ideje rychle pronikly do vědomí architektů a přívrženců účelovosti v užitkové tvorbě. Dokládá to například krédo Josefa Chochola z roku 1921 s názvem *Oč usilují*. V něm se architekt hlásí vědomě k idejím Loosovým: „Aby forma . . . byla zmocněným výrazem účelu, jehož jest tváří . . . aby klasická rafinovanost prostoty její nebyla křížena umělými rýhami a divokými malbami jako tvář náčelníka Irokézů.“⁵⁸ Nebo stanovisko Jaromíra Krejčara, ve kterém si umělec uvědomuje, že „věčné hodnoty života zas dojdou svého vyjádření . . . Rafinovanost starých forem se zhnusila a dohasíná v domech parvenu-ho; v novém životě rodí se prostá, dětsky čistá forma věci . . . Začínáme úmyslně dětsky prostě, díváme se na věci dětsky prostým názorem, poněvadž víme, že jen tím, dovedeme-li viděti složité prostě, můžeme je obsáhnouti“.⁵⁹ Tentýž Jaromír Krejcar rediguje Sborník nové krásy *Život*, koncem roku 1922, jehož redakci přenechala Umělecká beseda skupině členů Devětsilu, která působila již od roku 1920,⁶⁰ a v němž byl v podstatě obsažen celý program devětsilské generace, která se považovala za revoluční umělecké sdružení. Sborník *Život*razil cestu novému nazírání na uměleckou tvorbu. Jaromír Krejcar a Karel Teige v něm programově uvádějí ve známost nové metody průmyslové tvorby a inženýrské práce. Proti dekorativnosti uměleckých forem propagují strojovou výrobu, uvádějí k nám myšlenky světových architektů, estetiků purismu a sovětského konstruktivismu.

Z hlediska polemického střetání názorů byl ještě významnější časopis *Stavba* z roku 1922. V něm doznívají teorie kubismu a dekorativismu i předválečného racionalismu a nastupuje purismus: „Snad nikde, v žádné jiné publikaci není zlom a historický skok tak krásně zaznamenán. Stačí jen prohlédnout obrázek za obrázkem a divák vidí — beze slov — co se přihodilo. Ale i články jsou velmi poutavé. Srážka mezi spirituálním a technickomaterialistickým pojetím architektury. Chaos, z něhož se vybavuje jistota.“⁶¹ Přímo programovou studií nastupujícího konstruktivismu byl článek Oldřicha Starého, *Názory na moderní architekturu*, jehož obecné závěry jsou platné i pro konstruktivistické teorie užitého umění. Žádá v něm „ . . . vytvořit architekturu, která by měla smysl doby, odpovídala jejímu rázu ve smyslu duchovním i materiálním, zejména i tím, že by využila pokroků dnešní techniky; byla veskrze účelná, pravdivá, tektonická. Svůj tvarový zjev by oduševněním vytvářela současně a shodně s vnitřním obsahem, a to co nejjednodušeji, s vyloučením všeho dekorativního“.⁶² Už ve sborníku *Život*, ale i v článku O. Starého převažuje tendence přizpůsobit se stroji, průmyslové civilizaci, industrii, která se stala progra-

⁵⁸ J. Chochol, *Oč usilují*. In: *Musaion*, 1921, sv. II., 37.

⁵⁹ *Život*, 1921, 73–74.

⁶⁰ K. Honzík, *Ze života avantgardy*. Praha 1964, 31.

⁶¹ *Ibid.*, 32.

⁶² O. Starý, *Názory na moderní architekturu II*. In: *Stavba II* (1922), 161.

mem celé avantgardy dvacátých let: „Stroj jest názorem obvyklým v naši kulturní periodě; jest důležité tvořiti pro tuto práci strojů. Stroj jest nejen ku práci, ale on je i pionýrem demokracie, která jest posledním cílem našich snah . . . Architekt nemůže míti důležitějšího úkolu nad použití tohoto moderního nástroje až do hranic možností.“⁶³ Stavba programově následovala tendence funkcionalistické a konstruktivistické, které si za své vzaly též avantgardní časopisy *Disk*, *ReD*, *Pásmo*, *Horizont*, *Bytová kultura*, později také *Index* a nakonec i *Výtvarné snahy*. Teige vytyčil v *Disku* základní programovou zásadu konstruktivismu, která uznává podřízení tvorby „zákonům ekonomie a účelnosti“.⁶⁴ Jedině v tom nacházíme pokrok, jehož „hybnou silou je stroj. Stroj zkracuje pracovní dobu při maximální výkonnosti. Jeho zákonem je zákon minima úsilí při maximu efektu. Je to zákon ekonomie“.⁶⁵ Úcta ke stroji, vyhlášená již Oldřichem Starým byla bezvýhradná. Působily tu nesporně také ideje sovětského produktivismu a ideje konstruktivismu, chápající umělcovo formální zpracování materiálu jako „inženýrskou práci, nezbytnou k ztvárnění všech oblastí života“ (Vladimír Majakovský), které přivedly českou avantgardu k manifestačnímu, polemicky vyhocenému heslu: „NAŠE CIVILISACE NENÍ CIVILISACÍ UMĚNÍ A ŘEMESEL (L'ÉPOQUE DES ARTS ET DES MÉTIERS), ALE CIVILISACÍ STROJE (LE SIÈCLE DE LA MACHINE).“⁶⁶

