

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění

Disertační práce

PhDr. Iva Knobloch, Mgr.

Svaz československého díla 1914-1948

The Czechoslovak Werkbund 1914-1948

Vedoucí práce prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc. (1917-1920)

prof. doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D. (1920-1924)

2024

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

V Praze, dne 12. 6. 2024

PhDr. Iva Knobloch, Mgr., v. r.

Poděkování

Ráda bych vyjádřila svou vděčnost vedoucí své disertační práce prof. doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za nekonečnou trpělivost, zájem a podporu, velmi pozorné čtení rukopisu, skvělé připomínky obsahové a formální.

Text vznikl na základě mnohých archivních a sbírkových rešerší, děkuji proto všem muzejním a archivním pracovníkům a pracovnícím z tuzemských i zahraničních institucí, kteří zprostředkovali studijní materiál či byli nápomocni radou. Zejména kolegům a kolegyním Uměleckoprůmyslového musea v Praze Filipu Wittlichovi, Radimu Vondráčkovi, Jitce Štětkové, Jaroslavu Kosteckému, Janu Mlčochovi a dalším, Martinu Šámalovi z Národního technického muzea, Jaroslavě Pospíšilové z Muzea východních Čech v Hradci Králové, Petře Hejralové, ředitelce Městského muzea v Železném Brodě, Ladislavu Benešovi z Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze, Ritě Wolters z Werkbundarchiv – Museum der Dinge v Berlíně, Joně Larsen a Anně Zeuthen z Centrum för Näringslivshistoria ve Stockholmu, Petře Vrtačnick z Archivu ArkDes Stockholm, Patricii Baldi z Musea für Gestaltung v Curychu, Almut Grunewald z Archivu ETH v Curychu, Petře Novákové a Ireně Lehkoživé, děkuji rovněž soukromým sběratelům Lukáši a Lud'kovi Novotným, Michaele Hirschové, Sylvii Novotné, Galerii Zdeňka Sklenáře a Morgan Books. Děkuji rovněž Juliet Kinchin, emeritní kurátorce Muzea moderního umění v New Yorku, za konzultace a diskuse, týkající se evropského reformního hnutí.

Abstrakt

Disertační práce se vůbec poprvé zabývá aktivitami Svazu československého (českého) díla během třiceti let existence (1914 – 1948). Chápe tuto instituci moderního designu a bydlení jako ideové pole, které se v průběhu třiceti let tříbilo vzhledem k historickým událostem a v konfrontaci s mezinárodním reformním hnutím. Kontext evropských werkbundů (svazů díla) je pro pochopení programových posunů klíčový stejně jako kritické zkoumání výstav a vystavování (exhibitions histories) na podkladě nálezů fragmentů do té doby nezvěstného svazového fotoarchivu (2021).

Svaz československého díla je v kanonické interpretaci (Adlerová, Šlapeta) nazírán jako instituce, která se zásadně zasloužila o šíření národního dekorativismu ve dvacátých letech a radikálního modernismu (racionálního funkcionalismu) na přelomu dvacátých a třicátých let dvacátého století. Disertace, zkoumající činnost Svazu v průběhu třiceti let, dokazuje, že zejména v neprobádaných obdobích, od poloviny třicátých let do roku 1948, se Svaz zasloužil o kontinuitu modernismu tzv. “vlídného”, který bere v potaz potřeby rodinného života obyvatel ve městě i na venkově. Orientace na skandinávský svaz v těchto obdobích byla přitom určující.

Disertace je rozdělena do sedmi chronologických kapitol. První kapitola se zabývá založením Svazu českého díla v souvislosti s výstavou Deutscher Werkbund (německého svazu díla) v Kolíně nad Rýnem v roce 1914. Česká expozice, sestávající ze dvou kubistických interiérů, reflektovala program národní emancipace, založený na individuální svéráznosti.

Nacionalismus jako motivační motor posiloval snahy spolku i po vzniku Československa, kdy byl založen Svaz československého díla. Druhá kapitola 1920 – 1925 kriticky rozebírá utopii národního, státního československého stylu, která se v rétorice Svazu až šovinisticky vymezovala vůči německým aktivitám v oblasti uměleckého průmyslu a školství na území Československa. Národní program tak sdružil pouze české instituce a osobnosti a vyloučil instituce česko-německých nebo židovských zřizovatelů, kterým izolacionismus národního programu nevyhovoval a jako členové rakouského nebo německého werkbundu se účastnily se jejich aktivit. Představitelé Svazu zaujali důležité pozice v odborném školství a stali se partnery státních oficiálních úřadů v pořádání zahraničních výstav. Toto úsilí vyvrcholilo na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1925, kterou Svaz úspěšně zorganizoval, zároveň v konfrontaci se zahraničním děním podrobil kritické analýze dosavadní omezenost národního programu. Rozbor svazového časopisu *Výtvarná práce* dokazuje dominantní podíl Uměleckoprůmyslové školy v Praze a architekta Pavla Janáka, dlouholetého předsedy Svazu

československého díla, na šíření národního programu, který reflektuje také design prvních svazových výstav realizovaný jakožto národní Gesamtkunstwerk.

Třetí kapitola 1926 – 1932 rozebírá cestu k programu moderního bydlení, která se datuje od návštěvy výstavy Die Wohnung ve Stuttgartu v roce 1927. Ta inspirovala k mnoha internacionalizačním a modernizačním aktivitám v souvislosti s Výstavou soudobé kultury v Brně v roce 1928: k patronátu nad výstavbou první kolonie funkcionalistických vil Nový dům, k výstavbě vzorového nájemního Domu Svazu československého díla (Josef Havlíček) a k uspořádání více než dvaceti soutěží s funkcionalistickým zadáním. Kapitola rozebírá tyto modernizační aktivity kriticky a oproti dosavadní interpretaci (Adlerová), která heroizuje postavení Svazu československého díla na Výstavě soudobé kultury jako vůdčího propagátora funkcionalistického bydlení, dokládá, že v rámci Svazu nebyla podpora tomuto směru zřejmě zejména ze strany představitelů odborných škol. Tato nejednotnost se projevila i v retardačních výstavnických strategiích Svazu na Výstavě soudobé kultury. Jednoznačný modernizační program Svazu byl formulován až v roce 1930 (Karel Herain, Miloslav Prokop); zdůraznil ideu “kvalitní práce”, tj. podporu průmyslové výroby a uplatnění “výtvarníka ve výrobě”. Politické socializační tendence pak odrážela diskuse kolem pojmu standard, který vyjadřoval snahy Svazu československého díla o sociálně dostupné bydlení a vybavení a který migroval v předchozích aktivitách evropských werkbundů s obdobným obsahem. Nejvýznamější realizací těchto programových bodů se stala výstavba sídliště Baba, kterou disertace rozebírá z hlediska disproporce vize a reality, již způsobila byrokratická zaostalost pražského prostředí. Období 1930 – 1932, kdy Svaz organizoval také několik úspěšných zahraničních výstav a vydával internacionálně orientovaná periodika *Výtvarné snahy* a *Žijeme*, patří k vrcholům radikální modernizační činnosti Svazu včetně progresivního výstavnictví, jak je realizoval Ladislav Sutnar.

Čtvrtá kapitola 1933 – 1939 označuje období, které charakterizuje levicová radikalizace a ekonomické krize, jež ukončila činnost poboček v Železném Brodě (sklářské školství), Hradci Králové (nábytkářský a textilní průmysl, odborné školství) a Bratislavě (modernizace dříve rurálního území v souvislosti se Školou umeleckého priemyslu). Publikace *Byt* z roku 1934 manifestuje programový posun Svazu československého díla od racionálního funkcionalismu k emocionálnímu funkcionalismu, který byl výsledkem mnohaoborové diskuse; textilní výtvarníci jako první upozornili na jednostranné pojetí bytu jako stroje na bydlení, jež preferovali někteří architekti. Vrcholem tohoto období je otevření Domu uměleckého průmyslu v roce 1936 v centru Prahy. Sedmipatrový funkcionalistický palác s ocelovou konstrukcí a skleněnou fasádou umožnil vykonávat velkorysý výstavní program. Výstava

tance v roce 1938 završila zájem Svazu o soudobý moderní tanec, jeho propojení s architekturou, interiérem, výstavnictvím, fotografií a drapérií. Intuitivní navigace, svobodný pohyb ve volném prostoru se vepsaly do uvažování o interiéru a výstavnictví v následující dekádě. Pavel Janák v roli předsedy inspiroval všechny dosavadní stavební a publikační akce Svazu a harmonizoval ideové a profesní rozpory politicky, ideově, genderově i profesionálně pestré členské základny.

Pátá kapitola 1940 – 1945 se zabývá doposud opomíjenou činností Svazu českého díla (změna názvu v červnu 1939) za války a dokazuje, že vstup další generace architektů zásadně aktivizoval výstavní a publicistickou činnost (Karel Koželka, Luděk Kubeš, manželé Štursovi). Zejména výstava Lidový byt (1942) sehrála roli vědecko-výzkumného projektu; poprvé zde byla systematicky realizována koncepce normalizovaného, a přece diversifikovaného nábytku. Kapitola analyzuje podporu řemesel formou soutěží a činnost družstva Dorka, která díky konspirační organizaci zachránila přes tisíc studentů a profesorů uměleckých škol před nucenými pracemi. Výstavy Svazu českého díla za války hrály důležitou roli v resistenci české kultury proti germanizačnímu tlaku. Svaz pokračoval ve svém modernizačním programu, který byl formálně v souladu s důrazem protektorátních úřadů na domov, rodinný život, řemeslné tradice. Ostře se však vymezoval proti návratu „svěrázu“, kopírování folklorních vzorů, které protektorátní úřady podporovaly, aby lokálním patriotismem neutralizovaly původní státní příslušnost. Díky časopisu *Architektura Svaz českého díla* zásadně přispěl k teorii obytného prostoru ve městě a na venkově, přičemž důležitou roli sehrála skupina mladých architektek-publicistek (Kittrichová, Štursová, Müllerová).

Šestá kapitola 1945 – 1948 na základě archivních pramenů dokládá pozici Svazu v poválečných politických turbulencích a snaží se odhalit příčinu zániku Svazu českého díla. Jako soukromě-právní, levicová, avšak tolerantní platforma se Svaz v poválečném centralizovaném a plánovaném hospodářství ocitl „mimo systém“. Pozici Svazu si formálně přivlastnila státní organizace ÚLUV (Ústředí lidové a umělecké výroby), s níž se Svaz po únorovém komunistickém puči v roce 1948 sloučil a tím zanikl. Rozpory doby i kontradikce uvnitř samotného Svazu českého díla odráží jeden ročník svazového časopisu *Věci a lidé* (1947-1948). Závěrečná sedmá kapitola pokazuje na důležitost Svazu jako mnohaoborové platformy a dokládá, že ideový odkaz „vlídného“ modernismu přetrvával v socialistických institucích bytové kultury, kam nastoupili mnozí členové Svazu českého díla po jeho rozpuštění.

Přílohy disertační práce dokazují až zarážející činorodý idealismus Svazu československého (českého) díla. Obsahují kompletní Soupis výstav (62) a publikací včetně filmů (12), Chronologii činnosti, která v jednotlivých letech dokumentuje aktivity spojené s pobočkami, zahraničními a tuzemskými výstavami, soutěžemi, publikacemi, stavební a další činností.

Abstract (eng.)

The dissertation deals for the first time with the activities of the Czechoslovak (Czech) Werkbund during the thirty years of its existence (1914 – 1948). This institution of modern design and housing is understood as an ideological field that was changing in parallel with historical events and in confrontation with the international reform movement. The context of European werkbund is crucial to interpret programmatic shifts, as is a critical examination of "exhibitions histories" based on the discovery of a previously defunct photo archive (2021). In the canonical interpretation (Adlerová, Šlapeta), the Czechoslovak Werkbund is seen as an institution that was instrumental in the spread of national decorativism in the 1920s and radical modernism in the late 1920s and early 1930s. The dissertation, which examines the activities of the Werkbud over a period of thirty years, shows that, especially in the unexplored periods from the mid-1930s to 1948, the Werkbund contributed to the continuity of the so-called "livable" modernism, which reflects the needs of family life in both urban and rural areas. The orientation towards the Scandinavian Werkbund in these periods was decisive.

The dissertation is divided into seven chronological chapters according to the ideological direction. The first chapter deals with the founding of the Czech Werkbund in connection with the German Werkbund exhibition in Cologne in 1914. The Czech exposition there, consisting of two cubist interiors, reflected a programme of national emancipation based on individual peculiarity. Nationalism continued as a motivating force also after the establishment of Czechoslovakia, when the Czechoslovak Werkbund was founded in 1920. The second chapter, 1920 – 1925, critically analyzes the utopia of a national, state style, which was rhetorically, even chauvinistically, defined against Czech- German activities in the field of applied arts and education on the territory of Czechoslovakia. The national programme thus brought together only Czech institutions and individuals, but excluded enterprises of Czech-German or Jewish owners who were not satisfied with the isolationism of the national programme and who were members of the Austrian or German Werkbund and participated in their activities. Representatives of the Czechoslovak Werkbund took important positions in vocational education and became partners of official state institutions in organizing foreign exhibitions. These efforts culminated in the International Exhibition in Paris in 1925, which the Werkbund successfully organized, while at the same time, in confrontation with foreign pavilions, realized critically the limitation of its national programme. An analysis of the Werkbund's journal *Výtvarná práce* (Art Work) demonstrates the dominant contribution of the

the School of Applied Arts in Prague and architect Pavel Janák, long-time chairman of the Werkbund, to the dissemination of the national programme in applied arts and interior design including exhibition design realized as a national Gesamtkunstwerk.

The third chapter, 1926 – 1932, discusses the slow journey of the Czechoslovak Werkbund towards a programme of modern housing, which dates since a visit to the Die Wohnung exhibition in Stuttgart in 1927. This inspired many internationalisation and modernisation activities in connection with the Exhibition of Contemporary Culture in Brno in 1928: the patronage of the construction of the first colony of functionalist villas, the construction of the tenement house (Josef Havlíček) and the organisation of more than twenty competitions with functionalist specifications. The chapter analyses these modernising activities critically and, in contrast to the previous interpretation (Adlerová), which heroises the position of the Czechoslovak Werkbund at the Exhibition of Contemporary Culture as a pioneer of functionalism, demonstrates that within the Werkbund, support for this direction was not evident, especially from the representatives of vocational schools. A clear modernisation programme was formulated in 1930 (Karel Herain, Miloslav Prokop), emphasising the idea of "quality work", i.e. the promotion of industrial production and the application of the "artist in production". Following discussion around the notion of standard, which migrated also on the platforms of European werkbunds, expressed the efforts of the Czechoslovak Werkbund to provide socially affordable housing and amenities. The realisation of this programme culminated in the construction of the Baba housing estate in 1932, which the dissertation analyses in terms of the disparity between vision and reality caused by the Prague's bureaucratic conservatism. The two-year period from 1930 to 1932, when the Werkbund realized also several successful foreign exhibitions and published the internationally oriented periodicals *Výtvarné snahy* and *Žijeme*, belongs to the high points of the Werkbund's radical modernization activities, including progressive exhibition design by Ladislav Sutnar.

The fourth chapter, 1933 – 1939, marks the period characterised by the left-wing radicalisation and the economic crisis that ended the activities of the branches in Železný Brod (glass vocational education), Hradec Králové (furniture and textile industry, vocational education) and Bratislava (modernisation of the formerly rural area in connection with the School of Arts and Crafts). The 1934 publication *Byt* (Apartment) manifests the programmatic shift from rational functionalism to emotional functionalism, which was the result of a multidisciplinary discussion; textile artists were the first to criticize conception of the apartment as a machine for living, which was preferred by some architects. This period culminated by the opening of the House of Art Industry in 1936 in the centre of Prague. This

seven-storey functionalist palace with a steel structure and glass facade allowed for a generous exhibition and sales programme. The 1938 Dance exhibition expressed the Werkbund's interest with contemporary modern dance and its connection with architecture, interior design, exhibition, photography and drapery. Intuitive navigation, free movement in open space became inscribed in thinking about interior and exhibition design in the following decade. The fifth chapter, 1940 – 1945, deals with the hitherto neglected period of the Czech Werkbund (name change in June 1939) during the war and proves, on the contrary, that a membership of young architects brought a new approach to exhibition and editorial activities (Karel Koželka, Luděk Kubeš, Vlasta and Jiří Štursa). In particular, the exhibition Working-Class Apartment (1942) played the role of a scientific research project; for the first time, the concept of standardized furniture was systematically implemented here. The chapter analyses the promotion of crafts through competitions and the activities of the Dorka cooperative, which, through a conspiratorial organisation, saved over a thousand art school students and professors from forced labour. The exhibitions of the Czech Werkbund during the war played an important role in the resistance against Germanization pressure. The Czech Werkbund continued its modernization programme, which was in line with the Protectorate authorities' emphasis on home, family life, and craft traditions. But Werkbund strongly opposed to the return of "peculiarity", the copying of folkloric models, which the Protectorate authorities encouraged in order to neutralize Czech state affiliation. Thanks to the journal *Architektura*, the Czech Werkbund made a major contribution to the theory of housing, with an important role played by a group of young female architects/writers (Kittrichová, Štursová, Müllerová). The sixth chapter, 1945 – 1948, explores the position of the Werkbund in the post-war political turmoil and attempts to uncover the cause of its demise. As a private, left-wing but tolerant platform, Werkbund found itself "outside the system" of the post-war centralized and planned economy. The position of the Werkbund was formally taken by the state organization *Ústředí lidové a umělecké výroby*, the Centre of Folk and Art Production, with which the Werkbund merged after the February 1948 communist coup and thus ceased to exist. The contradictions of the period and the conflicts within the Czech Werkbund itself are reflected in the periodical *Věci a lidé* (Things and People, 1947-1948). The final seventh chapter demonstrates the importance of the Werkbund as a multidisciplinary platform and proves that the ideological legacy of "livable" modernism persisted in the socialist institutions of housing culture, where many members of the Czech Werkbund joined after its dissolution. The appendices of the dissertation demonstrate the vigorous idealism of Czechoslovak (Czech) Werkbund: complete List of Exhibitions (62) and Publications (12), as well as a Chronology

of Activities, related to branches, foreign and domestic exhibitions, competitions, publications, construction and other activities.

Klíčová slova

Svaz československého díla
Svaz českého díla
Deutscher Werkbund
Österreichischer Werkbund
Schweizerischer Werkbund
Svenska Slöjdföreningen
Československé výstavnictví 1914 – 1948
Československý interiérový design 1914 – 1948
Československá bytová kultura první 1914 – 1948
Pavel Janák
Sídliště Baba
Dům uměleckého průmyslu v Praze
Funkcionalismus
Národní dekorativismus
Bilance
Ústav bytové a oděvní kultury
Úsředí lidové a umělecké výroby

Key Words

Czechoslovak Werkbund
Czech Werkbund
German Werkbund
Austrian Werkbund
Swiss Werkbund
Svenska Slöjdföreningen
Czechoslovak exhibition design 1914 – 1948
Czechoslovak interior design 1914 – 1948
Czechoslovak housing 1914 – 1948
Pavel Janák
Baba estate
House of Art Industry in Prague
Functionalism
National decorativism
Modernism
Bilance group
Institute of housing and fashion culture
Centre of Folk and Artistic production

Obsah

Svaz československého (českého) díla jako předmět dosavadního vědeckého výzkumu a interpretace	15
Předpoklady založení Svazu českého díla a konfrontace s evropskými „werkbundy“	19

1 1914

1.1 Založení Svazu českého díla	22
1.2 Svaz českého díla a výstava Deutscher Werkbund v Kolíně nad Rýnem 1914	24

2 1920 – 1926

2.1 Založení Svazu československého díla	28
2.2 Činorodý idealismus	30
2.3 Moderní československý národní interiér	33
2.4 Svaz československého díla jako oficiální instituce	37
2.5 Více národní než moderní: poučení z pařížské výstavy 1925	39
2.6 Výstava jako národní Gesamtkunstwerk a zprostředkovatelská agentura	43
2.7 Zakládání poboček: Chrudim, Železný Brod, Hradec Králové, Brno	45
2.8 Časopis <i>Výtvarná práce</i> (1921–1926) a fotoarchiv	47

3 1926-1932

3.1 Více mladých členů, více prostoru	52
3.2 Cesta k modernímu bydlení v Brně 1928	55
3.3 Idea Svazu československého díla: kvalitní práce	62
3.4 Veřejný zájem: standard bydlení, standard života	71
3.5 Stavba osady Baba	78
3.6 Svaz československého díla jako ideové hnutí	82
3.7 Zahraniční mise a Sutnarova dynamická stěna	88
3.8 Modernizace a internacionalizace tiskem: časopisy <i>Výtvarné snahy</i> (1927–1930) a <i>Žijeme</i> (1931–1932)	95

4 1933-1939

- 4.1 Krizový provoz: zpět ke Svazu českého díla 102
- 4.2 Poučení z Baby: Byt a jeho zařízení 105
- 4.3 Chata: přírodní romantika nebo levicový prototyp pro industrializaci? 110
- 4.4 Ústředí pro kvalitní výrobu: Dům uměleckého průmyslu 114
- 4.5 Kultura bydlení 116
- 4.6 Švédský „werkbund“ v Praze a kauza Hugo Steinera-Prag 119
- 4.7 Taneční choreografie výstavního prostoru a levitující draperie 124

5 1940-1945

- 5.1 Protektorát Čechy a Morava 129
- 5.2 Přesuny a nové tváře v členské základně 133
- 5.3 Prostor a pohyb v bytě 137
- 5.4 Výstava jako výzkumný projekt 140
- 5.5 Za lidový byt lidštější 145
- 5.6 Důvěrní přátelé: předměty denní potřeby pro město i venkov 151
- 5.7 Časopis *Architektura* jako platforma rezistence Svazu českého díla (1941–1942) 157

6 1945-1948

- 6.1 Svaz českého díla v turbulencích lidové demokratické republiky a Února 1948 161
- 6.2 Věci a lidé: poslední časopis a výstava Svazu českého díla 172

7 Závěrem: stopy Svazu československého díla 179

Přílohy

- Seznam zkratk 182
- Seznam výstav Svazu československého díla 183
- Seznam publikací a filmů Svazu československého díla 191
- Chronologický přehled aktivit Svazu československého díla 193
- Výběrová bibliografie 200

Svaz československého (českého) díla jako předmět dosavadního vědeckého výzkumu a interpretace

Svaz českého (československého) díla zanechal trvalé a hodnotné zprávy vlastní publikační aktivitou v časopisech a katalozích výstav (viz Soupis publikační činnosti). Dobové programové a aktivistické texty dlouholetého předsedy Svazu Pavla Janáka a historika umění V. V. Štecha první poloviny dvacátých let, podmíněné nacionalisticky chápaným čechoslovákismem, upevnily pozici Svazu a Uměleckoprůmyslové školy v Praze jako centrálních institucí národního a státního stylu, založeném na individuální řemeslné výrobě. Tato pozice byla otřesena po roce 1925, kdy se objevují sebekritické reflexe od autorů nové generace, která směřuje k internacionálnímu funkčnímu projevu, vycházejícího z nutnosti průmyslové sériové výroby, chápané sociálně stejně jako esteticky. Svaz se v programových textech Karla Heraina a dalších představitelů znovu postavil do čela propagátorů funkcionalismu v architektuře a designu a stvrdil toto směřování tvorbou a zejména stavebně-výstavními aktivitami (Nový dům v Brně 1928, Baba v Praze 1932, Dům uměleckého průmyslu v Praze 1936).

Dosavadní výzkum aktivit Svazu byl soustředěn zejména na výše uvedené dvě periody a zdůrazňoval spíše pozitivní aktivizační roli této instituce, k čemuž přispěla politická situace druhé poloviny dvacátého století. Od padesátých let dvacátého století byl Svaz totiž jako instituce úmyslně pozapomenut, neboť byl příliš spojen s domácími i mezinárodními úspěchy masarykovské první republiky. Státní kulturní politice komunistického Československa Svaz nevyhovoval ani jako názorová, převážně levicová, avšak tolerantní platforma; důležití členové Svazu buď emigrovali (Sutnar, Heythum) nebo neschvalovali řídicí úlohu Komunistické strany a nemohli plně uplatnit své profesionální schopnosti (Žák, Vydra, Koželka ad.), někteří byli režimem přímo profesionálně odstaveni (Hrozinka).

První zhodnocení Svazu jako zásadního propagátora funkcionalismu se objevilo teprve v katalogu a výstavě Český funkcionalismus 1920-1940 (1977) ve statích Jana Rouse a Aleny Adlerové. Alena Adlerová rovněž vyzdvihla roli Svazu jako ideové a tvůrčí základny národního dekorativismu v dlouho nepřekonané referenční publikaci České užité umění 1918-1938. V této publikaci ustavila interpretační kánon Svazu jako zásadní instituce moderního designu, usilující o propojení umělců a výrobců díky rozsáhlé činnosti publikační a zejména výstavní, zahrnující domácí i zahraniční lokace.

Teprve po roce 1989 se čeští a zahraniční badatelé mohli soustředit na důkladnější průzkum a interpretaci svazových aktivit. Národní styl nebo též rondokubismus byl ve vztahu ke svazovým aktivitám prozkoumán ve výstavním katalogu České art deco (Horneková, 1997). Kriticky byla zhodnocena utopie státního stylu jakožto doktríny Svazu, a to z nacionalistických a centralistických pozic, opomíjejících národnostní menšiny československého státu (Hnídková, 2013). Kriticky byla rovněž analyzována prezentace Svazu na výstavě v Kolíně nad Rýnem roku 1914 (Hnídková, 2013). Z genderově-feministického hlediska byly interpretovány aktivity designérek-členek Svazu a jejich pozice v něm (Pachmanová, 2004, 2020). Analyzován byl rovněž aspekt zahraniční reprezentace Československa ve svazových aktivitách (Bartlová–Vybíral 2015, Bartlová 2017). Prozkoumán byl rovněž podíl Svazu na modernizaci prvorepublikové reklamy (Hubatová-Vacková, 2021)

Diplomové a disertační práce přispěly k zhodnocení svazových časopisů *Výtvarná práce* a *Žijeme* (Tománková, Zacpalová) a k dokumentaci soutěží Svazu ve dvacátých letech (Pecová). K mapování některých svazových výstavních aktivit přispěly doktorské práce (Zajícová, Suchomelová). Svazové aktivity byly rovněž částečně reflektovány v monografiích členů jako Ladislav Sutnar (Janáková 2003, Knobloch 2010), Antonín Kybal (Vlčková 2016), J. E. Koula (Suchomelová 2013), Ladislav Žák (Dvořáková 2013), Jan Vaněk (Chatrný 2008), Jindřich Halabala (Chatrný 2003), Zdeněk Rossmann (Sylvestrová 2017). Zahraniční badatelský zájem nejvíce přitahovala funkcionalistická agenda Svazu (Anděl 1993, Benton 2002, Wilk 2006) a historikové designu, zkoumající aktivity evropských werkbundů upozornili na národnostně-emancipační snahy jako důležitý motor aktivit Svazu (Nerdinger 2007). V kanonické interpretaci Svazu (Adlerová, Šlapeta) byly marginalizovány válečné aktivity Svazu, teprve v práci Vladimíra Czumala byl zdůrazněn podíl Svazu na propracování témat okupační teorie architektury (1991).

Bohatou badatelskou kapitolu v historii architektury představuje osada Baba a Nový dům. První příspěvky publikoval v 60. letech Vladimír Šlapeta v zahraničních časopisech a pro zahraniční badatele se stal partnerem průzkumu evropských funkcionalistických sídlišť, jež byly iniciovány lokálními werkbundy (Gmeiner 1985, Urbanik 2016). Také další čeští a zahraniční badatelé přispěli zásadně k mapování sídliště Baba (Šenbergr 2000, Templ 2001, Švácha 2004, Chatrný 2018, Urlich 2013, Schirren 2016). Vzhledem k recentním příspěvkům k architektonické analýze sídlišť a jednotlivých domů se disertace nevěnuje stavebním aktivitám Svazu z hlediska historie architektury.

Autorka této disertační práce publikovala příspěvky, týkající se institucionálního fungování Svazu ve 30. letech (Knobloch – Vondráček 2016, Hekrdlová – Vlčková 2018), výstavního provozu ve 20. letech (Knobloch 2019) a networkingu první poloviny 20. století (Knobloch 2019). Následující disertační práce se od dosavadního výzkumu odlišuje tím, že se snaží postihnout Svaz jako instituci moderního designu a bydlení v průběhu jejich třicetiletého trvání (1914-1948). Interpretační klíč autorka hledala v pojetí dynamiky moderních institucí Michela Foucaulta¹ a Maurice Haurioua.² Instituce se tak jeví jako ideové pole v neustálém silovém napětí, vyrovnávající rozpory cestou recipročního působení jednotlivých aktérů. Tento interpretační klíč umožňuje analyzovat třicetileté aktivity Svazu jakožto projevy modernizace a nahlížet na ně jako na soubor heterogenních strategií, často si i navzájem odporujících. Ačkoliv je Svaz spojován zejména se sídlištěm Baba a časopisem *Žijeme*, tedy s radikálním internacionálním avantgardním proudem funkcionalismu, v kontextu tří dekad se ukazuje, že jako výbojná avantgarda působil jen po vymezený časový úsek přelomu dvacátých a třicátých let. Tato interpretace rovněž umožňuje ocenit stylově hybridní, lokálně specifické projevy, jež se v průběhu třiceti let prolínaly s potřebou technologických inovací, sociálními vizemi a internacionálním uznáním.

Disertace předkládá svazovou existenci v chronologické posloupnosti, jež umožňuje zařadit svazové dění do kontextu historických událostí první poloviny dvacátého století, s nimiž je těsně spjata. Jednotlivé kapitoly jsou určeny podle časového období, kdy se třibil určitý ideový rámec, který ale nebyl zcela jednoznačný. Proto kapitoly nemají názvy, které by k jednoznačnosti výkladu směřovaly. Jsou proto uvozeny určitým citátem, který pro dané období navozuje obecný rámec určité ideové „atmosféry“. Citáty jsou převzaty z textů klíčových osobností Svazu československého díla, jež dokázaly nejen svou tvorbou, ale také výstižnými slovními projevy formulovat zásadní problémy soudobého obytného prostoru. Disertace předkládá vhled do těchto programových postojů, často vycházejících z politického a stranického angažmá. V první polovině dvacátých let se svazoví představitelé nesnášenlivě

¹ Michel Foucault se zabýval zrodem a fungováním moderních institucí v kontextu dynamických společenských vztahů, zejm. ve svých klasických dílech *Zrození kliniky*, *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení* a *Dějiny šílenství v době osvícenství*.

² Francouzský sociolog jako jeden z prvních formuloval filosofii a teorii instituce, viz Maurice Hauriou, *La théorie de l'Institution et de la fondation. Essai de vitalisme social*, 1925. Michel Foucault se v pojetí instituce s vitalismem konfrontuje. Děkuji Ústavu filosofie a religionistiky FF UK za možnost studovat díla Maurice Haurioua v originále a za připomínky k práci *Teorie instituce* v díle Maurice Haurioua doc. Václavu Němcovi, Ph.D. a Ondřeji Švecovi Ph.D.

vymezovali proti tvorbě českých Němců, a její akceptace v druhé polovině dvacátých let časově sleduje politické česko-německé vyrovnání. V historických momentech Svaz vykazoval operativní flexibilitu; za Protektorátu Svaz adaptoval a přitom dál realizoval své programové modernizační cíle, v poválečné státní centralizační a posléze totalitně plánované kultuře se jeho prostor zužoval, což vedlo k seberození v roce 1948.

V sedmi kapitolách, které existenci Svazu mapují z hlediska ideových posunů, se zvláštní pozornost věnuje kritickému zkoumání výstav a vystavování (exhibition histories) na podkladě nálezu fragmentu do té doby nezvěstného svazového fotoarchivu (2021).

V interpretaci výstavního života je podchyceno ideové zrání Svazu v oblasti bydlení, klíčové problematice meziválečné i poválečné architektury dvacátého století. Historie vystavování umožnila zaznamenat přínos Svazu nejen k dějinám interiérového designu, ale i výstavnictví, grafického designu, reklamy, nábytkové a textilní tvorby, hraček ad. Z historie vystavování vyplývá rovněž důležité téma lidového bytu, společné všem periodám Svazu a dokazuje tak, že reformní a sociálně-modernizační snahy v oblasti bydlení představují kontinuální svazový program, a to jak v období prosazované utopie národního stylu, tak i funkcionalismu, okupace i poválečných turbulencí. Díky dochovanému fotoarchivu je rovněž zmapována modernizační působnost svazových poboček zejména v Chrudimi, Hradci Králové, Železném Brodě s dosud opomíjenými aktéry regionálního dění v oblasti užitého umění, průmyslové výroby a architektury. Zásadní zaměření této práce se však týká reformy bydlení, zejména pak bytové kultury v proměnách tří dekad svazové činnosti.

Svaz československého díla tak není chápán jako statický historický útvar, ale jako dynamický ideový rádius, který ovlivňoval zejména koncept bydlení i po svém zániku v dalších institucích druhé poloviny dvacátého století. Proto se klade důraz na dosud neprozkoumané aktivity Svazu během války a po válce, kdy se do něj aktivně zapojila nová generace funkcionalistických architektů a architektek, která posléze zakotvila v institucích socialistického Československa, zejména ÚLUV a ÚBOK, kde rozvíjela předválečné metody standardizace, typizace, antropometrie a podílela se na koncepci hromadné výstavby typizovaných bytů a standardizovaného sektorového nábytku. Ač prvotní orientace Svazu byla zaměřena na německý Werkbund, od třicátých let se hlavní inspirací stal švédský Werkbund – jeho koncept bydlení a propojení průmyslové a rukodělné výroby prostřednictvím angažovaného výtvarníka ve výrobě – a tato linie kontinuálně pokračovala i v padesátých a šedesátých letech ve výše uvedených institucích.

Disertace je založena na důkladných archivních rešerších v českých a zahraničních institucích, kritickém čtení bohatých primárních a sekundárních zdrojů knižních, časopiseckých a novinových.

Předpoklady založení Svazu českého díla a konfrontace s evropskými „werkbundy“

Svaz českého (československého) díla je součástí evropského reformního hnutí za obrodu tzv. uměleckého průmyslu, které vyvolala nebyvalá koncentrace lidí v továrnách a městských aglomeracích jako nový fenomén 19. století. Překotná industrializace a urbanizace, rozmach komunikačních prostředků a dopravy přispěly k mobilitě idejí a k sociálním hnutím, jež byly vyvolány otřesnými životními podmínkami průmyslových dělníků. S mezinárodně organizovaným dělnictvem ostatně reformní uměleckoprůmyslové hnutí úzce souvisí, neboť sledovalo obnovení důstojnosti lidské tvořivé práce a prostředí pracovního i osobního života. V rozvinutých průmyslových státech se do něho zapojila politická elita, využívající uměleckého průmyslu k prosazování národních zájmů na globalizujícím se trhu, avšak zejména filantropové, umělci, pedagogové, řemeslníci, podnikatelé a nadšení zájemci s cílem optimalizovat životní prostor dělníků, lidových venkovských vrstev a vzmáhající se střední vrstvy. Právě její příbytky byly nejvíce zaplaveny náhražkovými levnými kých, jejichž masovou výrobu jako vedlejší efekt přivodil rozvoj nových technologií a hmot 19. století.

V počátcích hnutí sám pojem uměleckého průmyslu nebyl zcela jasný a teprve postupně rozšiřoval svůj obsah, ostatně jako dnes pojem „design“. Kolébkou reformy se stala nejvyspělejší evropská průmyslová země, Anglie, kde socialisté John Ruskin a William Morris obrátili pozornost umělců k obývanému prostoru. Domov jako posvátné místo, naplňující ideál jednoduché krásy a pohodlné užitečnosti, vybavovali moderními předměty, inspirovanými praktickou venkovskou solidností. Stoupenci Ruskina a Morrise v romantickém odmítnutí sériové výroby zakládali řemeslné „guildy“, dílny se vzdělávacím komunitním přesahem, kultivující životní hodnoty, bydlení a vkus. Jejich příklad působil v Rakousko-Uhersku, kde v roce 1903 Josef Hoffmann založil úspěšné dílny Wiener Werskstätte, pražští umělci potom podle tohoto vzoru založili Artěl v roce 1908 a Pražské umělecké dílny v roce 1912.