Podle Karla Teiga „intervence stroje způsobila podstatnou metamorfosu kultury a civilisace, dala podnět k likvidaci umění. Neboť civilisace strojová je podstatně v rozporu s civilisací umění a řemesel“⁶⁷; a dále: „Estetika stroje nám tedy praví: Krásný je výrobek, jenž byl vytvořen co nejdokonaleji a nejúčelněji, s hospodárností a precisností, bez jakýchkoliv zřetelů estetických.“⁶⁸

Uctívání stroje a matematiky jako složky moderní krásy dosáhlo nejvyššího stupně v teoretické činnosti Viléma Santholzera, který otiskl řadu programových článků v časopisech *Disk* a *Pásmo*: „Haldy zbytečných zlatých cetek za výklady dnešních joaillerií, stovky bibelotů v tzv. obchodech s uměleckými předměty jsou vytvářeny bez ladu a skladu, z jakéhosi úpadkového a dravého pudu po dekorativnosti, chtějíce se zavděčiti stůj co stůj laksnímu vkusu měšťácké třídy . . . lidský výrobek, spočívající na čistě matematické basi jest v žd y krásný . . .“⁶⁹ Santholzer právě ve stroji a v matematice vidí prvky moderní civilizace, které v budoucnu „zaujmou nepostradatelné místo při budování součástí dokonalého kolektivního systému příštího lidství“.⁷⁰ V tom zaznívá bezvýhradné přitakání novým idejím Velké říjnové socialistické revoluce, které v poloze revolucionizujících polemik prosakují většinou Santholzerových manifestačních prohlášení. Tak

⁶³ *Ibid.*, 161 n.

⁶⁴ K. Teige, *Konstruktivismus*. In: *Disk*, 1923, 20.

⁶⁵ K. Teige, *Konstruktivismus a likvidace „umění“*. In: *Disk*, 1925, 7.

⁶⁶ *Disk*, 1925, 4.

⁶⁷ *Ibid.*, 6.

⁶⁸ *Ibid.*, 8.

⁶⁹ V. Santholzer, *Matematika — složka moderní krásy*. In: *Pásmo I* (1924), č. 4, 3.

⁷⁰ *Ibid.*, 3.

v článku *Konstruktivismus fyzikálních nástrojů* odsuzuje z třídního stanoviska dekorativní umění: „Fyzikální zákony vysmívají se pozérství tvoření současných kýčářských a beztřídních umělců — ovšem umělců pouze dle ideologie třídy, která je milostivě trpí.“⁷¹ Chvála stroje, účelu a konstrukce bez dekorativismu jako sociálního dobra, vyznačuje i z dalších jeho studií, jakými jsou *Moderní lokomotiva*, *Plastika závodního auta*, *La maison est une machine à habiter* (Dům je strojem určeným k bydlení) nebo jakou je studie nazvaná *Stroje*, v níž jasnozřivě předvídá budoucnost: „Zcela jistě, novou krásou nejbližší budoucnosti budou meziplanetární rakety.“⁷² Stejně tak i v článku *Vítězná krása fotografie* proklamuje „přesnost a svědomitost fotoaparátu“. Za největší dobrodiní fotoaparátu — stroje (vůbec) vyhláší „neomezenou rozmnožitelnost“ krásy.⁷³

I když konstruktivisté zbožňovali chladný stroj, objektivní míru a řád nebo matematiku, nikdy jej nechápali odděleně od společnosti a snažili se ho dát do služeb člověka, jak to žádal i sovětský konstruktivismus: „Konstruktivistům je člověk mírou všech věcí. Architektura, města, stroje, sport, to vše je podle lidského měřítka. Člověk je mírou pro všechny krejčí. Je tedy i slohovým principem veškeré architektury, neboť, nejsou-li naše obydlí podstatně další součástí našeho oděvu? Ne, není-li nutno, aby nám obydlí tak konstruktivně přiléhalo, jako náš oděv, aby bylo právě tak účelné, hygienické, diskretní a elegantní? Moderní sloh, moderní kultura nemá jednotného kanonu formového, jsouc funkcionalistická; nemá ani jednotného konstruktivního principu jako měla například antika či gotika. Společný jmenovatel všeho je člověk.“⁷⁴ Tento zájem o člověka, daný už požadavkem účelovosti a levnosti výrobků užitého umění prolíná všemi avantgardními programy a manifesty. Ve skutečnosti i všechny polemiky, zeměřené proti formové estetice, proti dekoru jako nadbytečné práci, jak na to upozornil Ct. Haluza v článku *Ornament a třída*, sledovaly snahu cenově zpřístupnit výrobky co nejširším vrstvám lidu. Přirozeně, konstruktivisté vycházeli též z podmínek moderního životního stylu, který chtěli spolutvořit. Vilém Santholzer v článku *Estetika oděvů* tuto ideu propagoval nadmíru jasně: „Z chaosu oděvů a krojí naší doby vykrystalisovaly typy: oděv letců, motocyklistů, lyžařů a potápěčů ... účelnost a praktičnost, řídicí konstruktivismus oděvů, zvištěla ... Jest to blahodárný vliv účelné krásy produktů přesných konstrukcí na poli technickém, který počíná formovat mentalitu moderního člověka.“⁷⁵ S pojmem účelné krásy souvisí jednoduchost, jak ji propagoval Jan Franke ve své studii *Jednoduchost je krásná*: „Dnes dospíváme k požadavku jednoduché a ušlechtilé formy účelné a k podstatné prostotě pod vlivem chladné úvahy rozumové soustředěné energie zkušeností. Náš světový názor odmítá vše neskutečné, a to se musí projevat také ve slohu, kterým se vyjadřuje naše doba ... Zásada, že jednoduchost je vždy krásná,

⁷¹ V. Santholzer, *Konstruktivismus fyzikálních názorů*. In: *Pásmo I* (1924), č. 10, 3.