Hnutí dílen mělo však největší ohlas v Německu; již kolem roku 1905 se v nich začal vyrábět typový nábytek ze standardizovaných dílů. Vzestup německé průmyslové výroby vytvořil podhoubí pro založení Deutscher Werkbund (Německý svaz díla, dále DWB) v roce 1907, ten

se stal hybnou silou evropského reformního hnutí v prvních dekádách dvacátého století a nedostižným vzorem; v žádné další zemi nedosáhl podobný spolek takové akční intenzity a celospolečenského dosahu v politice, ekonomii a uměleckém školství. Členy německého svazu byli přední myslitelé své doby a dokázali uchopit „Zeitgeist“ (duch doby) v tématech každoročních sjezdů. V Německu silně rezonoval duchovní odkaz anglického hnutí, spřízněný s německým romantismem a německou idealistickou filosofií, v níž byli němečtí architekti dobře vzděláni; debaty a publikační aktivita DWB dosahovaly proto mimořádné teoretické hloubky. Zároveň nabízely rozmanité koncepty modernizace v aktivitách vůdčích představitelů, jako byli například Poelzig a Riemerschmied s orientací na tradici a řemeslo na jedné straně a Muthesius, Behrens, Gropius a Mies van der Rohe s industrializačním elánem na straně druhé.

Po vzoru DWB byly před první světovou válkou zakládány podobné spolky v německy mluvících zemích, z toho nejsilnější kulturní afinitu s DWB si zachoval Schweizerischer Werkbund (Švýcarský svaz díla, dále SWB), založený v roce 1912. Ačkoliv operoval pouze v německé části, reprezentoval Švýcarsko na mezinárodních výstavách. Účastnil se akcí DWB téměř jako autonomní pobočka, rozvíjel čilou výměnu zahraničních výstav, přednášek a soutěží a intenzivně spolupracoval se skandinávskými svazy. Činnost SWB charakterizuje zahraniční otevřenost a experimentální zvidavost, stejně jako organizační akceschopnost, zejména mladé generace architektů jako Haefeli, Artaria, Bill a teoretik Giedion.

V roce 1912 Josef Hoffmann založil Österreichischer Werkbund (Rakouský svaz díla, dále ÖWB) a až do konce dvacátých let v něm držel rozhodující pozici, zaměřenou jako Wiener Werkstätte na luxusní zboží. Nová generace architektů, mezi nimi Frank, Haerdtl, Sobotka a Strnad, se vymezovala proti „velkoněmecké“ strategii DWB ve střední Evropě a obohatila evropský funkcionalismus kritickým přístupem, stejně jako Maďarský svaz díla, založený v roce 1913 (Ungarische Kunstarbeit, Ungarischer Werkstattbund), ale činný až ve třicátých letech díky působení Farkase Molnára a Lájose Kozmy, který vystupoval proti modernismu bez tradice a instinktu.

Protiváhu působení DWB v Evropě pak představovalo reformní hnutí ve Skandinávii, zejména ve Švédsku. Počátky hnutí zde sahají až do roku 1845, kdy byla založena organizace Svenska Slöjdföreningen (Švédský svaz řemeslné výroby, dále SSF), který byl reformován po vzoru DWB v roce 1915 historikem umění Gregorem Paulssonem. Již od dvacátých let SSF usiloval o demokratickou bytovou kulturu pro „všechny“, sociální pracovní prostředí a

dostupnou rekreaci v přírodě; sociální aspekt byl v SSF ideově i prakticky rozhodující na rozdíl od ostatních svazů. Program SSF našel oporu ve výkonném družstevním hnutí a politice sociálně demokratické strany, která od roku 1928 až do roku 1970 úspěšně budovala sociální stát. Houževnatost, podnikavost a konsenzuální jednání švédského SSF byly v československém prostředí dávány za vzor. Okrajový význam pro dění v českých zemích měla britská společnost Design and Industries Association (DIA), která dlouho lpěla na morissovských ideálech, a francouzský Union des Artists Modernes (UAM), jehož exkluzivní modernismus inspiroval spíše jednotlivými invenčními příklady tvůrců jako Jean Prouvé nebo Charlotte Perriand.

Svaz českého díla vznikl podle vzoru DWB v roce 1914, v roce 1920 byl obnoven jako Svaz československého díla, „organizace výtvarné práce v duchu přítomné doby“ s cílem kultivovat „smysl pro uměleckou a technickou hodnotu výrobků“.³ Situaci v českých zemích dobře ilustruje fakt, že pražští Němci, jako například grafikové Richard Teschner nebo Hugo Steiner-Prag, byli členy DWB, zatímco sklářské firmy jako Stephan Rath (Lobmeyr), Johan Loetz Witwe a Gebrüder Thonet, jež vyráběly na českém území, byly členy ÖWB stejně jako severočeská vratislavská textilní firma Ginzkey. Německojazyčné sklářské školy severních Čech vystavovaly na putovních výstavách DWB i ÖWB. Vzhledem k mnohonárodnostnímu složení českých zemí se Svaz českého (československého) díla vymezoval národnostně a podporoval českou/československou emancipaci, což byl sice silný motivační motor, zároveň ale limitující podmínka. Ve srovnání s německým, švýcarským a švédským svazem vidíme omezení v nedostatečné územní organizaci, podporující pragocentrismus (německý i švýcarský Werkbund byly organizovány zemsky), v malém počtu aktivních obětavých členů, slabé vzájemnosti, nedostatku finančních prostředků, daném absencí velkého průmyslu a nespolehlivou státní podporou. Vyjma období dvacátých a přelomu třicátých let, kdy bylo SČSD umožněno aktivně reprezentovat československý design a odborné školství v zahraničí, působil Svaz spíše lokálně aktivisticky, spíše uzavřeně, bez intenzivní zahraniční výměny, která charakterizuje ostatní werkbundy. I přesto jeho výkonnost vzbuzuje obdiv, za což vděčí obětavému nasazení několika jedinců, zejména dlouholetého předsedy Pavla Janáka.

³ Věcný program Svazu československého díla, Praha 1920, nestr.

1 1914

„[...] pokud neodumírá život, musí se stále měnit, nemění-li se, odumírá.“⁴

1.1 Založení Svazu českého díla

Výstavy uměleckého průmyslu na začátku dvacátého století i v dalších dekádách výrazně zasahovaly do společenského, politického, hospodářského a kulturního života Evropy. Na rok 1914 připravil německý Werkbund výstavu, kterou pokládal za epochální, a při této příležitosti vyzval k účasti také rakouský Werkbund, v jehož pavilonu se měli uplatnit umělci a výrobci z českých zemí. Architekt Jan Kotěra, který udržoval od dob studií s vídeňským prostředím vřelé kontakty, byl požádán, aby české zastoupení v rakouském pavilonu zorganizoval.

Kotěra, tehdy již proslulý nekompromisně moderními stavbami a interiéry, uznávaný pedagog UMPRUM a AVU a organizátor českého uměleckého života, dokázal v jednání s rakouským Werkbundem prosadit samostatnou expozici českých zemí díky „obratné, rychlé a přitom svrchovaně noblesní taktice“.⁵ Tento úspěch vedl Kotěru v druhé polovině roku 1913 k založení Svazu českého díla, po vzoru německého Werkbundu. Vazby zakládajících členů a institucí se sbíhaly k Janu Kotěrovi, a to i přes protichůdnost uměleckých postojů, od konzervativních až po mladé radikály. Spojovala je však národní emancipační myšlenka. Uměleckoprůmyslovou školu v Praze reprezentoval ředitel Jiří Stibral,⁶ profesori Celda Klouček, František Kysela, Václav Němec, Uměleckoprůmyslové museum v Praze ředitel F. X. Jiřík a předchozí ředitel F. A. Borovský. Za umělecké spolky S.V.U. Mánes se založení Svazu účastnil předseda Otakar Novotný, oddaný Kotěrov žák, a radikální Skupinu výtvarných umělců reprezentoval Josef Gočár, rovněž Kotěrov žák a spolupracovník. Přizváni byli umělci-aktivisté z moravských zemí, zakládající instituce na podporu lidové kultury: architekt Dušan Jurkovič, malíř Joža Úprka a majitel keramické dílny Alois Jaroněk, přidružil se také brněnský architekt Emil Králík.

⁴ *Umělecký měsíčník* III, 1913–1914, s. 42.

⁵ Otakar Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*, Praha 1958, s. 116.

⁶ Karel Herain Jiřího Stibrála hodnotil jako „známého konzervativce a byrokrata“. Karel Herain, Marie Teinitzerová, *Tvar* I, 1948, s. 253.

Jan Kotěra oslovil také pražské výrobce, s nimiž spolupracoval – Frantu Anýže (kovožpracující závod), Jana Štence, majitele grafického závodu, který vydával Kotěrou redigované *Volné směry* a Emila Sommerschuha, ředitele rakovnických keramických závodů. Zakládajícími členy byli rovněž představitelé institucí sdružujících výrobce a řemeslníky a pečujících o jejich růst, od nichž bylo možno očekávat finanční podporu – za obchodní a živnostenskou komoru Václav Schuster, Josef Fořt, rytíř Josef Wohanka a za úřad pro zvelebování živností ředitel Josef Poláček; mnozí z nich byli poslanci říšského sněmu. Jako hlavní představitel Svazu v komunikaci s úřady vystupoval kníže Bedřich Lobkovic a pozitivní roli sehráli František Fiedler, bývalý říšský ministr obchodu, a Rudolf Hotowitz, sekretář Obchodní a živnostenské komory. Díky tomuto silnému politicko-hospodářskému zastoupení se podařilo od říšské vlády získat pro českou expozici významnou finanční subvenci, která nebyla výstavními náklady zcela vyčerpána.⁷

Na znění svazového programu se podílel bezpochyby Jan Kotěra, pravděpodobně Otakar Novotný, a zřejmě i F. X. Jiřík, tehdejší kurátor Uměleckoprůmyslového musea v Praze; vzorem byl program a stanovy německého i rakouského Werkbundu.⁸ Konstatuje se v něm „úpadek kvalitní výroby a oduševnělé práce“, hlásí se k reformnímu anglickému hnutí Johna Ruskina. Formuluje účel Svazu jako „zušlechtění všech oborů řemeslné i tovární výroby za součinnosti umění, průmyslu a řemesel, a to výchovou, propagandou a podporou všech snah, které mohou propůjčiti české výrobě uměleckou svéráznost a samostatnost“.⁹

Založení Svazu vyvolalo odezvu v uměleckých i živnostnických kruzích. Jan Vaněk, tehdy majitel Uměleckoprůmyslových dílen v Třebíči, dobře informovaný o dění v německém Werkbundu, oslavil příchod organizace, která by v čele s Janem Kotěrou zastřešila reformní hnutí v českých zemích.¹⁰ Obával se však „známé nesnášenlivosti českých umělců“.¹¹ A ta se i při založení Svazu českého díla projevila. Provolání Svazu bylo otisknuto v nové příloze *Uměleckého měsíčníku* soustředěné na umělecký průmysl. Tento orgán Skupiny výtvarných

⁷ Karel Herain, *Ze začátků činnosti Svazu československého díla*, Zprávy Svazu československého díla, *Výtvarné snahy* X, 1928–1929, č. 9–10, s. 45.

⁸ Viz Karel Herain, *Program a činnost Svazu československého díla*, Bratislava 1931, s. 6. Stanovy DWB byly publikovány v ročence DWB viz *Satzung in Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912*, nestr.

⁹ Zakládací listina Svazu českého díla z 14. 1. 1914, AMP, Magistrát hlavního města Prahy II – spolkový katastr, sign. SK VII/307.

¹⁰ Jan Vaněk působil po roce 1910 v německých dílnách, které se staly významnými ohnisky reformního hnutí v užitém umění.

¹¹ Jan Vaněk, *Český Svaz pro zumelečtění řemesel, Český interieur* V, 1914, s. 7.

umělců uveřejnil obsažný komentář, formulovaný nejspíš Pavlem Janákem, vůči kterému si Jan Kotěra zachovával odstup,¹² a také proto jej zřejmě k založení Svazu nepřizval, ačkoliv byl Janák vůdčím duchem tehdejších radikálních uměleckých spolků, totiž Skupiny výtvarných umělců a Artělu.¹³ V komentáři se s přihlédnutím ke konzervativnímu naladění téměř poloviny zakládajících členů konstatuje, že Svaz by měl mít na zřeteli hlavně pokrokové tendence, k nimž se Skupina hlásí: „[...] pokud neodumírá život, musí se stále měnit, nemění-li se, odumírá.“¹⁴ A poskytuje zde vlastní pojetí uměleckého průmyslu jakožto sféry individuální svobodné umělecké tvorby.

Také Otakar Novotný se stal hlasatelem svazových myšlenek a vyzdvihoval zejména nacionální notu: dobré dílo má být projevem české duše a slovanské rasy, jíž je blízka „upřímná dekorativnost“, kterou je třeba probudit.¹⁵ Objektivně zhodnotil nelehkou budoucí roli Svazu teoretik Leopold Weigner, když poukázal na jeho důležitost v národním kulturním, hospodářském a sociálním životě.¹⁶

1.2. Svaz českého díla a výstava DWB v Kolíně nad Rýnem 1914

Výstava DWB v Kolíně nad Rýnem, plánovaná již od roku 1911, měla ostentativně demonstrovat německou „Qualitätsarbeit“ jako důkaz kulturní vyspělosti německy mluvících zemí.¹⁷ Měla triumfovat kulturní kvalitou staveb a výrobků na globálním trhu, kde Německo soupeřilo s Anglií. Cíl výstavy formuloval mj. Carl Rehorst, zakladatel DWB a architekt výstavy v Kolíně nad Rýnem: ukázat, že této kvality se dosahuje „oduševněním“ nebo též „zduchovněním“ práce (Veredelung der Arbeit nebo také Durchgeistigung der Arbeit), které působí tvořivý umělec ve spolupráci s výrobcem.¹⁸ Tento termín se pak v českém prostředí ujal jako tzv. „zušlechtěná“ práce nebo „ušlechtilá“ výroba a ve svazových textech se s ním setkáváme ještě na začátku 30. let.

¹² Vendula Hnídková (ed.), *Pavel Janák. Obrysy doby*, Praha 2009, s. 15.

¹³ Viz Otakar Novotný, *Počátky Svazu českého díla, Věci a lidé I*, 1947, č. 7, s. 280.

¹⁴ *Umělecký měsíčník III*, 1913–1914, s. 42.

¹⁵ O.N. [Otkar Novotný], *Zprávy, Styl V*, 1913, č. 6, s. 11.

¹⁶ Leopold Weigner, *Umění a řemeslo. Vývoj a podmínky hnutí umělecko-průmyslového*, Praha 1914, s. 8.

¹⁷ Carl Rehorst, Vorwort, in *Deutsche Werkbund Ausstellung Cöln 1914. Offizieller katalog*, Cöln 1914, s. V. K termínu „kvalitní práce“ více viz kapitola 3.3. Idea Svazu československého díla: kvalitní práce.

¹⁸ *Ibidem*.

Původní ideový program výstavy načrtl architekt Peter Behrens v roce 1912 a měl se naplnit ve třech oblastech: Výroba, Obchod, Tvar (die Form). Do organizace však vstoupily různé zájmové skupiny, podobně jako na světových výstavách, které rovněž plnily kulturní i ekonomické cíle účastníků. Výstava, otevřená 16. května 1914 v areálu dvaceti hektarů, tak uspokojila zemské ambice (zvláštní prezentace států a měst jako Bavorsko, Berlín, Hannover a další), podnikatele a umělce z oblastí zahradní architektury, církevního, textilního a knižního, prezentace vzorových interiérů (Raumkunst). Zvláštní haly byly věnovány dopravě, vzorové nemocnici, ale i koloniálnímu zboží. Celkem 48 architektů-umělců navrhovalo dočasné výstavní budovy a pavilony, mezi nimi Rakouský, Saský, Brémský dům, ale i Dům ženy. Do historie architektury se zapsaly Festhaus (Slavnostní dům) Petera Behrense, restaurace Bruno Paula, Farbenschau Hermann Muthesia (Pavilon barev věnovaný tomuto průmyslovému odvětví), vzorová továrna Waltera Gropia (Musterfabrik) a zejména divadlo DWB Henryho van de Velde a experimentální Glashaus (Skleněný dům) Bruno Tauta s již modernistickými industriálními prvky.

Tato programová roztržičnost odrážela slavný názorový „rozkol“ na celoročním kongresu DWB, který se konal přímo v areálu výstavy 5. července 1914 v Behrensově Festhalle. Hlavní řečník Herrmann Muthesius narýsoval budoucí plány DWB v podpoře standardizované masové průmyslové výroby.¹⁹ Oponoval mu Henry van de Velde, který zastupoval početnou frakci DWB, zdůrazňující tradiční hodnotu individuálního uměleckého výrazu a tvorby. Ačkoliv tyto frakce vystupovaly proti sobě, jak ve standardizované produkci, tak v individuální umělecké tvorbě hledaly „duchovní“ podstatu doby²⁰ – ve směřování DWB však šlo o organizační podporu (výstavami, soutěžemi, publikační činností) oné nebo druhé frakce. Kongres DWB v roce 1914 se spíše přiklonil k Muthesiově vizi, ovšem první světová válka potlačila toto ideové pnutí a vyvolala velkoněmecký nacionalismus, který v DWB prosazoval Friedrich Naumann.

Jak vyplývá z celkového rozložení výstavy, Rakouský dům byl jenom jednou z jejích atrakcí. Navržený Josefem Hoffmannem v neoklasicistním stylu, vymezoval se tak artistním pojetím od věčné architektury Behrensovy a Muthesiovy, expresivního pojetí van de Veldeho či průkopnického Glashausu Bruno Tauta. Rakouský dům nabídl přehlídku luxusně vybavených

¹⁹ Hermann Muthesius, Leitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius, in Hermann Muthesius, *Werkbundarbeit der Zukunft. Flugschrift des Deutschen Werkbundes*, Jena 1914, nestr.

²⁰ Viz Frederic J. Schwartz, *Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven – London 1996.

a upravených sálů předními rakouskými architekty rovněž ve stylu neoklasicismu a neobiedermeieru. Sály byly zařízeny do nejmenších detailů jako obytné interiéry od podlahy až po strop, dekorativně a uměřeně, přesto spektakulárně jako například Dámský budoir Dagoberta Peche nebo Rakouský umělecký průmysl Karla Witzmana s monumentálním baldachýnem a kobercem severočeské firmy Ginzkey či opticky výrazná prezentace Wiener Werkstätte od Eduarda Wimmera a Pokoj sběratele Otto Prutschera se sedacím nábytkem firmy Thonet. I v těchto sálech se uplatnily sklářské výrobky firmy Lobmeyr. Na nádvoří (pluviu) byla vedle fontány Oskara Strnada umístěna Sulamit Rahu Jana Štursy.