⁷² Srov. *Pásmo I* (1924), Disk, 1925.

⁷³ V. Santholzer, *Vítězná krása fotografie*. In: *Disk*, 1925, 10.

⁷⁴ K. Teige, *Konstruktivismus a likvidace umění*, I. c., 6.

⁷⁵ V. Santholzer, *Estetika oděvů*. In: *Pásmo I* (1924), 4–5.

je velmi pravdivá. Neboť vše přirozené jest jednoduché...⁷⁶ Zde dospívá avantgarda k modernímu, marxismu blízkému uvažování. Sloh chápe jako problém účelné organizace života, podobně jako sovětský produktivismus: „A my konstatujeme, že kdykoliv dostane se konkrétnímu úkolu dokonalého, co neekonomičtějšího, co nejpřesnějšího a nejúplnějšího naplnění a vyřešení, dospívá se bez vedlejších estetických zámyslů k nejčistší moderní kráse.“⁷⁷

Účelnost, jednoduchost a prostotu propagovala ve dvacátých a třicátých letech také užitá grafika, typografie a plakát. Vedle Maška, Čapka, Bendy i ostatní umělci do ní vnášeli nového ducha konstruktivismu, který se projevoval geometrickými tvary, pravým úhlem, přímkou, čistými barvami a plošností. Konstruktivistický plakát používal jednoduchou a přehlednou výtvarnou skladbu zcela v duchu ekonomie, askeze a disciplinovanosti sovětské plakátové tvorby po VŘSR. Nejvýznamnějšími představiteli konstruktivistické užité grafiky u nás byli Sutnar, Hrbek a Kroha, který se uplatnil pozoruhodným způsobem i ve scénografii. Jejich užitou grafikou v plakátech a na výstavách lze považovat v tomto smyslu za jednoznačnou. Z oblasti teoretické sem patří manifest Štyrského a Teiga z roku 1923, který otiskl časopis *Disk*. V manifestu Štyrský s Teigem žádali od obrazu „funkce — praktické, účelné, srozumitelné, propagační, organizující a komponující“. Teige chtěl, aby se „obraz stal plakátem — reklamou a projektem nového světa... vynalézáním nových, krásnějších, užitečnějších forem a hodnot života“.⁷⁸ Plakát je jednou z nejužitečnějších forem „propagace nové krásy, zdraví, rozumu, svobody, řádu, radosti, veselí života... Nový svět neleží ve hvězdách, v oblacích, ale na zemi“.⁷⁹ Plakát tak měl plnit jeden z neaktuálnějších úkolů konstruktivismu, a to přímou službu aktivnímu životu: „... zrodil se z obchodní nezbytnosti... usilujíc o agresivní účinek obsahu i formy. Plakát je uměleckou manifestací autenticky moderní. Je často nejryzejším projevem moderního malířského citění. Je často skvělým příkladem moderní malbě právě svou stoprocentní moderností.“⁸⁰ I v typografii se hlásala prostota a jednoduchost: „Co chce nová typografie? Chce se státi elementární, čistou, prostou typografií. Chce osamostatnit tisk.“⁸¹ A byla to právě užitá grafika, zejména plakát, o kterém mohl J. B. Svrček prohlásit: „Z ateliérů, kde plesnivělo v koutech, ze salonů buržoasie, kde nikoho nerazodostňovalo, stěhuje se umění do ulic, kde září a zpívá tisícům očí a pomáhá budovati novou, radostnou krásu světa.“⁸²

* * *

Rozhodující boj svedla avantgarda vedle architektury o vnitřní zařízení, především o nábytek, který svou povahou s architekturou přímo souvisí.

⁷⁶ J. Franke, *Jednoduchost je krásná*. In: Výtvarné snahy IX (1927–1928), 161 až 162.

⁷⁷ K. Teige, *Konstruktivismus a likvidace umění*, I. c., 7.

⁷⁸ Štyrský - Teige, *Obraz — Buď plakátem!* In: *Disk*, 1923, 12.

⁷⁹ *Ibid.*, 12.

⁸⁰ K. Teige, *Moderní umění a společnost*. In: *Pásmo I* (1924), č. 1, 1–2.

⁸¹ A. Cerník, *Nová typografie*. In: *Pásmo II* (1925), č. 2, 84.

⁸² J. B. Svrček, *Agitační umění*. In: *Disk*, 1925, 21.

Proti individualistickým teoriím formovým a „umprumáckým“, které zaváděly do slepé uličky tvorbu nábytku, jež měla být zprůměrněna a zlevněna, aby se dostala i v těžké době dvacátých let a zejména v době krize do všech domácností. Jak již vzpomenu, vlnu rozhořčení v avantgardě vyvolaly přípravy a průběh světové výstavy dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Rozhodující tribunou polemik a dobře míněných manifestačních prohlášení se staly kromě už vzpomínaných časopisů devětsílské skupiny také Bytová kultura, redigovaná Boh. Markalousem a Výtvarné snahy. Sborník průmyslového umění Bytová kultura si svůj program vytyčil již v názvu. A zcela ho respektoval i obsahem. Otevírá ho programově vybranými články autorů světové architektury, jakými jsou například Le Corbusierův článek Nové umění — konstrukce v sériích nebo J. P. Oudův článek Průmysl jako počátek umění, atd. Zásadní význam vede už citované Výzvy k protestu proti pařížské výstavě má polemická stať Karla Teiga, O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění, v níž prohlašuje: „Industrie utváří a modeluje váš život, nikoliv umělecká řemesla... Řemeslo krylo každodenní potřebu v dobách manufaktury, před francouzskou revolucí. Dnes pracuje řemeslo jen pro dekorativní luxus, je retardacním elementem sociálního vývoje. Vyrábí roztomilé předměty, kterých nikdo nepotřebuje.“ A uzavírá: „Don Quijote pykal za mylnou domněnku, že bludné rytířstvo se dá srovnat se všemi formami společnosti, napsal správně K. Marx. Takovým rytířem směšné postavy jsou naše umělecko-průmyslové podniky, věřící pověře, že rukodílná práce umělecká... může zásobovat dnešní život... Nesocialisuje umění, ale aristokratizuje výrobu. Nemůže zpřístupnit proletariátu umělecká díla, ale činí mu nepřístupným i kuchyňský nábytek.“⁸³ Aby bylo možné zajistit i proletariátu nábytek a denně potřebné užité předměty, bylo nutno vyrábět je průmyslově. To měl Karel Teige ve své polemice především na mysli. Standardní, nikoliv individuální výrobek se stal heslem dne, proti všem snahám umělecko-průmyslovým: „Standard... je dílem kolektiva, téměř produktem davů. Standard je produktem života... Povinností moderní industrie je umožnit demokratisaci a socialisaci kultury seriovou výrobou... a tak zvýšit standard.“⁸⁴ V tom smyslu vystoupil i Jan Vaněk z U. P. závodů v Brně ve své manifestační výzvě, nazvané Právo na obydlí — povinnost industrie: „... A vyvozují z toho povinnost naší industrie: Architekt, navrhující dům i nábytek, výrobce budující domy i vyrábějící nábytek, nechť se podřídí standardizaci a seriovou výrobou způsobí, že standardisované výrobky budou svou cenou dostupny nejširším lidovým vrstvám, že dům i nábytek bude sloužit pouze účelnosti, pohodlí, zdraví, hospodářským potřebám obyvatele a nikoliv hlavně ‚stylu‘.“⁸⁵ Pod vlivem nové ekonomie SSSR vytyčil dokonce požadavek plánovitého rozvoje moderního průmyslu, který má „postavití své produktivní síly do služeb celku, pracovatí s ohledem na sociální potřeby lidstva a pracovatí hospodárně dle určitého plánu“.⁸⁶ Síla

⁸³ K. Teige, *O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění*. In: *Bytová kultura I (1924–1925)*, 102–104, 149–151.

⁸⁴ K. Teige, *Průmyslové umění*. In: *Stavba IV (1925–1926)*, 37–44.

⁸⁵ J. Vaněk, *Právo na obydlí — povinnost industrie*. In: *Bytová kultura*, 1. c., 5–6.

⁸⁶ *Ibid.*, 6.

idejí budování nového proletářského státu v Sovětském svazu a její vliv na avantgardně smýšlející umělce vzrůstala tou měrou, jak se buržoazní vedení státu odklánělo od řešení sociálních problémů. To vedlo avantgardu stále více doleva, připojovali se k ní další umělci a teoretici. Do Bytové kultury napsal z Paříže článek, nazvaný *Umělecký průmysl — umělecké řemeslo* také Josef Šíma. V něm vtipnými slovy hájí průmyslový standard užitekových předmětů: „Stůl, židle, skříň, nádobí jsou absolutně hotovy, zásadně se nedá na nich nic měnit. Vymýšletí ‚nový stůl‘ nebo ‚novou židli‘ nebo ‚nový koflík‘ na kávu, ‚novou sklenici‘ jest zbytečno... Potud průmysl. A umělecký? Myslím, že toto slůvko nesmí býti tak akcentováno. Jestliže průmyslově dokonale vyhovující výrobek šel i psychologicky správnou cestou, bude mítí nutně určitý a jasný řád, otisk doby, a to jest něco, co jest velmi blízko umění.“⁸⁷ Stejně i Karel Herain, donedávna zastánce uměleckého průmyslu, napsal v článku *Převrat v bydlení*: „Lidský život se stal právem a nárokem mnoha set milionů lidí, dříve potlačovaných ku prospěchu několika tisíc vyvolených... problém, kterého nemohlo vyřešiti žádné ze století minulých, nýbrž zůstal vyhrazen době naší... Stroj a výrobní metodika... stává se člověku novým přítelem a prostředníkem... Podstata úspěchu je obsažena ve výrobě typové, dovolující produkci hromadnou a specialisovanou...“⁸⁸ Připojil se také Josef Čapek mnohými sentencemi o ohnivzdorném nádobí, kde říká: „Již sama čistá jakost a tvářnost hmoty jest estetickým požitkem,“ o kropící konvě a její prostotě nebo zásadními studii, jakými jsou *Dekoratívni a Ornamentální, Na rozcestí, Chvála hmoty*. V anketách o bydlení se za účelnost postavili četní spisovatelé, jako Jiří Mahen nebo Karel Čapek, který napsal avantgardou tehdy velmi ceněný esej do Lidových novin, *Chci si sednout. U. P. závody v propagačním letáku* vyhlašují: „Intimnost vašeho obydlí nebude nikdy spočívatí v přepychu a nábytku zbytečně zdobném, nýbrž je odvislá od pečlivého výběru typů nábytku dokonalých, ušlechtilých forem i dobrých materiálů, vyhovujících svému účelu...“⁸⁹ Účel, jednoduchost, kvalita materiálu a výroby při maximální úspornosti byly doplňovány výrazně doleva orientovanými manifesty, využívajícími k novému uspořádání společnosti, která jediné bude s to ideje avantgardy uskutečnit. Vedle Santholzera, Teiga, Krohy, Sutnara a celé řady jiných vystoupil v Bytové kultuře v tomto smyslu inženýr Fleischner: „Jest blížká doba, která neuzná jiných zásluh, než životních, vyšších práv, než práv a práce na ochranu proti všem institucím a hodnotám mimo práci vydobytým, která nedovolí žítí bezcenný výmínečný život jednotlivci, jehož jedinou zásluhou jest, že je synem vznešených rodičů na útraty statisíců, kteří jsou proti své nejvlastnější touze odsouzeni k životu všednosti jen proto, že nebyli tak opatrní ve volbě svých rodičů. Blíží se doba právě demokracie a ta bude dílem techniky.“⁹⁰ Jak podotýká K. Honzík: „Všichni bez výjimky věřili v brzkou revoluční proměnu světa a jejich vznikající dílo i myšlení bylo jakoby ozářeno z Vý-