Jan Kotěra svěřil architektonické řešení expozice Svazu českého díla Otakaru Novotnému, který si této příležitosti nesmírně vážil.²¹ K dispozici měl zejména dva sály. Vstupní sál se zásadně odlišoval od toho, co mohli návštěvníci doposud spatřit v Rakouském domě – místo neoklasicistní harmonie se do výše vzpínala expresivně krystalicky pojatá, kubistická vnitřní architektura, do níž byly zasazeny vitríny. Monumentální malbu dynamického mnohostěnu opatřil František Kysela květinovými motivy – vzhledem k jeho dosavadní práci s barvou se můžeme domnívat, že pestré kytice zářily výraznými barvami.²² Celková energie tohoto sálu byla například Walterem Behrendtem vnímána jako nový, vitální projev slovanských národů, hodný pozornosti.²³ Jeho pozitivní ohlas pak byl hojně citován českými architekty, kteří jej použili jako důkaz triumfálního úspěchu české expozice.

Ve druhé místnosti se nacházel kompletní kubistický interiér od Josefa Gočára, který byl předtím vystaven na II. výstavě Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě v Praze roku 1912 a patří k nejdůležitějším projevům vrcholícího kubismu. Nábytkový soubor se skládal z vybavení vlastní jídelny architekta a pohovky, kterou Gočár navrhl pro V. V. Štecha. Lomené tvary nábytkového souboru podtrhl koberec od Františka Kysely, stejně tak i jako Gočárovův lustr. Skleníky jídelny posloužily jako vitríny s produkcí Artělu, kubistickými soubory od Vlastislava Hofmana, hračkami Minky Podhajské, keramikou Heleny Johnové a

²¹ Otakar Novotný, Werkbund a jeho výstava v Kolíně n. R., *Volné směry* XVIII, 1915, s. 256–259. – Otakar Novotný, Počátky Svazu českého díla, *Věci a lidé* I, 1947–48, s. 280–283.

²² Spojitost s pestré a vesele působícími folklorními motivy je na místě, tato inspirace se projevovala v evropském užitém umění své doby viz například reklamní tisky berlínských firem, uveřejňované v každoročních ročenkách DWB (DWB Jahrbuch 1912-1915). Baudin, Kati - Knorpp, Elina, *Folklore & Avantgarde. Die Rezeption volkstümlicher Traditionen in Zeitalter der Moderne*, Krefeld 2020.

²³ Walter Curt Behrendt, Die deutsche Werkbundausstellung, *Kunst und Künstler* XII, 1913–1914, s. 615–626.

textiliemi Marie Teinitzerové. Uvedené designérky-umělkyně byly zároveň členkami rakouského svazu, který jejich práce prezentoval ve svých publikacích.²⁴ Česká expozice se rozkládala ještě na chodbě, jejíž kubistický výraz zdůraznily monumentální tapety z koseného vzoru a sokly plastik Jana Štursy, Jaroslava Horejce ad. V nástěnných vitrínách pak byly vystaveny grafické práce Zdeňka Kratochvíla, V. H. Brunnera, Jaroslava Bendy.

Jestliže se ideové směřování DWB na výstavě v Kolíně nad Rýnem přichýlilo spíše k Muthesiovým tezí o standardizaci a typizaci, pak česká expozice zcela vyjadřovala stanovisko van de Veldeho. Vycházejíc z teoretické základny českého kubismu a programu Skupiny výtvarných umělců, přitakala konceptu individuální svobodné umělecké tvorby, kterou ostatně proklamovala již při založení Svazu českého díla. Triumf české expozice na výstavě DWB v Klíně nad Rýnem nadlouho kanonizovala v české historii umění po výstavě vydaná brožura V. V. Štecha.²⁵ Recentní kritická reflexe však ukazuje, že dobový ohlas české expozice nebyl pouze pozitivní, že působila i nesourodě, bizarně, svým provedením nedokonale oproti eleganci rakouských sálů.²⁶

První světová válka předčasně ukončila trvání výstavy DWB v Kolíně nad Rýnem, která kvůli roztržitém zájmu, krátkému trvání a následným historickým zvrátům neměla takový vliv na soudobou produkci, jaký organizátoři očekávali.

²⁴ Viz Max Eisler, *Osterreichische Werkkultur*, Wien 1916. Max Eisler patřil k zakladatelům rakouského svazu, jako česko-německý historik umění židovského původu působil do svých třiceti let na jihlavském gymnáziu, kde byl učitelem např. Bohuslava Reynka.

²⁵ V. V. Štech et al., *Čechische Bestrebungen um ein modernes Interieur*, Prag 1915.

²⁶ Viz Vendula Hnídková, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 1913. Radim Vondráček, *Svaz českého díla a idea oduševnělé práce*, in Iva Knobloch (ed.), *Žijeme lidsky? Svaz československého díla 1914-1948*, Praha 2024, v tisku.

2 1920–1926

„*Naše země jsou půda živá, plná tvořivé síly...*“²⁷

2.1 Založení Svazu československého díla

„... *fialky jsou na mezi, též dobytek hovězí...*“²⁸

Po válce již v roce 1919 inicioval znovuzaložení Svazu Pavel Janák, jemuž asi nejvíce ležela na srdci úroveň uměleckého průmyslu.²⁹ V témže roce téměř čtyřicetiletý a plný elánu formuloval vizi velkolepé uměleckoprůmyslové výstavy, která se však neuskutečnila.³⁰ Janákovy zápisníky prozrazují organizační kvas v letech 1919–1920, ten vyvrcholil v roce 1920 založením Svazu československého díla původními nadšenci z uměleckých kruhů. Rýmovačka Pavla Janáka o fialkách a hovězím dobytku vetknutá do zápisů prvních schůzí Svazu ventiluje povzdech nad mnohotvárnou směsí názorů a jiná poznámka o „převaze konzervativismu“ v českých poměrech poukazuje na nelehké počátky idealistického sdružení, které se nejprve setkávalo doma u Janáků nebo v kavárně u Juliše na Václavském náměstí v Praze.³¹ Dne 22. dubna 1920 se konala ve Vodičkově ulici v jednacích místnostech S. V. U. Mánes valná schůze Svazu, která uzavřela předválečné období, zejména výstavu v Kolíně nad Rýnem, a provedla přípravy k nové činnosti. Předsedou byl zvolen Josef Gočár, tajemníkem historik umění Vilém Dvořák. Z Janákových zápisů můžeme odečíst jasnou vizi polooficiální organizace s celostátní působností, jejímiž záchytnými body by byly odborné umělecké školy, odborná knihovna s publikacemi DWB, kontakty na novináře a na ministerstva, jejichž představitelé byli rovněž angažováni ve výborech Svazu.

Třináctého října 1920 bylo zvoleno nové předsednictvo a pracovní výbor Svazu československého díla, byly vypracovány stanovy a věcný program. Toto datum také sami aktéři považovali za ustavení Svazu československého díla. Kontinuitu s předválečným

²⁷ Zprávy, Svaz Československého Díla, *Výtvarné snahy* VII, č. 7–8–9, 1926, s. 156.

²⁸ Pavel Janák, *Zápisníky 1919, 1920, 1921*, nestr., NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 21.

²⁹ Viz texty k nevalné úrovni českého uměleckého průmyslu poválečné doby v: Vendula Hnídková, *Pavel Janák. Obrys doby*, Praha 2009.

³⁰ Dopis Pavla Janáka Ministerstvu školství a národní osvěty ze dne 2. 6. 1919, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 21.

³¹ Pavel Janák navrhoval v roce 1920 úpravy pro kavárnu Juliš.

Svazem představovali Otakar Novotný a František Kysela, místopředseda F. X. Jiřík z UPM a nekonfliktní osobnost předsedy Josefa Gočára; nový spiritus agens Pavel Janák byl zvolen jednatelem, historik umění a teoretik kubistické generace V. V. Štech už zastával důležitou pozici na MŠANO, stejně jako další místopředseda Arnošt Rosa, ředitel odboru průmyslových škol. Jan Kotěra, rektor AVU, byl zvolen do výboru a chodil spolu s Pavlem Janákem vyjednávat ministerské podpory, ale na další aktivity už neměl kapacitu ani osobní energii. Jeho iniciační roli plně převzal Pavel Janák. Ve výboru zasedli z uplynulé doby také Dušan Jurkovič, který představoval důležitou vazbu na Slovensko a Moravu jako respektovaný architekt v oblasti památkové činnosti, knihvazač Ludvík Bradáč, k jehož dílně se sbíhal výtvarný a literární život, sochař Karel Dvořák, architekti Rudolf Stockar a Ladislav Machoň, za Uměleckoprůmyslovou školu rektor Bohumil Kafka. Z podnikatelské sféry se pracovního výboru účastnil opět nakladatel Jan Štenc a nově i nakladatel Jaroslav Topič, třebečský nábytkářský továrník Jan Vaněk, obchodník s papírem Karel Mrázek a ředitel textilní továrny Klazar Otto Pacovský.

Jan Štenc, jenž se podílel na renomé Uměleckoprůmyslové školy v době secese jako vydavatel *Volných směrů*, podal návrh na reformu Uměleckoprůmyslové školy, která se podle něj měla opět stát vedoucím ústavem pro oblast užitého umění, stejně jako v době secese, právě na této schůzi. Jeho záměr se v následujících letech naplnil také díky těsné propojenosti školy, Svazu a podpůrné publikační aktivity Jana Štence. V roce 1921 do pedagogického sboru nastoupili Pavel Janák, Karel Dvořák, jeho bratr Vilém, historik umění, a v první polovině dvacátých let se i další členové výboru stali pedagogy této školy (mj. V. H. Brunner, Jaroslav Benda, František Kysela).

Finanční prostředky měly zajistit osobnosti národohospodářského a politického života jako tehdejší ministr obchodu Ferdinand Heidler, předseda Ústředního svazu průmyslníků F. X. Hodáč, zástupce obchodní a živnostenské komory Jindřich Chylík a Zdeněk Fafl, činný zároveň na ministerstvu obchodu. Za média byl do Svazu přizván Bohumil Markalous, který působil v Brně jako výtvarný redaktor *Lidových novin*. Byl dobře informován o DWB a jeho text vzápětí představil Svaz jako záchrannou a vlivnou instituci, která může vyvést český „desolátní“ umělecký průmysl a lidovou výrobu z válkou soudobého zbídačelého stavu.³²

³² Bohumil Markalous, Svaz Českého díla, *Drobné umění* I, 1920, č. 5, s. 116–117.

2.2 Činorodý idealismus

V textech členů Svazu první poloviny dvacátých let nejčastěji zaznívá slovo krize. Tvůrčí umělci si právem stěžovali na estetickou a výrobní zastaralost předmětů denní potřeby a celkový nezáměr o prostředí života. Talentovaní absolventi uměleckých škol charakterizovali situaci jako neperspektivní, „tísňivé poměry“, způsobené poválečným hospodářským rozvratem.³³ Nedostatečnou úroveň českého uměleckého průmyslu ilustruje výstava v roce 1921 v Haarlemu – z 2 000 zaslaných předmětů bylo holandskou komisí 1 900 vyřazeno jako nepřijatelných pro tamější veřejnost. Kriticky byl vnímán běžně dostupný nábytek, sklo, keramika, textil, šperk, reklama, ale i rukodělná výroba a skomírající lidové umění.³⁴

Výrobní podniky a obchodní svět s umělci a uměleckými školami nespolupracovaly dostatečně a Svaz chtěl hrát stmelující roli. Nejen to, chtěl uskutečnit reformu prostředí života na celém československém území. Byl však takový úkol reálný? Vždyť jej prosazovala malá skupina umělců střední generace, která neměla dostatečné zázemí, finanční prostředky, snad jen obětavý idealismus a několik svých členů na ministerstvech.³⁵ Oporu svazovým ambicím nakonec poskytlo odborné školství, jehož hustá síť byla budována již v Rakousku-Uhersku. Po vzniku Československa stát podporoval zakládání dalších českých odborných škol v těch krajích, kde byly v početní menšině oproti německým. V roce 1922 se konala výstava státních odborných škol a ta ukázala svazovým představitelům územní potenciál odborného školství. Absolventi Uměleckoprůmyslové školy působili jako profesori odborných škol po celé republice a skrze tyto osobní vazby SČSD rozprostíral svou síť. Uměleckoprůmyslová škola v Praze postupně získávala centrální pozici a v jejím vedení se uplatnili v krátkém sledu hlavní představitelé SČSD Pavel Janák, Jaroslav Benda a František Kysela. Odborné školství bylo nedílnou součástí všech domácích a zahraničních svazových výstav.

Možná lze charakterizovat SČSD na počátku dvacátých let jako převážně akademickou instituci, bez dostatečných vazeb na obchodní a ekonomické struktury. Dokládá to i „utloukající elán“ či „produktivní idealismus“, s nímž se svazový výbor iniciativně vrhal do

³³ Viz dopis Jana Lichtága Karlu Herainovi ze dne 19. 4. 1924, Limoges, CD UPM, fond Herain.

³⁴ Pouze užitá grafika, zejména knižní a časopisecká si udržovala evropskou úroveň díky spolupráci nakladatelů s výtvarnými umělci a profesionálnímu vedení tiskáren excelentními typografy Slavobojem Tusarem, Methodem Kalábem a Karlem Dyrnkem. Ti založili agilní grafickou sekci SČSD již v roce 1920.

³⁵ Zejména na MŠANO působili členové – zakladatelé SČSD Arnošt Rosa, Zdeněk Wirth a V. V. Štech

mnoha akcí, jež však nepřinesly zamýšlený efekt.³⁶ Již první demonstrativně nápadný stánek SČSD v roce 1921 na Pražských výstavních veletrzích, jež byly významným celostátním obchodně-kontrakčním místem, ukázal, že takto prezentovaná snaha o spolupráci s velkovýrobci vyznívá naprázdno, a ohlas na něj byl pouze mediální. Zklamání SČSD z lhostejnosti velkovýrobních kruhů charakterizuje celou první polovinu dvacátých let, ovšem nelze se tomu divit – mnohé podniky byly v rukou židovských majitelů nebo českých Němců, kterým nacionální a kulturní izolacionismus Svazu nevyhovoval, protože se hleděli uplatnit na světových trzích.

Svaz chtěl povzbudit výtvarný i výrobní život prostřednictvím soutěží. Ideální zadání v „duchu přítomné doby“, totiž soutěž na levný typový nábytek, vypsali hned v roce 1922, v době ekonomické recese. Opakovalo se ještě v roce 1924, přičemž soutěžní podmínky byly definovány pokrokově: jednoduchá konstrukce, místní materiál, lehkost, podpora výrobce. Soutěže však nepřinesly jediný návrh, který by se mohl realizovat. Přitom již od konce 19. století v evropských zemích probíhaly soutěže na řešení levného dělnického nábytku. Ten se sice vyráběl truhlářsky individuálně, ale návrh byl již připravený na levnou sériovou tovární produkci. Předzvěst typizace a standardizace tak najdeme v dělnickém zařízení švédského architekta Carla Westmana (1899), rakouského Josefa Hoffmanna (1900) nebo německého Petera Behrense (1912). V roce 1918 vystavil švýcarský Werkbund zařízení dělnických bytů, která švýcarští architekti většinou navrhovali jako modulární systém do sebe zapadajících jednoduchých částí³⁷. Podobný typový nábytek byl již od roku 1905 v prodejních katalogích německých dílen (Bruno Paul, Richard Riemerschmied). Pro svazovou soutěž byl však typový levný nábytek navrhován v národním dekorativním stylu, jehož komplikované tvary se neslučovaly se standardizovanou levnou hromadnou výrobou. Národní dekorativismus a standardizovaný typ byl neuskutečnitelným paradoxem, a proto tyto soutěže Svazu skončily fiaskem, stejně jako Janákovy pokusy o dělnický interiér, který představil na první výstavě SČSD v roce 1921 Svaz byl však první institucí, která v československém prostředí tato ignorovaná sociální témata zvedla, a dokonce i Karel Teige, sžiravý kritik Svazu a Uměleckoprůmyslové školy, dokázal tyto snahy jako průkopnické ocenit.³⁸

³⁶ Viz J. E. Koula, Výstava Svazu československého díla v Uměleckoprůmyslovém museu, *Stavba III*, 1924–1925, s. 175. Dále viz Valná schůze SČSD, *Výtvarná práce III*, 1924, s. 163.

³⁷ Viz Die Arbeiterwohnung auf der Schweizerischen Werkbundausstelung Zürich, *Das Werk V*, s. 149-159.

³⁸ Karel Teige, *Nejmenší dům*, Praha 1932, s. 100.

Ani ostatní svazové veřejné soutěže v první polovině dvacátých let příliš úspěšné nebyly, a to včetně soutěží na mezinárodní výstavu v Paříži 1925.³⁹ Trpěly totiž uzavřeným okruhem výtvarníků, výrobců i členů komise a při hodnocení platila „doktrina“ národního dekorativismu: „My jsme hrozně tvarově výstřední a taktéž jednotvární. Stále se žádají titíž pánové, je-li něco třeba. Pan Kysela, p. Janák a p. Benda, tak řečeno, vždy červená, modrá a bílá a obloučky, není-li nic podobného, soutěž prohrána.“⁴⁰

Národní dekorativismus jako výtvarná kvalita se neuplatnil pouze v soutěži sportovních cen v roce 1923. Tuto iniciativu vyvolal Rudolf Stockar, aktivní člen předsednictva a zároveň ředitel Artěle, zdrženlivý architekt obdivující již tehdy tvary strojů. Soutěž měla kultivovat prostředí sportovních klubů, kde bujel kýč, a Svaz se měl do budoucna stát agenturou prostředkující objednávky či nákupy sochařských děl-cen sportovními kluby. I když Stockar sehnal obdivuhodnou finanční podporu od několika ministerstev, soutěž nedopadla šťastně a mnohé sochy byly kritizovány jako sportovně nepřesné.⁴¹ Přinesla jediný efekt: upozornila na práci Otakara Švece *Sluneční paprsek*, jež se stala modelem pro sochu, stojící před zadním průčelím československého pavilonu na mezinárodní výstavě v Paříži 1925. Následná výstava soutěžních prací byla mediálně i návštěvnický úspěšná, avšak dopad na sportovní prostředí se nedostavil.

Počátky svazových aktivit, ač nedosahovaly zamýšleného cíle, pomáhaly Svaz zviditelňovat v kulturním i hospodářském životě. Osobnosti výboru, zejména Pavel Janák, Otakar Novotný, Karel Herain, Rudolf Stockar, Vilém Dvořák, V. V. Štech a další dobrovolnický odpracovali v nekonečných hodinách schůzí a komisí budoucí vlivovou pozici Svazu a nakonec i svoji vlastní.