⁸⁷ J. Šíma, *Umělecký průmysl — umělecké řemeslo*. In: Bytová kultura, I. c., 148.

⁸⁸ K. Herain, *Převrat v bydlení*. In: Bytová kultura, I. c., 135.

⁸⁹ Srov. Bytová kultura I (1924—1925), č. 2—3.

⁹⁰ *Ibid.*, 16.

chodu jsoucností velké říše prokopávající cestu k socialismu. V tom směru nebylo v polovině dvacátých let sporů.⁹¹

Sborník *Bytová kultura* se tak připojil jednoznačně k levé avantgardě, k Disku, Pásmu, Stavbě, Frontě aj., za pokrokovou přeměnu uměleckého průmyslu v průmyslové umění a stal se v tomto směru mohutným manifestem pokrokových idejí v užitém umění. A nezůstal osamocen. Tak V. Štír v časopise *Československý truhlář* napsal: „Odpadniž každá zbytečná výzdoba, která nábytek v dnešních těžkých a drahých poměrech združuje a neprodejným činí . . . Nábytek není dámský plášť nebo klobouk, aby směl prodělávati změnu každého čtvrt roku, ba ani nesmí se měniti za čtyři roky . . . Nebudeme vytvářeti a vyráběti pošetile myšlenky nezralé a neuvážené, třeba by se tyto myšlenky za honosné umění vydávaly a na úkor účelnosti, praktičnosti za každou cenu chtěly býti moderní a umělecké. Tak mnohý výrobce nábytku trpce zaplatil směrnicí, které mu byly doporučeny bohužel i profesory odborných škol.“⁹² Rovněž článek Oldřicha Starého, *Příkaz doby*, uveřejněný ve *Výtvarných snahách*, vznikl jako reakce na světovou výstavu dekorativních umění v Paříži a postavil problém na vztahu vnitřního zařízení a architektury: „Vnitřní zařízení tvoří nerozlučnou součást architektury, nemůže postačiti vytvoření samostatného prostoru bez nejkrajnějšího umožnění jeho funkčnosti. Nesprávným, nemoderním zařízením znehodnocuje se i nejlepší stavební dílo, které vždy musí býti kōncipováno již s ohledem na přílehlavé zařízení.“⁹³ Vyzývá architektury, aby se sami chopili obrodného procesu také vnitřního zařízení — nábytku i náradí. Cíl vidí jen v „účelné, racionelní a seriové výrobě . . . Tedy místo uměleckých řemesel — chceme-li to tak nazvati — PRŮMYSLOVÉ UMĚNÍ“.

Všechny tyto požadavky v užitém umění proboujované levou avantgardou, vykrytalizovaly v názoru generace v době příprav a realizace Výstavy soudobé kultury v Brně (1928). I když program výstavy neakceptoval nové výboje avantgardy, figuroval v něm například ještě pojem umělecký průmysl, lze říci, že výstava charakterizovala tendenci nalézt mezi oběma zdánlivě protichůdnými proudy v užitém umění syntézu, a to na bázi umění průmyslového. To se mohlo uskutečnit ovšem opět jen na teoretické rovině mezi oběma tendencemi, neboť program výstavy soudobé kultury v Brně, jak ho uvádí hlavní průvodce, byl rámcový, a proto příliš široký. Šlo o to: „Vystavit jen to, co je naše, co vzniklo na půdě tohoto státu a prací našich lidí za posledních deset let — a) školství obecné, střední, zemědělské, odborné a umělecko-průmyslové; b) věda, duchová a technická kultura a školství vysoké; c) umění; d) umělecký průmysl; e) samospráva; f) zemědělství a zahrádnictví; g) radio a kino; h) brněnské výstavní trhy s částí reklamní, prodejní a zábavní.“

Tehdy totiž už i Svaz československého díla zahrnoval do svého programu strojovou výrobu užitkových předmětů a už v roce 1926 vytyčil jednotnou směrnicí, kterou shrnul do hesla: „Užité umění v bydlení, kultuře a životě moderního člověka.“ Žádal, „aby krása nových výrobků vyplynula

⁹¹ K. Honzík, *Ze života avantgardy*, I. c., 84.