2.3 Moderní národní československý interiér

Hlavní snahy Svazu v první polovině dvacátých let se soustředily na moderní československý národní interiér, v němž se plně projevil motivace a omezení národního stylu. Svaz byl

³⁹ Pouze soutěže na textil přinesly uplatnění u Josefa Sochora ve Dvoře Králové. Soutěžemi SČSD se přehledně zabývá Veronika Pecová, *Svaz československého díla. Organizace výtvarné práce v duchu přítomné doby* (bakalářská diplomová práce), FF MU, Brno 2010.

⁴⁰ Dopis Jana Lichtága Karlu Herainovi ze dne 19. 4. 1924, Limoges, CD UPM, fond Herain.

⁴¹ Vilém Heinz, *Sport a umění. Sportovní poznámky k výstavě tělocvičných a sportovních cen Svazu čsl. díla v Praze, Výtvarná práce III, 1924, s. 318.*

jednou z institucí, vedle Uměleckoprůmyslové školy, Akademie výtvarných umění a Ministerstva školství a národní osvěty (dále MŠANO), kde se národní styl utvářel a státními prostředky prosazoval. Československý národ, respektive umělý konstrukt národa, se v pojetí těchto institucí ztotožňoval se státem.⁴² Národní/prostátní program tvořil v textech členů Svazu V. V. Štecha, Pavla Janáka, Otakara Novotného a dalších ucelenou názorovou kulturní soustavu, jež odrážela dobovou politickou nejistotu danou iredentistickými maďarskými snahami a neblahými zkušenostmi generace vůdčích osobností Svazu s germanizací české kultury před rokem 1918.

V. V. Štech zdůrazňoval příslušnost československého národa ke slovanské rase a ostatní tuto teorii rozvíjeli, když hledali v domácí produkci za každou cenu projevy citové lyrické básnivě slovanské povahy, hudební ornamentalitě a radostné barevnosti, jak ji údajně nalézali v lidové tvorbě. Tato představa posilovala sebevědomí umělců a učitelů nového státu-národa, který úporně hledal svou kulturní identitu zejména na pozadí kultury německé. Představitelé Svazu se ve svých textech nepřetržitě poměřovali s DWB a jeho systematickým, výkonným a pragmatickým působením, jež však nevyhovovalo jejich estetickému cítění a lyrickému nastavení. A tak i německé odborné školy na českém území (členové DWB) byly na výstavách Svazu vnímány jako cizorodé.⁴³ Když architekt Karel E. Ort, který delší dobu působil jako profesor na odborné škole v Hamburku, předložil textilní návrhy do soutěže Svazu v roce 1922, byly odmítnuty jako „nečeské“.⁴⁴

Čeští Němci hodnotili snahy Svazu z hlediska sociálního dopadu na běžnou výrobu a kritizovali prioritu národního programu jako falešnou cestu odvádějící od potřebného a na trhu chybějícího praktického vybavení domácností, jemuž se věnoval DWB.⁴⁵ Architekt Otto Kletzl, představitel severočeských sudetských uměleckých kruhů, odsoudil pokrytecký národovecký izolacionismus Svazu, když realisticky srovnával slabou úroveň produkce českých skláren oproti produkci severočeských německých sklářských škol na svazových

⁴² K pojetí čechoslovaismu viz Zdeněk Kárník, *České země v éře první republiky. Československo v krizi a v ohrožení*, Praha 2018.

⁴³ Karel Herain, *Druhá výstava Svazu československého díla v Praze, Drobné umění – Výtvarné snahy V*, 1924, č. 3, s. 59.

⁴⁴ Viz Iva Knobloch, *Komplex nadřazenosti. „Naše“ versus „cizí“ v českém užitém umění mezi světovými válkami*, in: Petr Wittlich – Roman Prahel – Marie Rakušanová (eds.), *Československo a světovost moderního umění v českých zemích (1848–1948)*. *Acta Universitatis Carolinae. Studia historiae artium*, 2023, v tisku. Kritika Ortových textilních návrhů jako německých viz též V. M. Nebeský, *K výstavám v Uměleckoprůmyslovém muzeu, Tribuna II*, 1920, 2. 10., s. 2.

⁴⁵ DWB v roce 1915 vydal katalog praktických předmětů pro domácnost *Deutsches Warenbuch 1915* viz kapitola 3 zde.

výstavách: „Jestliže byly k účasti morálně donuceny také německé státní odborné školy v Boru a Kamenickém Šenově, nestávají se jejich nádherné práce uměleckým průmyslem českým.“⁴⁶ Tyto názorové přestřelky odrážely absenci vstřícnosti svazových představitelů vůči českoněmeckému prostředí, ale na výstavní praxi vliv neměly; německé odborné sklářské školy patřily ke stálým vystavovatelům SČSD.

Slovanský obsah představitelům Svazu autenticky ztělesňovala tvorba mimořádně a všestranně nadaného umělce a pedagoga Františka Kysely. On sám se k nacionálně podbarveným manifestům svých kolegů nevyjadřoval.⁴⁷ Fascinoval své vrstevníky nejen bohatou dekorativní představivostí, ale i osobním charismatem citového vlastence milujícího přírodu, poezii a hudbu, zejména Smetanovu. Zasáhl do všech oborů užité grafiky, textilní tvorby, scénografie, ale jeho doménou se stala monumentální tvorba pro architekturu (malba, mozaika, sklo). Byl považován za zakladatele moderní kultury nástěnné malby,⁴⁸ a to dokonce v předstihu před jejím návratem do evropské architektury ve dvacátých letech. Se zkušeností úspěšného scénografa dokázal na svazových výstavách dematerializovat stěnu, proměnit ji v iluzivní mytickou plodivou českou krajinu. Vytvořil ikonografii národního dekorativismu v rostlinných, geometrických a figurálních motivech i ve vroucném tónu jejich zpracování. Na něm se podílela nová skladba přímých jasných barev.⁴⁹ Díky Kyselovu příkladu se výmalba stala důležitou součástí moderního národního interiéru a živnost malíře pokojů⁵⁰ vzkvétala až do pozdních dvacátých let, i když často v neumělých nápodobách. Jak univerzální byl Kyselův dekorativní talent, dokládají dva koberece z druhé svazové výstavy: ručně vázaný koberec s dekorem v lidovém duchu pro slovenskou Spoločnosť umeleckého priemyslu a strojově vyrobený koberec s abstraktním geometrickým vzorem pro UP závody.

Ideální československý národní interiér prezentovaly s vervou první dvě svazové výstavy v letech 1921 a 1923.⁵¹ Svaz je pojal jako do té doby nevidané velkolepé, „divoké, ba bouřlivé

⁴⁶ Německý posudek o druhé výstavě Svazu československého díla v Praze, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 89.

⁴⁷ Karel Herain, František Kysela, nedatovaný rukopis, CD UPM, fond Herain; dále viz texty Pavla Janáka, Jaromíra Pečírky a Zdeňka Nejedlého ve *Výtvarné práci*.

⁴⁸ Pavel Janák, Československý interiér novodobý, rukopis 1924–1927, in: Hnídková (pozn. 3), s. 156.

⁴⁹ František Joska, malíř pokojů, zanechal rukopisné vzpomínky na spolupráci s Františkem Kyselou, jehož návrhy realizoval, 1942, CD UPM, fond Herain.

⁵⁰ František Kysela je také považován za obnovitele řemesla malířství pokojů, které bylo součástí výuky na nově založené uměleckoprůmyslové škole v Praze na Žižkově. Kysela vedl kurzy pro malíře pokojů.

⁵¹ Viz Iva Knobloch, I. a II. Výstava Svazu československého díla, in: Iva Knobloch (ed.), *Odvaha a risk. Století designu v UPM*, Praha 2019, s. 21–31.

výstavu“.⁵² Přitáhly mediální pozornost, a ačkoliv měl Pavel Janák novinářské kontakty pod kontrolou,⁵³ přece vyvolaly kritickou diskusi. *Lidové noviny* přinesly zprávu, že „výstavy SČSD jsou [...] nejkrásnější projev naší současné výtvarné kultury“;⁵⁴ zatímco pro Karla Teiga a jeho okruh to byly chabé a nepříjemné manifestace úpadkového dekorativního umění.⁵⁵ Podobně Josef Čapek kritizoval falešné národní pozlátko ornamentální kultury.⁵⁶ Oslavných reportáží ale byla většina, a proto výstavy institucionalizovaly Svaz ve vztahu k odborné i široké veřejnosti i vůči státním strukturám.⁵⁷ Výstavy také přispěly k dalšímu rozvoji celorepublikové členské základny.

Pro první výstavu Svaz realizoval šestnáct plně zařízených interiérů, pro druhou polovinu: výrazné nábytkové soubory navrhli Pavel Janák, Ladislav Machoň, Jan Kotěra, Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Otakar Novotný, Rudolf Stockar, Ludvík Hilgert a mimopražští Alois Metelák, Eduard Oslejšek a Jaroslav Grunt. Interiér byl tradičně prezentován jako Gesamtkunstwerk pro tehdejší měšťanskou domácnost: ložnice, pánský pokoj, kuchyně, dívčí pokoj, sociálním určením se vyjímal pouze dělnický byt Pavla Janáka. Autorské interiéry byly značně individualizované, od postkubistických (rondokubistických) nábytků Vlastislava Hofmana nebo Josefa Gočára po variace na venkovské jizby až ke střídmemu klasicismu Jana Kotěry. Národní svéráznost na jedné straně a modernost na straně druhé podtrhovaly bytové doplňky: Fillův či Kremličkův obraz se zde setkával s lidovou plastikou Ferdyše Kostky, Štursovy drobné plastiky s malovanými talíři ze Všelis, pokrývky z podkarpatské Rusi s autorskými koberci Marie Teinitzerové, artělovský kubistický servis se vyjímal na postkubistickém nábytku, který obohatil městské bydlení o selskou lavici. Interiéry tak předváděly demokratický ideál symbiózy anonymní lidovosti a individuální autorské umělecké tvorby, neškoleného tvůrce a školeného výtvarníka, venkova a města v obytném prostoru jednoho národního-státního československého společenství. Nemusí nás zarážet susedství obrazů a plastik členů S. V. U. Mánes vedle anonymní lidové práce; v ní totiž evropští umělci opět hledali vitální zdroj moderní tvořivosti. Interiéry realizovaly koncept osobité národní-státní všelidovosti, ovšem jen v estetické rovině. Svaz tak naplňoval sociální

⁵² Jaroslava Vondráčková, *Věci*, strojopis, cca 1968, CD UPM, fond Vondráčková.

⁵³ Pavel Janák, *Zápisník 1921*, nestr., NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 21.

⁵⁴ [čch.], Svaz československého díla, *Lidové noviny* XXXIV, 1926, č. 317, 24. 6., s. 7.

⁵⁵ Tge [Karel Teige], *Pražské výstavy 1924*, *Stavba* III, 1924–1925, s. 134.

⁵⁶ Josef Čapek, *Ornamentální kultura*, in: Josef Čapek, *Málo o mnohém*, Praha 2009, s. 115–117.

⁵⁷ Na vernisážích nechyběli zástupci ministerstev školství a obchodu, Svazu průmyslníků, obchodní a živnostenské komory.

a demokratizační program reformního hnutí, nicméně prováděl ho jako akademický umělecký program; ignoroval realitu nedostatku bytů, nevhodných dispozic, hygienické nevybavenosti i koupěschopnost středních a nižších sociálních vrstev. Právě „anachronické estétství“ jim vyčítala mladá opozice architektů kolem Karla Teiga nejvíce.

Jako vzorový moderní československý interiér Svaz publikoval kyselovsko-janákovské interiéry vily Antonína Hořovského v Hodkovičkách a v zámku Josefa Bartoně z Dobenína v Novém Městě nad Metují.⁵⁸ Janák pro vilu v Hodkovičkách navrhl parafrázi selského nábytku a Kyselova výmalba s lidovými motivy dotvořila strhujícím optickým rytmem fascinující prostor. Pestrá barevnost malovaného nábytku a stěn je typickou charakteristikou národního interiéru v intencích Svazu, kterou bohužel nemůžeme z černobílých fotografií vyčíst, a tedy odkazujeme k celkem objektivnímu publicistovi J. R. Markovi: „Tato radost z barvy [...] vytváří leckde půvabnou, svěží, pikantní harmonii, jež by rozjasnila i nejzarytějšího škarohlída (Gočárova jídelna, Metelákův dětský pokoj, Machoňův dívčí pokoj, Janákova kuchyně pro dělníka). Snaha o barvu [...] ale snadno se zvrtné v neobyvatelnou [...] až trapnou, pohřbovou bezradnost (Janákova ložnice pro dělníka).“⁵⁹

Jestliže na první výstavě inspirace lidovým bydlením převládala, na druhé se autoři uchýlili ke klasicistním a biedermeierským předlohám, které hybridně kombinovali s lidovými rostlinnými motivy nebo kruhovými výsečemi; ostatně tou dobou Pavel Janák ze své bohaté knihovny svým žákům půjčoval tituly týkající se evropského klasicismu a biedermeieru.⁶⁰ Hybridní biedermeiersko-lidová ornamentika se vyskytuje i na výmalbách a tapetách uzavírajících prostor výrazně tvarovaných hmot nábytku ze dřeva nápadné kresby. Snahy Svazu o zcela výjimečnou národní svéráznost pouze z vlastních zdrojů se jeví utopická; autorská interiérová tvorba reagovala na aktuální tendence evropského užitého umění a architektury, jímž byl oživený zájem o klasicismus a biedermeier. Těžkopádný, hybridní, pestrý a neklidný národní československý interiér v intencích Svazu ale nepostrádá zajímavosti a osobitosti, i když jinak, než svazoví představitelé hlásali ve svých textech.

⁵⁸ Viz Vendula Hnídková, Umění, identita a reprezentace. Bartoňové z Dobenína, *Umění LX*, 2012, s. 127–144.

⁵⁹ J. R. Marek, Krise našeho uměleckého průmyslu, *Drobné umění III*, 1922, č. 2–3, s. 33.

⁶⁰ Například v roce 1923 Pavel Janák zapůjčil Haně Záveské monografii K. F. Schinkela, viz Pavel Janák, Kalendář 1923, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 3.

Dokonce byl přitažlivý pro určitou část mladé generace, které se „líbilo to [...] skoro barbarské pojetí ornamentiky! Úder pěstí do stolu.“⁶¹

2.4 Svaz československého díla jako oficiální instituce

Celorepublikový záběr výstav v letech 1921 a 1923 posunul pozici Svazu na „polooficiální to korporaci uměleckého průmyslu, ústředí pro celou republiku československou“.⁶² Státní důležitost jeho výstav stvrdila návštěva prezidenta a ceny MŠANO, které získali za přínos československému užitému umění Marie Serbousková (studující a modernizující lidové krajkářské techniky), Petra Pospíšilová (knižní vazba), Ferdyš Kostka, symbol dosud „živé“ rodové tradice slovenského keramického řemesla, a spolek Typografia, jehož zásluhy o perfektní polygrafickou úroveň byly všeobecně respektovány. Svaz začal také vědomě budovat svoji vizuální korporátní kulturu v příkladných tiscích, tiskopisech a dopisních papírech, které navrhl František Kysela již v roce 1922 a tiskla Průmyslová tiskárna.⁶³

Svaz, dosud dobrovolnická akademická instituce, se postupně vypracoval na partnera státních orgánů, nejčastěji MŠANO, které jej pověřovaly organizací zahraničních výstav, v meziválečné době fungujících jako ideální prostředek politicko-kulturně-hospodářské propagace. Svaz se postupně profesionalizoval tak, že dokázal zahraniční výstavy organizovat kompletně, od zajištění koncepce, výběru exponátů a katalogu až po instalaci a dokumentaci. Klíčovou, ač nenápadnou a skrytou postavou pro hladký průběh svazové činnosti byl dlouholetý tajemník Ing. Adolf Cink.⁶⁴ Měl organizační talent, vytrvalost, důslednost, zaujetí a obětavost, které charakterizují ostatně i další představitele Svazu, a paralelně se jako tajemník Krásné jizby Družstevní práce podílel na spolupráci obou institucí ve třicátých letech.

V roce 1923 Svaz vypravil do stuttgartského zemského muzea, které vedl českému prostředí nakloněný Gustav Pazaurek, sbírku 183 výtvarných plakátů z let 1895–1923, jež posléze

⁶¹ Karel Honzík, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy*, Praha 1963, s. 28.

⁶² [ík], Přípravy Československa k soutěži, *Bytová kultura* I, 1924–1925, s. 41.

⁶³ Grafické oddělení na svazových výstavách bylo zastoupeno kvalitními ukázkami pražských tiskařských závodů, plakáty v kyselovském duchu, ale i tisky kosmetického brandu Elida z Ústí nad Labem nebo reklamními plakáty, které z dekorativismu vybočovaly, jako Rykrova reklama pro Orion nebo typografické plakáty Slavoboje Tusara.

⁶⁴ Adolf Cink do SČSD nastoupil v roce 1923 a byl ve Svazu zaměstnán až do jeho rozpuštění v roce 1948. Viz Karel Koželka, Dvacet pět let záslužné práce (Adolf Cink), *Věci a lidé* I, 1947–1948, č. 8–10, s. 344–345.

putovala po dalších muzejních německých lokacích.⁶⁵ I tady se projevil česko-německý osten, když Svaz výstavu prezentoval jako „práci skoro 50 výtvarníků a grafiků české a slovenské národnosti“,⁶⁶ avšak německá kritika nejvíce chválila plakáty pražských Němců Teschnera a Orlika, což nebylo organizátorům výstavy po vůli.⁶⁷ Další úspěšnou prezentaci připravil Svaz pro Mezinárodní výstavu knižní vazby v Haagu, kde české knihvazačské řemeslo obstálo ve srovnání s rafinovanou vazbou francouzskou a anglickou.⁶⁸

První strategicky důležitá zkouška čekala Svaz v roce 1923, kdy byl pověřen organizováním československé expozice na I. mezinárodní výstavě dekorativního umění v Monze.⁶⁹

Expozice měla vůbec poprvé po válce ukázat, že Československo vstoupilo na politickou, kulturní i hospodářskou mapu Evropy jako svébytný celek. Kvůli liknavosti ministerských úředníků zůstaly pouhé čtyři týdny na výběr exponátů a instalaci. V šibeničním termínu zvládl situaci architekt Rudolf Stockar a sekundoval mu V. V. Štech z MŠANO. Národnostní otázka zde hrála prvořadou roli, a proto byla akcentována lidová tvorba z území Slovenska a Podkarpatské Rusi, na něž historické právo uplatňovalo také Maďarsko.⁷⁰ Samostatná expozice Artělu s předválečnou kubistickou keramikou, jejíž dynamiku podtrhla Stockarova zkosená instalace, vyvolala v italských médiích dojem, že jde o expozici českého futurismu mimo jiné asi i proto, že se nacházela na stejném patře jako výstava futuristy Fortunata Depera. Byť byla celková expozice nesourodá, splnila účel, vyvolala mezinárodní pozornost, získala čestný diplom, Artěl si odnesl stříbrnou medaili a všechny vystavené hračky byly rozprodány. Svaz se osvědčil pro nadcházející státně reprezentační úkoly.

Prorůstání Svazu do činnosti státních orgánů se projevilo i v tom, že členové Svazu byli pověřováni zařizováním reprezentačních prostor státu, ministerstev a velvyslanectví. Nejčastěji se uplatnili žáci Jože Plečnika, který byl již od roku 1920 jmenován hradním

⁶⁵ Tato sbírka měla být věnována do zemskému muzeu, což se dosud nepodařilo vzhledem k přesunům muzejních sbírek ve Stuttgartu ověřit. Viz oddíl Výstavy a muzea, *Drobné umění – Výtvarné snahy IV*, 1923, č. 8, s. 172.

⁶⁶ Fotografie viz *Das tschechische künstlerische Plakat im Auslande*, *Prager Presse III*, 1923, č. 46, 11. 11., s. 1.

⁶⁷ K. [Karel] Mrázek, *Výstava českých plakátů ve Stuttgartě*, *Výtvarná práce II*, 1923, s. 247.

⁶⁸ Karel Herain, *Mezinárodní výstava knižní vazby v Haagu*, *Výtvarná práce III*, 1924, s. 62.

⁶⁹ Mezinárodní přehlídka v Monze se v roce 1933 změnila v Trienále designu, užitého umění a architektury v Miláně. Více viz Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na bienálních výstavách užitého umění v Monze a na milánských Trienále v letech 1923–1996* (disertační práce), FF UP, Olomouc 2017.

⁷⁰ Akcent na lidovou tvorbu se objevuje i v luxusním katalogu v úpravě Jaroslava Bendy, jehož originální psané písmo vychází ze slovanských skriptů. Připojený anonymní text ministerstva průmyslu a obchodu předkládá zahraničnímu publiku péči státu o lidovou tvorbu na Slovensku prostřednictvím kursů.

architektem: Václav Ložek, Josef Štěpánek, Eduard Oslejšek a kromě nich Otakar Novotný.⁷¹ Navrhovali oficiální nábytkové soubory v decentním neoklasicistním dekorativismu, bez okázalých národních prvků, které dodala teprve pestrá výmalba Františka Kysely nebo V. H. Brunnera.

2.5 Více národní než moderní: poučení z pařížské výstavy 1925

Mladá žena s lipovou haluzí, stojící pevně ve větru jako motiv loga pro pařížskou výstavu ilustrovala vzrušení, které zavládlo, když státní orgány pověřily Svaz organizací československé účasti na *Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění* v Paříži v roce 1925 (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes). Ta byla prvním velkolepým poválečným výstavním podnikem, mnohonásobně přesahujícím rozsah mezinárodní přehlídky v Monze.⁷² Organizace československé expozice proto neměla v mohutnosti i odpovědnosti obdoby a v průběžné zprávě prorocky zaznělo, že „bude významnou epochou v dějinách a životě Svazu“.⁷³

Svaz se měl prokázat jako organizačně schopné ústředí československého uměleckého průmyslu. O výběru exponátů se rozhodovalo ve dvanácti oborových sekcích, v nichž byli rovnoměrně zastoupeni umělci, výrobci, řemeslníci, odborné školy a zástupci ministerstev, Svazu průmyslníků, živnostenských komor a dalších korporací. Generálním tajemníkem byl již osvědčený V. V. Štech, který i řídil osobně instalační práce v Paříži. Členové svazového výboru měli na podobu expozice vliv mimo jiné tím, že se v ní uplatnili jako architekti (Pavel Janák, Otakar Novotný, František Buben, Josef Gočár, Václav Ložek, František Novák, František Kavalír), sochaři (Karel Dvořák,) grafické (Jaroslav Benda, V. H. Brunner, Slavoboj Tusar) nebo kurátoři (Karel Herain, Josef Vydra pro Slovensko).⁷⁴

⁷¹ Otakar Novotný, *Interieur neosobní a nečasový*, *Výtvarná práce IV*, 1926, s. 140.

⁷² Viz Hana Rousová, *Art deco*, in: Iva Knobloch – Radim Vondráček, *Design v českých zemích 1900–2000*, Praha 2016, s. 177–201. Dále Kristýna Zajícová, *Ideové a výstavní strategie československé reprezentace na světových výstavách v letech 1925, 1937 a 1939 (disertační práce)*, UMPRUM, Praha 2016.

⁷³ Jednatelská zpráva Viléma Dvořáka na valné schůzi 4. 4. 1925, *Výtvarná práce IV*, 1926, s. 127.

⁷⁴ Tento text se soustřeďuje na význam Mezinárodní výstavy v Paříži pro oblast užitého umění, která byla hlavním objektem snah Svazu československého díla, nezabývá se uměním volným, jež bylo v československé expozici rovněž zastoupeno, viz literatura pozn. 73.

Expozice měla projevit nejen „jadrnou řeč slovanského kmene“, ⁷⁵ ale zejména státní vývozní zájem, který prosazoval generální komisař výstavy František X. Hodáč, předseda Svazu průmyslníků. Proto i přes národoveckou rétoriku svých provolání Svaz oslovil nejen německé odborné školy, ale tentokrát i velké výrobní podniky, které patřily českým Němcům. Vzhledem k tomu, jaké odezvy se potom v Paříži dostalo severočeským sklárnám a odborným školám, Svaz publikoval názor, že by dokonce „bylo lépe, kdyby nebyl výlučně československým“ ⁷⁶ (tj. českým a slovenským), a konečně připustil, že se firmy Ginzkey a Lobmeyr staly členy. K většímu sblížení Svazu a česko-německých firem kromě roku 1925 sice nedošlo, ale ustala řevnivá kritika a se sympatiemi bylo přivítáno založení vlastního svazu díla sudetských Němců – Werkbund der Deutschen in der Tschechoslovakei v roce 1925.

Ačkoliv Svaz podával maximální výkon v kontaktáži umělců, firem a zavádění děl do výroby, narážel ve styku s byrokratickými strukturami opět na liknavost a nekompetenci. Sama příprava pak probíhala v časové tísní i finančním provizoriu, jak informují publikované zprávy ⁷⁷ i korespondence V. V. Štecha s Pavlem Janákem o absenci kanceláře, která by v předstihu prosazovala v Paříži vývozní a propagační zájmy státu, jako tomu bylo u jiných zemí. ⁷⁸

Čtyřicet vagonů exponátů, které byly dovezeny do Paříže, přepočteno na poměrný počet objektů, předčila pouze Francie. Jejich seznam ukazuje pestrou paletu umělců, řemeslníků, malovýrobců a továren zabývajících se užitým uměním své doby ve všech myslitelných oborech na alespoň solidní řemeslné úrovni. ⁷⁹ Největší pozornost přitahoval státní pavilon architekta Gočára, který se zařadil k jednoduchým, protofunkcionálním tendencím, zejména jako hrubá betonová stavba. Dekorativní účinek dodalo teprve obložení z červeného skla (vývozní propagace, fa J. Riedel). Gočár pracoval se zrcadlovým a tabulovým sklem ve výstavních síních a vitrínách (rovněž vývozní propagace, fa J. Riedel), které však trpěly, stejně jako doposud všechny svazové výstavy chaotickým hromaděním předmětů.

⁷⁵ Karel Herain, Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925, *Drobné umění – Výtvarné snahy V*, 1924, s. 83–90.

⁷⁶ Werkbund der Deutschen in der Čs. Republik, *Výtvarná práce IV*, 1926, s. 235.

⁷⁷ O přípravných pracích důkladně informují časopisy *Výtvarná práce* a *Drobné umění*.

⁷⁸ Dopis V. V. Štecha Pavlu Janákovi ze dne 14. 10. 1925, Paříž, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 21. Tuto situaci za nezájmu úřadů nakonec na účet Svazu řešil jeho tajemník Adolf Cink.

⁷⁹ Celkem 248 vystavujících, 18 škol a 190 autorů.

Kvůli vývozní propagaci Svaz zapojil co nejvíce firem prostřednictvím autorských děl, a tak hledíme na podivná seskupení Janákovy skleněné fontány s dudákem (opět firma Riedel), krajky Emilie Paličkové (Státní ústav školský) a Laudova keramického reliéfu Medvědi (firma Rako). Čestná síň pak představovala národní janákovsko-kyselovský interiér provedený v luxusní řemeslné poloze, z toho největší překvapení zaznamenalo originální pojetí stěn. Kysela tentokrát oživil monumentální stěny nikoliv malbou, ale iluzivními tapiseriemi s tématem řemesel. Tento snad nejvíce citovaný objekt expozice ztělesnil její důraz na řemeslnou tradici, i když *horror vacui* nedopřával zahraničnímu pozorovateli klidu ani zde.⁸⁰

V Grand Palais se v instalaci Otakara Novotného prezentovaly jednotlivé výrobní podniky stejným přeplněným způsobem a pouze velkorysá podkovovitá vitrína se sklářskými výrobky odpovídala výstavním standardům své doby. V Invalidovně potom v sekci nazvané moderní bytová kultura byla Václavem Ložkem instalována sekce lidové tvorby, což dokládá, že SČSD považoval lidovou tvorbu za integrální součást soudobého moderního interiéru. Dále se zde představilo šest občanských interiérů, ovšem je zajímavé, že většina nevzešla z předchozích soutěží Svazu. Presentace kladla spíše důraz na truhlářské firmy (zejména Kruh umělců a průmyslníků a UP závody) než na invenci architekta, a tak se setkáváme s víceméně krotkými klasicizujícími interiéry, tentokrát již bez konotací na národní motivy (Jan Václavík, Josef Fuchs, František Novák, Josef Štěpánek, Jaroslav Grunt, Jan Vaněk, Rudolf Stockar).

Intenzivní proud energie, kterou Svaz do organizace napřel, dosáhl cíle. Československo získalo hned po Francii nejvíce cen,⁸¹ podařilo se navázat obchodní kontakty, rozprodat zejména skleněné předměty a objevily se zahraniční nabídky k výstavám. Zároveň se dostavila sebereflexe v konfrontaci se zahraničními expozicemi. Zejména francouzská nastavila zrcadlo svou elegancí, vkusem, mondénností, aranžérským uměním, švédská zase udivovala vznešenou jednoduchostí, solidností a účelností výrobků, stejně jako instalace samé. Příslušník avantgardy Josef Šíma vnitřek státního pavilonu odsoudil jako tristní, mladý architekt Adolf Benš, který dohlížel na konstrukci pavilonu, vyčetl expozici naddimenzovanost. Zahraniční kritika, ale i sebekritika však ťala přímo do samého programu

⁸⁰ Karel Herain, Československá expozice v posudcích cizích odborných časopisů, *Výtvarná práce* IV, 1926, s. 160.

⁸¹ Československá expozice získala 59 velkých cen (Grand Prix) a 65 zlatých medailí. Většina vystavujících firem i umělců si odnesla z Paříže nějaké ocenění. Velkou zásluhu měl na tomto výsledku V. V. Štech se svou vytrvalostí a lobbistickými schopnostmi.

expoziční, který se míjel s názvem mezinárodní výstavy tj. Arts Décoratifs et Industriels Modernes – totiž více než moderní ukázala se československá prezentace jako národní, což ji činilo sice originální a odlišnou, ale zároveň příliš přezdobenou, těžkopádnou, výtvarně konzervativní, a ač propojenou s lidovým uměním, přece mimo jeho vitalitu.⁸²

I sami vystavující architekti Josef Místecký, Otakar Novotný či grafik Emanuel Hrbek uznali, že pro národní nábytek v novém interiéru nebude místo,⁸³ a vyslovili respekt k ohlašujícímu se mezinárodnímu stylu funkčních a jednoduchých tvarů. Pařížská zkušenost snad nejvíce nahlodala názorové postoje Pavla Janáka. Interiér Le Corbusiera v pavilonu Esprit nouveau ho inspiroval k několika polemickým textům, v nichž sice uznává Le Corbusierova génia, ale snaží se vyvrátit radikální názory týkající se vyloučení umělce ze standardizované průmyslové výroby, potlačení barvy, dekoru a luxusní výzdoby vůbec. Další vývoj dal v jednotlivostech Janákovi za pravdu – avantgarda se totiž od asketické věčnosti postupně přivrátila k barvě, k výtvarné harmonii interiérů, k uměleckému řemeslu, i k ornamentalizaci prostoru, kterou Janák předvídal. V podstatě své argumentace se však Janák mýlil a jeho úporné držení pozic ukazovalo, že si úplně jistý nebyl – nedokázal si v roce 1925 představit, že průmyslová výroba, nikoliv umělecké řemeslo, za něž československá expozice získala všechny ceny, bude určovat uplatnění umělce v pozici rodící se profese designéra.⁸⁴ Avantgarda naproti tomu ve svých textech tuto situaci předjímal, například Jan Vaněk nebo Karel Teige. Janák byl ovšem příliš skeptický, co se týče konzervativních poměrů v československém průmyslu, který většinou z důvodu „kulturní desorientace“ ignoroval estetickou stránku produktů. Ale zároveň si začínal uvědomovat, že chyba je i na straně umělců a odborného školství, které jen okrajově vnímalo skutečné potřeby průmyslové výroby, a ještě před Paříží začal velmi nejistě a nerad přehodnocovat doposud proklamovaný „básnivý“ národní obsah užité tvorby a architektury.⁸⁵

Roli Svazu na pařížské výstavě, kterou vyvrcholil mezinárodní luxusní dekorativismus, a nutnost proměny svazové orientace vyjádřil J. R. Marek: „[...] ideový a programový původce

⁸² Herain (pozn. 80).

⁸³ Josef Místecký, Škola, tradice a vývoj, *Drobné umění – Výtvarné snahy V*, 1924, s. 138–141. Emanuel Hrbek, Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži (I.), *Drobné umění – Výtvarné snahy VI*, 1925, s. 141–148. Otakar Novotný, Bilance mezinárodní výstavy dekorativních umění v Paříži, *Volné směry XXIV*, 1926, s. 91.

⁸⁴ Pavel Janák, Průmysl bez umění, *Výtvarná práce IV*, 1926, s. 132.

⁸⁵ Pavel Janák, Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život, *Výtvarná práce IV*, 1926, s. 216. – Pavel Janák, Cesta Uměleckoprůmyslové školy, *Výtvarná práce II*, 1923, s. 184: „A zůstane naší povinností pokoušet se i o ty věci, které nás nelákají, ale tvoří prostředí, v kterém žijeme.“

úspěchu je tu Svaz československého díla [...], vystihl dobře světovou náladu dnešní v tomto oboru lidské tvorby kulturní. Ovšem tato nálada zcela neodpovídá duchu doby, je spíše dozníváním slavné minulosti. Industrialism a sociální citění dneška usilují o zpřístupnění umění všem vrstvám národa a lidstva bez rozdílu a ten duch nutně zvítězí. Jedině v něm jest i budoucnost uměleckého průmyslu. A u nás v republice jsou k tomu všechny možnosti: vyvinutý průmysl, zdatné pracovní síly i tvůrčí umělci.“⁸⁶

2.6 Výstava jako národní Gesamtkunstwerk a zprostředkovatelská agentura

První svazové výstavy upoutaly výjimečnou péčí o výstavnictví, která v poválečných letech nebyla obvyklá. Na rozdíl od průkopníka výstavnické kultury v českém prostředí Jana Kotěry a jeho neokázale intimního veřejného prostoru, architekti Otakar Novotný, Pavel Janák, Rudolf Stockar a Václav Ložek pojímali výstavu jako monumentální Gesamtkunstwerk, který měl v jejich režii demonstrovat národní myšlenku a oslavit československou uměleckou svéráznost, hospodářskou emancipaci a výkony uměleckého řemesla. Národní Gesamtkunstwerk měl návštěvníka až omráčit péčí o všechny detaily výstavního prostoru, od podlah, lustrů, dekorativních vitrín až po iluzivní stěny. Většina architektů měla zkušenosti ze scénografie, a jejich výstavnictví přejala divadelní praktiky: kaširovaná paneláž, umělé triumfální oblouky, oltáře z draperií, baldachýnový strop apod.

Největší přínos raného svazového výstavnictví můžeme asi vidět v pojetí iluzivních stěn a jejich výmalby, které mistrně ovládal František Kysela; také V. H. Brunner, Jaroslav Benda, Emanuel Hrbek, Alexandr Vladimír Hrska či později Kyselův absolvent Ladislav Sutnar přispěli k novému pojetí prostorové ornamentální výzdoby. Jak již bylo řečeno, pro hlubší analýzu nám chybí barevná dokumentace. Tak například Stockar v Monze použil červené a modré vitríny, Janák v již mnohem klidnější instalaci Uměleckoprůmyslové školy na druhé výstavě akord žluté a bílé, který ale byl terčem kritiky mladé generace, pokládající výstavu za „přepychovou na úkor dobrého vkusu“.⁸⁷ Sami architekti svazových výstav si byli vědomi příliš honosné instalace, která často kontrastovala s nedostatečnou kvalitou vystavených předmětů, ale dekorativní náhled na vystavování přetrvával i po pařížské výstavě.⁸⁸ Svazové

⁸⁶ J. R. Marek, VIII. Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového umění v Paříži, *Lidové noviny* XXXIII, 1925, 15. 11., č. 313, s. 10.

⁸⁷ K., Levný nábytek, *Stavba* I, 1922, s. 207.

⁸⁸ P. J. [Pavel Janák], Úprava výstavních sání (K příkladům z výstavy v Paříži), *Výtvarná práce* IV, 1926, s. 319.

výstavy první poloviny dvacátých let tak měly daleko do věcnosti výstav uměleckého průmyslu ve Švédsku nebo Německu, na nichž vynikaly jednotlivé výrobky v jednoduchém aranžmá.