⁹² Srov. čl. *Parohy*. In: *Bytová kultura*, I. c., č. 10, kde je otištěn článek V. Štíra z *Československého truhláře* XI, 3.

⁹³ O. Starý, *Příkaz doby*. In: *Výtvarné snahy VIII (1926–1927)*, 133–135.

z dokonalého naplnění jejich funkce a forma byla výslednicí požadavků materiálu a konstrukce. Člověk naší doby potřebuje prostého účelného bydlení a jen za těchto podmínek může být účasten prospěchu, který skýtá kultura a život. V Brně má být předvedeno umění demokratické, nikoliv reprezentativní, umění, které všeobecně prospívá a všechny může povznášeti...⁹⁴ „Vyloučeny jsou věci forem historisujících a předměty, kde by hledání formy nevyplývalo z účelu věci nebo kde by bylo jen méněcennou náhražkou kvalitní práce.“⁹⁵ I v katalogu SČSD, vydaném k Výstavě soudobé kultury v Brně nacházíme studie, jakými jsou Služba novému životu od K. Heraina, který v ní charakterizuje převratné změny v řemeslech i v průmyslu a prohlašuje, že „výrobky musí zapadat do programu nového života“, a Nový byt moderního člověka od Jana Vaňka nebo Bytová kultura od K. Honzíka.⁹⁶ Výsledky programových snah levé avantgardy tak docházely naplnění. Na druhé straně se však začaly objevovat pochybnosti o jednostranném zdůrazňování účelovosti užitékového předmětu jako jediného kritéria, jehož jednostrannost prokázala sama praxe. Tak K. Honzík upozorňuje, že „Teige se pochopitelně přidržel Lamarckovy biologické teze, že forma sleduje účel. V podstatě jsme ji vyznávali všichni... Jenže tato teze aplikovaná v teorii architektury se snadno stává neupotřebitelnou akademickou frází. Architekti, kteří stáli nad prknem, kteří se potýkali v konkrétních půdorysech s mnohoznačností funkcí, zápasili s formou — abych tak řekl — jako s hmotou.“⁹⁷ Názor byl velmi rozšířený a veškeré uvažování, zejména o užitém umění se neslo směrem syntézy obou teorií, neboť s počátky hospodářské krize si uvědomili jak zastánci formy, tak zastánci účelu, že jde o službu člověku a jeho životu. Za všechny stačí uvést článek Ladislava Sutnara, Dobrý užitékový předmět, který má v tomto směru přímo programový charakter: „Žádáme, aby tyto předměty byly zbaveny všeho nepodstatného... Aby byly vyrobeny solidně a racionálně, vhodné pro své určení, za takové ceny, které by byly přístupny bez újmy na hodnotě předmětu nejširším vrstvám konsumentů. Všechny cesty tvůrčí i výrobní, kterými se dospěje k dokonalému výrobku — typu, všechny materiály staré i nové jsou dovoleny... jde o dosažení určitých hodnot, hlavně etických.“⁹⁸ Stejně i Bedřich Václavek ve své přednášce na prvním sjezdu Svazu čs. díla v Hradci Králové, kterou nazval příznačně Význam průmyslového umění pro sblížení umění se životem, prohlásil: „Již dnes stává se pak ‚průmyslové umění‘, tj. výrobky kvalitní průmyslové výroby, mnohem vhodnějším k tzv. popularisaci umění či estetické výchově. Kdežto umění čisté může vnímat jen speciálně nadaný jednotlivec, je vysloveně kolektivistické umění průmyslové přístupno všem lidem...“⁹⁹ Honzík v této souvislosti správně poukázal na to, že „šlo o velmi citlivý proces, že stačí jen

⁹⁴ K. Herain, *Umělecký průmysl, Svaz čs. díla*. In: Hlavní průvodce po Výstavě soudobé kultury v Brně 1928, 153.

⁹⁵ Srov. čl. *Výstava soudobé kultury v Brně 1928*. In: *Výtvarné snahy VIII (1926–1927)*, 214–216.

⁹⁶ Srov. katalog SČSD, *Výstava soudobé kultury v Brně 1928*, 16–27.

⁹⁷ K. Honzík, *Ze života avantgardy*, I. c., 84–85.

⁹⁸ L. Sutnar, *Dobrý užitékový předmět*. In: *Výtvarné snahy XI (1929–1930)*, 12.

⁹⁹ B. Václavek, *Význam průmyslového umění pro sblížení umění se životem*. In: *Výtvarné snahy XI (1929–1930)*, 51–53.

trochu nespoutanější výtvarná imaginace, aby se forma rozešla s funkcí, aby ji utlačila. Pak opravdu nastává způsob, který lze nazvat ‚výtvarničením‘, nebo kterému jsme říkali (ovšem dnes tuze zprofanovaným slovem) ‚formalismus‘.¹⁰⁰ Dospělo se totiž k marxistickému pochopení dialektické jednoty formy a obsahu, bez níž nelze pochopit ani tvorbu užitkových předmětů. Honzík o tom napsal: „Přirovnával jsem často funkci a formu ke dvěma uhlíkům lampy, které vydají světlo jen tehdy, setkají-li se v určitém optimu. Jinak, vzdalují-li se příliš, nebo naopak, vzniká-li mezi nimi tlak, přestává záření. Proto je — po mém soudu — nalezení zářící poetizace funkčního řešení největším uměním, jaké si lze představit.“¹⁰¹ Přívrženci Levé fronty kladli důraz na jednoduchost, prostotu a etiku, jak to vyjádřil už Franke nebo i K. Honzík ve studii *Moderní byt* a potom i J. E. Koula: „Moderní, opravdově moderní, vylučuje ozdobné, poněvadž pravá hodnota všeho opravdu moderního je především vnitřní, řekl bych mravní, etická a nikoliv vnější estetická.“¹⁰² Je to jeden z převládajících názorů třicátých let, který vycházel stejně jako i druhý názor, z funkcionalistického pojetí, prosazoval však tzv. metodu „vědecko-funkčního postupu, bez jakéhokoliv výtvarně estetického úsilí nebo spekulování“. Druhý názor prosazoval metodu „funkčního řešení, které vědomě cílí k výtvarně estetickému dovršení“.¹⁰³