Vlastním tématem svazových výstav byla národní bytová kultura a v tomto oboru měly propagovat soudobé výrobky, informovat, vzdělávat, kultivovat vkus, zprostředkovat vzájemný kontakt umělce, producenta a konzumenta-kupce. Výstavy tak postupně budovaly zájmové společenství publika, umělců a producentů, přičemž důležitou roli hrály edičně a tiskově pečlivě připravené katalogy výstav s adresáři vystavovatelů a členů Svazu.⁸⁹ Ty se pak staly základem svazového adresáře umělců a výrobců, který byl k dispozici ve vzorkovně SČSD v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, jež od roku 1924 prezentovala soudobou produkci mimo jiné i prostřednictvím autorských a firemních výstav. Svaz tak hrál úlohu agentury zprostředkující vzájemné kontakty, zakázky nebo koupě, avšak nebyla to jeho stěžejní funkce, jako například ve Švédsku. Samy výstavy v první polovině dvacátých let také nebyly pro Svaz výdělečné. Ačkoliv získaly ministerskou finanční podporu a Svaz výstavní místo ve vitrínách pronajímal a exponáty se od druhé výstavy úspěšně prodávaly, přece svazové výstavní podniky končily deficitem a s tím i většina každoročních svazových rozpočtů.⁹⁰

Vlivem osobních zkušeností z Paříže se změnilo myšlení i rétorika svazových představitelů: osobitost československé produkce i prezentace se má napříště přizpůsobit světovým poměrům.⁹¹ Ve výstavnické praxi se projevuje péče o aranžérství, promyšlené působení jednotlivých předmětů nebo jejich celků. Výstavnictví se začíná sblížovat s kulturou výkladních skříní, s uměním reklamy a rodící se profesí aranžérů. Svaz se již od raných dvacátých let snažil vyvíjet v této oblasti osvětu spoluprací s časopisem *Nová reklama*, ale teprve v roce 1926 se stal jedním z pořadatelů prvního aranžérského kursu, který vyvolal celorepublikový zájem.⁹²

⁸⁹ Péče o výstavní katalog a plakát byla součástí osvětového působení Svazu, v první polovině 20. let se jako grafické profilovali František Kysela, Jaroslav Benda, Slavoboj Tusar s vlastním písmem, které bylo součástí snah za původní české písmo, ale příležitost dostali i studenti Uměleckoprůmyslové školy jako Hana Dostálová, Cyril Bouda nebo Josef Kaplický.

⁹⁰ Účetní knihy Svazu bohužel dosud nalezeny nebyly, ale neutěšené labilní finance byly předmětem každoročních zpráv valných hromad SČSD.

⁹¹ Josef Dobrý, Význam hodnotné výroby, in: *IV. Výstava uměleckého průmyslu československého* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové museum v Praze 1926, s. 10.

⁹² SČSD se podílel spolu s Klubem aranžérů a Jednotou přátel Masarykovy akademie práce na zřízení aranžérské školy při Veřejné škole pražského obchodnictva v Praze, na níž přednášeli členové SČSD Herain, architekti

Jednoduché aranžmá se projevilo na výstavách, které byly vyvolány ohlasem pařížské expozice: třetí výstava SČSD v Praze u příležitosti všesokolského sletu v létě 1926 a výstava v Kodani v témže roce. Kodaňskou výstavou Svaz splnil severskou misi: přitáhl pozornost dánských politických a hospodářských kruhů, byla připravena půda k uzavření kontraktů.⁹³ Výstava byla úspěšná prodejně, zejména sklo severočeských německých skláren, textilie Marie Teinitzerové, která svou studijní cestu kdysi podnikla právě na sever, Brychtovy skleněné figurky ze Železného Brodu, rozdávané na vernisáži, hračky, zejména práce Minky Podhajské. Svazovým výtvarníkům umožnila prohloubit osobní zkušenost se severským pragmatickým přístupem,⁹⁴ který již předtím v rámci SČSD systematicky sledovali Karel Herain, kurátor Uměleckoprůmyslového musea v Praze, a Josef Vydra, historik umění pověřený péčí o kulturní památky na Slovensku.

2.7 Zakládání poboček: Chrudim, Železný Brod, Hradec Králové, Brno

Zakládání poboček souvisí s děním kolem pařížské výstavy, do něhož pražské předsednictvo úspěšně zapojilo odborné školy a lokální výrobce.⁹⁵ První a ve dvacátých letech „čilou“ pobočku založil okruh sympatizantů kolem Státní odborné školy pro zpracování dřeva v Chrudimi, obdivované pro vysokou řemeslnou úroveň nábytku a perleťových dekorací. Její absolventi pokračovali často ve studiu na pražské Uměleckoprůmyslové škole v Praze a zde založili Kruh umělců a průmyslníků, který patřil ke stálícím svazových výstav včetně pařížské (architekti Jan Václavík, František Oktávec). Propojení zdejších studentů-absolventů i profesorů s pražským ústředím tak bylo velmi úzké. Vedoucí osobnosti školy i místní svazové pobočky architekti Eduard Oslejšek, žák Plečnikův, a Rudolf Geissler působili také ve zdejším Průmyslovém museu, kde se odehrály dvě velké výstavy v letech 1924 a 1926. Putovní kolekci zde doplnily čtyři interiéry z chrudimské školy, která na nich spolupracovala

Ložek, Havlíček a grafik Sutnar. Dále viz Lada Hubatová-Vacková (ed.), *Divadlo ulice. Reklama a aranžérství výkladních skříní v kontextu modernismu 1918–1938*, Praha 2021.

⁹³ Adolf Cink, Výstava čsl. uměleckého průmyslu v Kodani a otázka jeho vývozu, *Výtvarné snahy VIII*, 1926–1927, č. 6–7, s. 216–218.

⁹⁴ Minka Podhajská, *Paměti*, Praha 2021, s. 109.

⁹⁵ Věcný program SČSD z roku 1920 obsahoval decentralizační prvky, které by přenesly reformní aktivity na mimopražské území, ale teprve stanovy roku 1924 obsahují preambuli o zakládání poboček a jejich fungování.

s textilní výtvarnicí Marií Teinitzerovou. Na výstavě v roce 1924 získal publicitu interiér Eduarda Oslejška pro ministra školství,⁹⁶ který nezapře plečnickovské rysy

Další významná pobočka byla založena v Železném Brodě, v souvislosti s první českou odbornou sklářskou školou (skláři doposud mohli studovat na severočeských německých školách). Strategická důležitost školy byla vnímána i předsednictvem SČSD, takže kontakt byl rovněž velmi těsný, zejména když se vedení školy ujal v roce 1924 Alois Metelák, Plečnikův a Kyselův žák. Ten se stal motorem železnobrodské pobočky spolu s profesorem Jaroslavem Brychtou, jehož skleněné figurky byly proslavené v zahraničí díky svazovým výstavám. Metelák i Brychta se snažili místní poměry rozhybat a svazová pobočka, používající vlastní hlavičkový papír, nabízela spolupráci všude tam, kde bylo zapotřebí účasti školeného výtvarníka, což se vepsalo významným způsobem do tváře celého města.⁹⁷ Aktivně působili například profesor Josef Varcl ze šperkařské školy v Turnově a Kotěřův žák architekt Mauerman z Mladé Boleslavi, majitel kamenosochařského závodu. Pobočka sledovala také lidovou tvorbu, zejména malírnu ve Velkých Všelisech, kde pod vedením učitele Ladislava Havránka vznikaly pozoruhodné keramické výrobky a hračky. V druhé polovině dvacátých let sklářství procházelo krizí; proto se pobočka pod vedením Meteláka profilovala jako středisko železnobrodského sklářského průmyslu a školství. V roce 1926 se uskutečnila putovní výstava v souvislosti s otevřením nové školní budovy a pobočka sama vysílala na svazové výstavy kolekce moderních sklářských výrobků ze Železného Brodu (kromě skleněných objektů do interiéru také šperky a kabelky), které pak na putovních výstavách zaznamenaly velký prodejní úspěch.

Od poloviny dvacátých let byla rovněž aktivní pobočka v Hradci Králové,⁹⁸ který již před válkou sloužil jako výkladní skříň moderního urbanismu díky působení Jana Kotěry a Josefa Gočára, jež přizval ke spolupráci osvětlený, dlouholetý starosta města František Ulrich. Ten založil místní pobočku SČSD a byl jejím dlouholetým předsedou. Její činnost se soustředila do muzea, jehož budovu projektoval Jan Kotěra a jež vedl architekt František Tichý. Ten

⁹⁶ Nyní deponován ve Slovanském ústavu AV ČR, v. v. i.

⁹⁷ Archiv Městského muzea v Železném Brodě, fond Svaz československého díla – pobočka.

⁹⁸ Data zakládání jednotlivých poboček, oznamovaná průběžně na schůzích SČSD, se liší od dat jejich oficiálního nahlašování úřadům. Například pobočka v Hradci Králové byla oficiálně založena až roku 1930 (viz SOA Hradec Králové, Svaz československého díla – pobočka Hradec Králové), ačkoliv na valných hromadách podávala zprávy o své činnosti již od roku 1925. Stejná situace se týká i pobočky v Brně.

založil v muzeu stálou vzorkovnu s obměňující se putovní kolekcí z ústředí, doplňovanou místními tvůrci, mimo jiné také amatérskými fotografy.

Brněnská pobočka se projevovala aktivně díky architektu Janu Mráčkovi, který v průběhu roku 1926 uspořádal sérii úspěšných putovních výstav po moravských městech a projevil nový, věcný vztah k aranžmá: použil skládací vitríny, které umožnily, aby se výstavy konaly i v nevybavených prostorách.

Stejně důležitá pro místní dění byla výstava v Českých Budějovicích, kolem níž se soustředily snahy o založení pobočky představiteli zdejších odborných průmyslových škol a muzea. K tomu však nedošlo, podobně jako v Plzni, kde zástupci tiskařských profesí, uměleckých spolků a rovněž kamenická firma Cingroš připravovali založení pobočky několik let, ale bezvýsledně.

Pro komunikaci ústředí a poboček se nejúčinnějším prostředkem staly po vzoru DWB putovní výstavy, jež fungovaly také jako nástroj mobility modernizačních idejí a předmětů po celé republice. Základní kolekci putovní výstavy pod názvem „moderní umělecký průmysl“ připravilo pražské ústředí (zejména Karel Herain a Karel Mrázek) a v místě se k ní připojila kolekce lokálních výrobců, návrhářů a lidových tvůrců. Ale i putovní soubor z Prahy byl lokálně rozmanitý – obsahoval exponáty od Artěle, ze Slovenska, Podkarpatské Rusi a z železnobrodských skláren, takže výsledný výstavní celek tvořil pestrou geografickou směs československého uměleckého průmyslu s akcentem na místní práci.⁹⁹

Putovní výstavy sehrály ve dvacátých letech roli oživujícího impulsu lokálního kulturního a společenského dění, propagovaly národní dekorativní styl, přinášely ekonomické zisky firmám i tvůrcům, oboustranně propojovaly do té doby rozptýlené snahy na československém území s pražským ústředím. Vernisáž výstavy se stala místní událostí a bývala spojena s dalšími osvětovými akcemi, přednáškami místních tvůrců a členů pražského předsednictva. Akcí se účastnily významné osobnosti, které spojoval kulturní aktivismus a láska k regionu. I když logistika akcí někdy přesahovala organizační možnosti pražského centra, přece rozšiřovala pole působnosti SČSD, získávala další mimopražské členy a odbytiště jejich prací. Lokální členové také měli přístup na zahraniční svazové výstavy, kde uzavírali obchodní a profesní kontakty, ať už v Paříži nebo Kodani.

⁹⁹ Putovní prodejní výstavy hradilo kompletně pražské ústředí, pořadatel si nechával pět procent zisku z prodeje. Pražské ústředí také hradilo výlohy poboček, které předtím předsednictvo odsouhlasilo.

2.8 Časopis *Výtvarná práce* (1921–1926) a fotoarchiv

Čtyři ročníky *Výtvarné práce* zachycují snahy Svazu o prosazování národního dekorativismu jako státního stylu, jeho obranu i prosakující pochybnosti. První ročník vyšel jako příloha *Volných směrů*, ale od druhého ročníku se jejich vydavatel Jan Štenc, zakladatel SČSD, rozhodl mecenášsky podpořit *Výtvarnou práci* jako samostatný časopis. Díky Štencovu tiskařskému závodu na brilantní umělecké reprodukce vycházel v luxusní velkorysé typografické úpravě s velkým množstvím kvalitních obrazů. Časopis je srovnatelný s periodiky ostatních evropských werkbundů – švédského *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* (od roku 1905) a *Form* (od 1932), švýcarského *Das Werk* (od roku 1914) nebo německého *Die Form* (od 1922). Ve všech zemích werkbundové časopisy sloužily ke komunikaci s geograficky rozptýlenou členskou základnou a v programových textech udávaly směr umělcům, výrobcům a odborným školám.

Sám název časopisu¹⁰⁰ odkazuje k Ruskinovým ideálům práce jako procítěné činnosti ducha, díky níž se výtvarník stává platným členem společenství pracujících pro dobro lidstva, národa, státu. Ideál radostné práce je, podobně jako v DWB, latentním programem SČSD. Časopis nesplnil tuto vizi ani Štencovu představu o orientaci časopisu na tiskové umění. Zaměření časopisu totiž, zdá se, opanoval hlavní redaktor Pavel Janák, rektor Uměleckoprůmyslové školy, již zavedený autor v odborném i společenském tisku a od roku 1925 předseda Svazu. Pod jeho autoritou se *Výtvarná práce* vyhranila jako víceméně akademický časopis, reprodukcující často díla profesorů Bandy, Brunnera a Kysely a jejich studentů. Z nich nejfrekventovanější byl František Kysela, takže vnější pozorovatel nabyl dojmu, že to je právě on, kdo má ve Svazu největší vliv.¹⁰¹ Časopis tak posiloval pozici Svazu a Uměleckoprůmyslové školy a stal se autoritou pro odborné školství.¹⁰²

Výtvarná práce se exkluzivně zaměřila na československý umělecký průmysl, nesledovala zahraniční dění ani nepřinášela texty od zahraničních autorů. Soustředila se jenom na dění ve Svazu a Uměleckoprůmyslové škole a tvorbu členů, monitorovala svazové i jiné veřejné soutěže. Příklady národního dekorativismu v kvalitních fotografických ilustracích doprovázejí texty od teoretiků (Vilém Dvořák, Štech, Herain) a vedle Janáka i dalších umělců a architektů

¹⁰⁰ Karel Herain později ztotožňuje pojem „výtvarná práce“ s pojmem umělecký průmysl, viz Karel Herain, Vývoj k ušlechtilé výrobě, *Tvar* I, 1948, s. 111.

¹⁰¹ Německý posudek o druhé výstavě Svazu československého díla v Praze (pozn. 46).

¹⁰² MŠANO zakoupilo 2 600 výtisků prvních ročníků pro odborné školy.

(Novotný, Benda, Serbousková, Drahoňovský, Karel Dvořák, Stockar), kteří byli většinou angažováni na Uměleckoprůmyslové škole. Teprve pařížská výstava dala příležitost k několika statím o zahraničním uměleckém průmyslu, které však ukázaly vyčerpanost uzavřeného okruhu autorů. Po „pařížském“ čísle Jan Štenc odstoupil od vydávání, protože neměl dostatek odběratelů. V roce 1926 tedy Svaz přišel o luxusní tiskovou platformu své činnosti.

Zajímavé je, že oproti protežovanému lidovému umění v programu SČSD *Výtvarná práce* tolik nereprodukuje lidovou tvorbu (pouze Ferdýše Kostku), ale hledá živou kulturní souvislost v českém uměleckém řemesle minulosti. Například Karel Herain představil kameninu a sklo klasicismu a biedermeieru v českých zemích. Přitom oba slohy zaznamenávaly v evropském užitém umění návrat již od raných desátých let a ten se projevil i ve svazových interiérech. K historickému odkazu patřila také tvorba v roce 1923 zemřelého Jana Kotěry. Pavel Janák v citlivých textech vystihl principy modernity a přirozené domácí intimity Kotěrových interiérů.¹⁰³ Tento odkaz ale zatím Janákova generace v národním slohu nemohla uplatnit pro přílišný dekorativismus.

Na mediální scéně uměleckých časopisů dvacátých let *Výtvarná práce* reprezentuje národovecký patriotismus v užitém umění, které sledovaly skromné časopisy *Drobné umění* (specializovaný na hračku a lidovou tvorbu) a *Náš směr*, určený zejména učitelům; oba více méně závisle na *Výtvarné práci* podporovaly národní dekorativismus a propojoval je i téměř stejný okruh autorů.¹⁰⁴ Janák si byl dobře vědom toho, že vyhraněná orientace na český umělecký průmysl provokovala mladou generaci architektů, ovlivněnou Adolfem Loosem a Le Corbusierem, příklánějící se k purismu a publikující v mezinárodně orientovaných časopisech. Jejich programem byla industrializace, standardizace, typizace výroby a již od roku 1924 publikovali ve *Stavbě* principy funkcionalistické architektury a vnitřního vybavení.

Mladí architekti revoltovali proti oficiálnímu národnímu dekorativismu pádnými argumenty a ostře sarkastickým jazykem, jímž exceloval Karel Teige, ale i Jan E. Koula, Oldřich Starý a Josef Čapek ad. Napadali dekorativismus jako asociální, do minulosti obrácený historismus a národní lidový prvek jako dávno vyschlý pramen. Útoky mladé generace se probíraly i na

¹⁰³ Pavel Janák, Jan Kotěra, umělec a organisátor českého umění, *Výtvarná práce* IV, 1926, s. 134. Dále Pavel Janák, Učitel bydlení, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 169.

¹⁰⁴ Petra Zaccalová, Reflexe užitého umění v časopisech *Výtvarná práce* a *Drobné umění* (diplomová práce), UMPRUM, Praha 2012.

svazových schůzích.¹⁰⁵ Od roku 1924 začala vycházet *Bytová kultura* brněnského člena SČSD Jana Vaňka, která sledovala stejný záměr: modernizovat životní styl a bytové prostředí. Internacionálně zaměřená, publikovala v překladech důležité texty avantgardních architektů týkající se architektury a bydlení a představovala důraznou ideovou opozici *Výtvarné práce*. Kritika *Výtvarné práce* z pera šéfredaktora *Bytové kultury* Bohumila Markalouse, rovněž zároveň člena SČSD, způsobila roztržku s Pavlem Janákem.¹⁰⁶

Zdálo se, jako by mezi těmito generačními názorovými tábory zela nepřekonatelná propast. Zatímco mladí považovali celou koncepci uměleckého průmyslu a dekorativismu za oficiální brzdu sociálního i výrobního pokroku, *Výtvarná práce* v obranných textech starší generace, Janáka, Štecha a Viléma Dvořáka, poukazovala na jednostrannou vychýlenost jejich industriální vize, která nerespektuje sociologicky rozmanité lidské potřeby.