Spor mezi oběma problémy dvacátých let, mezi formou a účelem ukončil článek Mirko Nováka, *Estetika forem mechanických*, v němž M. Novák dochází k závěru, že „nový prvek estetický . . . je prvek dynamo-motorický . . . Tento element je podstatou krásy mechanické . . . Krása architektonická je ve své psychologické podstatě ryzí krásou plastickou, její psychologický charakter je statický. Při krásě mechanické naproti tomu přistupuje k statickému prvku plastickému prvek motorický, neboť mechanická forma plasticky vyjadřuje dynamo-motorickou funkci mechanického objektu. „Mechanické formy, které dosahují maxima funkčnosti se standardisují“.¹⁰⁴ Tím byl tedy popřen estetický nihilismus, „strach z estetiky“ (Vilém Dvořák) a užitému umění, technice a průmyslové výrobě se dostalo pozornosti architektů a umělců. A opět se projevil historický paradox: „ . . . vyšší společenské vrstvy si libovaly v jednoduchých hladkých tvarech předmětů. Mnozí lidé volali po návratu k přírodním materiálům, ale tato potřeba, která se nám na první pohled zdá dnes na místě, zdražovala neobyčejně výrobu předmětů, z nichž se vlastně staly věci unikátní. Materiál, jeho výběr a jeho zpracování byly zkrátka příliš nákladné. Proto se mohlo stát, že nábytek mající skutečně krásné jednoduché formy se stal záležitostí výsadní.“¹⁰⁵

Levá fronta se však od roku 1930 zaměřila velmi intenzívně na kolektivistické řešení například bytové otázky: „Tvorba vypisuje anketu o bytové otázce. Učastnili se jí Karel Ambroš, MUDr. Benda, Josef Chochol, Jaromír

¹⁰⁰ K. Honzík, *Ze života avantgardy*, I. c., 85.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² J. E. Koula, *Bytová kultura a bydlení*. In: *Stavba X* (1931), 142.

¹⁰³ K. Honzík, *Ze života avantgardy*, I. c., 211.

¹⁰⁴ M. Novák, *Estetika forem mechanických*. In: *Volné směry XXVIII* (1930 až 1931), 60.

¹⁰⁵ D. Šindelář, *Smysl věcí. Kapitoly z estetiky užitého umění a průmyslového výtvarnictví*. Praha 1963, 47.

Krejcar, Karel Teige. Ale dvě dvojice architektů odpověděly na anketu návrhy kolektivních domů. Byl to jednak návrh Jana Gillara a Josefa Špalka, jednak námět ‚Koldomů‘ (Josef Havlíček a Karel Honzík).¹⁰⁶ V roce 1931 se architekti Levé fronty podíleli na soutěži na obytné domy družstva Včela a v projektech poprvé vytyčili požadavky na kolektivní zařízení. Byly to přímo manifestační projevy „nových sociálních názorů“.¹⁰⁷ Levá fronta v této souvislosti vydala například Engelsovu Bytovou otázku nebo Miljutinovu knihu Socgorod a vytyčila požadavky na výrobu užitečných předmětů ve velkých sériích.

Manifestací nových funkcí užitého umění byla pak největší kolektivní akce Levé fronty — výstava Proletářské bydlení, kde se uplatnily formy plošné reklamy, fotomontáže a tzv. typomontáže. Fotografie a typomontáž manifestovaly moderní formou sociální nespravedlnost buržoazního uspořádání společnosti, a to na rozdíl od let dvacátých novým způsobem. Nebyla to již poetická oslava života, nýbrž kritická obžaloba. Podobné stanovisko zaujal i Jiří Kroha ve svém Sociologickém fragmentu bydlení. Uplatnil v něm rovněž promyšlené fotomontáž a moderní reklamu, využil grafů, tabulek a panelů k co největší názornosti.

Při formování levicově orientované a marxistické estetiky sehrál významnou úlohu též Václavkův Index a Krohou řízený Horizont, ve kterém nacházíme pozoruhodné články V. Marečka, Vliv stroje na kvalitu výrobku a J. B. Svrčka, Vývoj bytové kultury: „Dnešní těžiště bytové kultury leží v industrialisaci výroby, pro kterou jsou tu všechny předpoklady kulturní, umělecké i sociální...“¹⁰⁸ Byla to ovšem již doba, kdy rozhodující zápas levicově orientované avantgardy v českém užitém umění první poloviny 20. století byl vítězně ukončen. Definitivně ho završil K. Honzík články Provoz jako krásné umění, Věci v provozu, v nichž přijal názory M. Nováka, když prohlásil; „Můžeme hovořit o estetických vlastnostech provozu,“¹⁰⁹ a zejména syntetickou studii, kterou vydal knižně v roce 1946 a již nazval Tvorba životního slohu, Stati o architektuře a užité tvorbě vůbec. V ní shrnul a marxisticky vyložil celou problematiku dosavadních názorů, programů i sporů a teorií užité tvorby první poloviny 20. století.

¹⁰⁶ K. Honzík, *Ze života avantgardy*, I. c., 197.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ J. B. Svrček, *Vývoj bytové kultury*. In: Horizont, 1927, 124.

¹⁰⁹ D. Šindelář, *Estetické vnímání*. Praha 1961, 15.

DIE LINKS ORIENTIERTE AVANTGARDE IN TSCHECHISCHER ANGEWANDTER KUNST DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

Der Verfasser der vorliegenden Studie befaßt sich mit einer wichtigen Epoche der Industrialisierung der kunstgewerblichen Arbeit, die im 19. Jahrhundert erfolgte und die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fast die ganze kunstgewerbliche Produktion ersetzte. Er verfolgt vor allem die zeitgemäßen theoretischen Betrachtungen zu dieser historisch so bedeutenden Wendung in der Geschichte des Kunstgewerbes, auf die John Ruskin dadurch reagierte, daß er aus Protest gegen die Industrialherstellung der kunstgewerblichen Gegenstände die manuelle Arbeit als Kunst bewertete. William Morris und Walter Crane sowie Julius Lessing und Werner Sombart betonten ebenfalls — nach den Vorbild mittelalterlicher handwerklicher Klosterwerkstätten — die Unterseztlichkeit des Kunstgewerbes und seiner dekorativen Sendung. Ihre Meinung übernahmen auch einige tschechische Kunstgewerbler und eienige Theoretiker, die der Ansicht waren, daß nur ein manuell hergestelltes Erzeugnis ästhetisch wertvoll und der Konkurrenz mit „der Fabrikschablone und dem Surrogat“ fähig sei, wie es im ersten Manifest der Genossenschaft „Artěl“ stand. Sie bekannten sich zur Priorität der Form, die sie als Träger der ästhetischen Qualität des Werkes betrachteten. Zur Priorität der Form bekannten sich auch die Theoretiker des sogenannten tschechischen Kubismus und bis zum Ende der zwanziger Jahre auch die wichtigsten Sprecher des Verbandes der tschechoslowakischen Kunstgewerbler Pavel Janák, Vlastislav Hofman und Karel Herain, wenn sie auch schon die kunstgewerblichen Bestrebungen mit der Industrierstellung kombinierten.

Die Arbeiterbewegung der 90. Jahre und die radikalgesinnte Intelligenz setzten sich für einen Bruch mit der bürgerlichen Kultur der Vergangenheit ein, wie sich das im Manifest der tschechischen Moderne zeigte. Gleich von Anfang des 20. Jahrhunderts an ging es um die Annäherung zwischen Kunst und Leben, um die moderne Kunst, wie es Jan Kotěra im Artikel „Über die neue Kunst“ klar formulierte, den er in der Zeitschrift „Vlné směry“ veröffentlichte. Ein radikaler Umbruch im theoretischen Denken erfolgte mit dem Auftreten von Adolf Loos und in den zwanziger Jahren mit dem Auftreten der Avantgarde, die sich an dem sowjetischen Konstruktivismus und Produktivismus oder an dem französischen Purismus orientierte. Die Idee des Kollektivismus und die Bejahung des Maschinismus führten zur vorbehaltlosen Durchsetzung der Maschinen- und Industrieproduktion, in theoretischen Betrachtungen zur Betonung der Priorität des Zwecks. Die Avantgardisten polemisierten scharf mit den Anhängern der kunstgewerblichen Arbeit, auf den Seiten der Zeitschriften „Styl“, „ReD“, „Bytová kultura“, „Disk“, „Pásmo“ u. a. Der Kampf gipfelte vor und nach der Weltausstellung der dekorativen Künste in Paris im Jahre 1925. K. Teige, J. Chochol, J. Krejcar, O. Stary, J. Vaněk, V. Santholzer und andere Schriftsteller und Ästhetiker lehnten den Dekorativismus des Kunstgewerbes ab und bekannten sich einheitlich zur „Modernen Schönheit“, die durch die Ökonomie der Industrieproduktion, durch Standardisierung und Serienproduktion festgesetzt ist. Der Mensch war für sie das einzige Maß aller Erzeugnisse. Erst Ende der zwanziger Jahre, als das Leben selbst die Industrieproduktion auch auf dem Gebiet der ehemaligen kunstgewerblichen Gegenstände durchsetzte, kam es allmählich zu einer Synthese beider Theorien, der Formtheorie und der Zwecktheorie, nach der man in ästhetischen und theoretischen Studien rief. So z. B. L. Sutnar im Artikel „Der gute Gebrauchsgegenstand“, B. Václavek in dem Vortrag für SČSD „Die Bedeutung der Industriekunst für die Annäherung zwischen Kunst und Leben“ und insbesondere Mirko Novák im fachlich fundierten Artikel „Die Ästhetik der mechanischen Formen“. Dadurch war der ästhetische Nihilismus, „die Angst vor der Ästhetik“ im Kunstgewerbe entkräftet und die Architekten und die bildenden Künstler begannen mit der Industrie zusammenzuarbeiten. Damit war die Grundlage für die Betätigung der Kunstgewerbler in der Industrie geschaffen, die sich heute schon programmatisch im Design realisiert.

Übersetzt von Jiří Munzar