Janák vnímal kritiku *Výtvarné práce* velmi osobně, stejně jako se radoval z vydání každého čísla. Redigoval všechna čísla, napsal nejvíce programových textů. Přehodnotil své radikální postoje z roku 1914 a v první polovině dvacátých let se považoval za dědice obrodných snah minulosti, tradice uměleckého výtvarného zásahu do „života“. V tomto smyslu viděl i svoje sociální poslání – výtvarnou prací vylepšovat „bídu“ života.¹⁰⁷ Vklad výtvarníka chápal jako zkrášlení, „oduševnění“ a ozdobu tradičního bydlení spíše než řešení příčin bytové nouze a hygienické nevybavenosti. Považoval industrializaci, standardizaci a typizaci za nevyhnutelný proces, ale viděl ho spíše jako možnou alternativu k řemeslu a rukodělné malovýrobě než jako východisko. Zatímco mladá generace architektů některé požadavky ekonomizace absolutizovala, Janák pochyboval o tom, že všichni budou rádi „bydlet v bílých stěnách“.¹⁰⁸ V nepodstatných argumentech mu dal vývoj za pravdu, ale zároveň ukázal, že se mýlil „v duchu přítomné doby“ ohlašující již nový mezinárodní styl – funkcionalismus, který ale on a V. V. Štech považovali za utilitaristický, inženýrsky suchopárny a málo povznášející.

Také kritik, teoretik a estetik Václav Nebeský vnímal nebezpečí jednostranné adorace vědy, techniky a průmyslu a v polemikách s Karlem Teigem obhajoval důležitost intuice a iracionálna v tvorbě. Avšak série Nebeského článků v *Tribuně* přinesla hodnocení svazové činnosti a *Výtvarné práce* mnohem závažnější než nepřátelské výpady mladé generace.

¹⁰⁵ Zprávy SČSD, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 163.

¹⁰⁶ Dopis Bohumila Markalouse Pavlu Janákovi ze dne 31. 5. 1924, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 3.

¹⁰⁷ Pavel Janák, Dopis malíři o malíři, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 313.

¹⁰⁸ Pavel Janák, Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život, *Výtvarná práce* IV, 1926, s. 224.

Nebeský totiž v teoretických a filosofických souvislostech vystihl vlastní podstatu uměleckoprůmyslové práce a konfrontoval ji s programem a realitou Svazu. Na základě Kantovy filosofie považuje uměleckoprůmyslový předmět za výsledek synergie praktické a sociální účelovosti a estetické hodnoty. Právě absenci sociální účelovosti předhazuje Svazu i kubistické tvorbě členů Skupiny a nakonec i hnutí Arts and Crafts. Jeho teoretické úvahy doprovázejí kritické postřehy ze svazových výstav, jejichž mohutnost Nebeský obdivoval, nicméně modernizovanou tradici lidového umění považoval za „krok zpět“ a „zbytečné marnění času“.¹⁰⁹

S vydáváním *Výtvarné práce* souviselo zřízení archivu skleněných diapositivů a fotografií (od roku 1924), podobně jako tomu bylo například v DWB a SWB. Tato centrální fotografická dokumentace představovala instituci samu o sobě, sloužila rovněž k putovním výstavám a nabídkovým portfoliím zboží, zajišťovala konkrétní komunikaci pražského ústředí s pobočkami.¹¹⁰ Fotografickou dokumentaci pořizovali špičkoví profesionální fotografové, specializovaní na interiéry, architekturu a design, zejména Jan Posselt nebo dvojice Illek a Paul. Fotografický archiv byl po rozpuštění Svazu v roce 1948 neznámý, až se v roce 2021 podařilo objevit v mimopražském skladišti jeho fragment. Obsahuje zhruba 800 jednotlivých fotografií, zejména ze svazových výstav do roku 1930 a několik alb do roku 1947.¹¹¹ Je uložen v Centru dokumentace UPM.

¹⁰⁹ Viz Karel Srp – Jiří Šetlík (eds.), V. M. Nebeský, O architektuře, užitém umění a kritice. Výběr statí z časopisu *Tribuna* 1919–1924, *Acta UPM* XXII, Praha 1989.

¹¹⁰ Adjustované fotografie jsou opatřené podrobným popisem autora, firmy, datací, u fotografií výstav pak jméno architekta a někdy i fotografa. Některé údaje však nejsou spolehlivé.

¹¹¹ V roce 1927 podle dokumentace Jaroslavy Vondráčkové měl mít archiv SČSD 1 200 čísel fotografií, 219 štočků a 254 fotografických desek. Seznam fotografických alb SČSD Jaroslavy Vondráčkové obsahuje celkem 25 alb s 800 fotografiemi, zatím se podařilo nalézt pouze deset alb, bohužel chybí alba s dokumentací Baby a všech nejdůležitějších výstav ze 30. a 40. let. CD UPM, fond Vondráčková.

3 1927–1932

„...žijeme v jakémsi nepochopitelném vzrušení a nadšení...“¹¹²

3.1 Více mladých členů, více prostoru

Nedostatečné výstavní kapacity v Praze prokázala třetí svazová výstava v roce 1926, která se odehrávala na třech místech: „[...] tím byly výstavní práce ohromně zatíženy [...]. Lze říci, že se výstavy připravují a instalují s úplným přepjetím sil.“¹¹³ V roce 1926 se Svaz opět snažil získat vlastní budovu. Ředitel Uměleckoprůmyslového musea a místopředseda Svazu F. X. Jiřík představil vizi výstavního domu, který by zohlednil nároky soudobých výstav uměleckého průmyslu.¹¹⁴ Na podzim 1926 Pavel Janák navrhl na volném pozemku Uměleckoprůmyslového musea několik verzí jednoduché multifunkční budovy, jež by splňovala výstavní, prodejní, kancelářské a prezentační funkce. Návrhy vycházejí z půdorysu složitěho pozemku, zároveň věcně a velkoryse řeší moderní provozní nároky v citlivém vztahu k neorenesanční architektuře muzejní budovy. Avšak jejich prosazování se změnilo „v tuhý zápas“ a muzejní kuratorium, jehož členové byli z velké části také členy SČSD, Janákovy návrhy odmítlo.¹¹⁵ Svaz musel čekat na svou budovu dalších deset let.

Seznam přibližně dvou stovek členů Svazu z roku 1926¹¹⁶ ukazuje pestrou a nesourodou směs jak z hlediska profesionálního či institucionálního, tak i národnostního, genderového a sociálního. Výtvarní umělci, umělkyně a architekti, původně koncepční motor Svazu, tvořili více než jednu čtvrtinu členů, silné bylo zastoupení tiskáren (Grafia, Graf. Unie, Státní tiskárna, Melantrich). V druhé polovině dvacátých let se z regionů hlásily další řemeslnické profese, truhlářské dílny, nábytkářské závody (kromě UP závodů, Strnad a Vaníček, SBS, Hynek Gottwald, Osolsobě), keramické závody, sklářské a bižuterní závody (Lobmeyr, Palme, Inwald, Železnobrodské sklo), hračkářské (Urbánek), textilní (Sochor s vkladem 5 000 Kč, Požár, Klazar, Weiss, Ginzkey) a svazy jednotlivých průmyslových odvětví (kamenický,

¹¹² Karel Herain, Výstava soudobé kultury v Brně 1928, *Výtvarné snahy* VIII, 1926–1927, č. 3–4, s. 73–77.

¹¹³ Dopis Pavla Janáka Josefu Kumpánovi ze dne 30. 7. 1926, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37.

¹¹⁴ F. X. Jiřík, Uměleckoprůmyslové výstavy a potřeba výstavního domu, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 17–21.

¹¹⁵ Karel Herain, Referát z valné schůze 18. 3. 1927, Cyklostylované zprávy SČSD, IV, 1927, CD UPM, fond Herain.

¹¹⁶ Seznam činných členů in: *III. výstava uměleckého průmyslu československého* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové museum v Praze 1926, s. 55–67.

sklářský, textilní). K zakládajícím spolkům přistoupily další (Artěl, SVU Mánes, Zádruha, Záchrana). Po roce 1925 do Svazu vstupovaly obchodní a živnostenské komory, muzea (Chrudim, Pardubice, Plzeň, Technologické museum Praha) a odborné školy, důležité bylo zastoupení jednotlivých ministerstev v osobách tajemníků (MŠANO, ministerstva průmyslu a obchodu a veřejných prací), členem byl také Jaroslav Preiss, ředitel Živnobanky, významná osobnost politicko-hospodářského života. Z východních Čech se hlásili představitelé městských rad a obcí. Z různých míst Čech a Moravy vstupovali do Svazu učitelé a učitelky výtvarné výchovy. Důležitý byl rovněž podíl žen (jedna pětina), zejména pražských výtvarnic, ale i těch, které se věnovaly domácí výrobě výšivek, krajek nebo hraček, zejména na Moravě. Významné členství zaujímali slovenští a podkarpatští řemeslníci a čeští umělci a architekti, kteří zde vykonávali modernizační misi (Vojtěch Merganc, Jaroslav Jareš) a často navrhovali pro Dětvo nebo pro keramické závody v Modře. Do Svazu vstoupila také nakladatelství jako Václav Petr, Prometheus a zejména Družstevní práce. Pokud bychom měli najít obecný rys svazu jako organizace do roku 1928, mohli bychom ji charakterizovat jako kulturní organizaci s přesahem do živnostenského podnikání a školství.

Dosavadní vedení Svazu se opíralo o stálé předsednictví Pavla Janáka, místopředsedu F. X. Jiříka, jednatele Karla Heraina a architekta Václava Ložka, který s Janákem nebo sám autorizoval většinu instalací svazových výstav dvacátých let. Od roku 1926 dochází v členské základně k pohybu, hlásí se mladá mezinárodně orientovaná generace, která ve svazových aktivitách vidí možnost seberealizace. Hlavní těžiště svazových aktivit se totiž přesunulo k problematice bydlení, která byla od druhé poloviny dvacátých let klíčovým tématem české i světové architektonické avantgardy. K tomuto směřování přispěli všestranně talentovaný a dynamický Ladislav Sutnar, akční textilní výtvarnice Jaroslava Vondráčková, od tohoto roku taktéž ředitelka Artěle. Kolem Výstavy soudobé kultury v Brně v roce 1928 se do Svazu hlásili absolventi různých oborů Uměleckoprůmyslové školy v Praze a celá skupina Janákových žáků, jako Kupka, Obalil, Kučerová-Záveská, Hrozinka, Osolsobě, Vaníček, Polášek, Halabala, dále žáci Gočárovi z AVU jako Grus a Wachsman. Přistoupili další pražští architekti Míšek, Rothmayer a Havlík a brněnští architekti s již vytříbeným funkcionalistickým názorem – Kroha, Grunt, Fuchs, Syřiště, Rossmann, stejně jako architekti z ČVUT, kteří do té doby zatracovali Svaz jako konzervativní instituci, Starý, František

Kerhart, Heythum, Honzík a Ing. Miloslav Prokop. V letech 1930–1932 dosáhl počet členů vrcholu, téměř 500.¹¹⁷

Omladilo se také předsednictvo – od roku 1929 posílili pozice mladí architekti František Kerhart, Hana Kučerová-Záveská, Karel Honzík a Ladislav Žák, důležitý názorový postoj technika zastával Ing. Miloslav Prokop, ve výborech působili Ladislav Sutnar a Alois Metelák. Svaz vstoupil do intenzivního období velkých stavebních akcí a zahraničních úspěšných výstav, a to v nepříznivých politicko-hospodářských poměrech, způsobených ekonomickou krizí a radikalizující se levicovou politizací.

Snad jen díky mimořádným profesním a povahovým vlastnostem Pavla Janáka, který „věnoval Svazu kus života a budil touhu jít vpřed“,¹¹⁸ se podařilo v těchto poměrech spojovat a vést tak rozmanitou a názorově nejednotnou členskou základnu. Janák byl schopen tolerovat radikální levici (většina architektů mladé generace byla zároveň členy Levé fronty) i konzervativní kolegy starší generace (například arch. František Buben). Působení ve Svazu se prolínalo s Janákovým působením na škole architektury Uměleckoprůmyslové školy; díky Janákovi měli jeho žáci otevřený přístup k svazovým soutěžním, výstavním a tiskovým platformám. Janákova tvůrčí činnost zde ustupovala do pozadí obětavému organizačnímu a koncepčnímu angažmá. V letech 1927–1933 se Svaz výrazně názorově radikalizoval a jeho pohyb určovala skupina avantgardních architektů a designérů pod záštitou Pavla Janáka, který nadále zásoboval Svaz iniciativními návrhy akcí a ve středové pozici se snažil smiřovat kontrastní názory. Spolu s Karlem Herainem hlídali dominantní pozici Svazu vůči politické elitě, jak ukazuje ostré vystoupení vůči myšlence Svazu díla českých Němců (WDT) zřídit vlastní prodejnu v Praze v roce 1931.¹¹⁹

¹¹⁷ Seznam členů je uveden v katalogu druhé výstavy SČSD (1923) a noví členové byli uváděni ve Zprávách SČSD, později také ve *Výtvarných snahách a Žijeme*. Počet 500 členů na začátku třicátých let viz Karel Herain, *Program a činnost Svazu československého díla*, Bratislava b. d. [1931], s. 15.

¹¹⁸ Antonín Hořejš, Zpráva o činnosti, Zprávy Svazu československého díla, květen–červen 1930, *Výtvarné snahy X*, 1929–1930, č. 8, příloha, s. 40.

¹¹⁹ Otto Kletzl, Eine Werkbund-Geschäftsstelle in Prag, *Forum I*, 1931, č. 5, s. 174. V tomto textu se Otto Kletzl vyslovuje pro nutnost zařídit prodejnu WDT v Praze ještě v době, kdy SČSD žádnou takovou možnost neměl. Pavel Janák se proti tomuto plánu ostře ohradil v obavě, že by politické elity mohly Kletzlův návrh podpořit, zatímco stavební projekty SČSD (DUP i Baba) v té době byly bez státní i městské podpory. Viz Politický návrh Ing. Dr. Kletzla, *Žijeme II*, 1932, č. 10, leden, s. 320.

3.2 Cesta k modernímu bydlení v Brně 1928

Koncem roku 1927 interní kritika mladších členů požadovala vyjasnění dalšího směřování Svazu. Sutnar se vrátil z mezinárodní výstavy v Lipsku otřesen zastaralostí československých výrobků. Karel Herain, který měl přístup k informacím ze zahraničí díky bohatě saturované knihovně Uměleckoprůmyslového musea a těžce nesl „provinční“ mentalitu v Čechách jako pozůstatek rakousko-uherského dědictví, byl jako zástupce Svazu vyslán v roce 1926 do Essenu na každoroční setkání DWB. Právě zde byl potvrzen odklon DWB od řemeslných oborů k architektuře a k bydlení, jako místopředseda byl zvolen Mies van der Rohe, který stanul v čele organizace první revoluční mezinárodní výstavy bydlení ve Stuttgartu v roce 1927.¹²⁰

Kolonie Weissenhof ve Stuttgartu byla vůbec první výstavou, jejíž architektura nebyla pouze výstavní – efemérní. Město Stuttgart poskytlo finanční prostředky, aby zde vznikla experimentální osada, v níž bylo možné nejen vystavit, ale bydlením ověřit industrializaci stavebnictví, nové konstrukce, materiály a půdorysy, včetně vnitřního zařízení, ekonomických kuchyní a estetických koupelen. Architektura zde nastavila nový provoz domácností, úsporný, hygienický, zdravý a pro ženy-hospodyně emancipovaný. Výstavu zhlédlo na půl milionu návštěvníků; zvědavý Janák, který již opustil „baštu národního dekorativismu“, dorazil se studenty poslední měsíc výstavy a fotografoval zde zejména vnitřní zařízení, kuchyně a jídelní kouty, koupelny a trubkový nábytek Bauhausu.¹²¹

Výtvarné snahy, které se proměnily v internacionálně orientovanou svazovou platformu pod vedením Heraina, Sutnara a Vydry, uveřejnily nadšený komentář stuttgartské výstavy od Oldřicha Starého, doposud nemilosrdného kritika svazového uměleckého průmyslu.¹²² Mladá generace Svazu přirozeně tíhla ke generačním soupeřníkům dříve opozičních skupin a ti začali se Svazem spolupracovat nebo do něho dokonce vstupovali. Avantgarda postupně pronikala do Svazu a pod tímto generačním náparem mladých Svaz procházel zásadní názorovou proměnou v okamžiku, kdy byl pověřen organizací československého uměleckého průmyslu na *Výstavě soudobé kultury* v Brně v roce 1928 (dále VSK). „Stojíme před výstavou

¹²⁰ Jadwiga Urbanik (ed.), *Cesta k modernitě. Sídliště Werkbundu 1927–1932*, Vratislav 2016.

¹²¹ O cestě do Stuttgartu záznam v diáři 9. 10. 1927 a sloha, viz NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 21. Viz též Vendula Hnídková (ed.), *Pavel Janák. Obrys doby*, Praha 2009, s. 15. Stav kolonie a diskuse kolem ní Svaz dlouhodobě sledoval, ještě v roce 1932 si nechal zaslat ze Stuttgartu aktuální informace, které uvádějí, že bydlení v kolonii potvrdilo správnost experimentálních stavebních metod navzdory politizaci akce a konzervativním odpůrcům, viz CD UPM Praha, fond Herain.

¹²² Oldřich Starý, O nové bydlení. Poznámky ke stuttgartské výstavě, *Výtvarné snahy* IX, 1927–1928, s. 2, 45.

v Brně [...] a tu [...] zdá se nám jediná cesta možnou: jít [...] za dobrými účelnými výrobky, racionální oekonomie, seriové výroby pro nejširší vrstvy konzumentů, cesta poctivého demokratického umění.“¹²³ Tento program znamenal úplný odklon od dekorativismu a individuální řemeslné výroby první poloviny dvacátých let.¹²⁴

Předseda výstavního výboru SČSD Pavel Janák po příjezdu ze Stuttgartu pohrozil odstoupením, protože přípravy probíhaly ve finančním i koncepčním provizoriu. Tehdy se ještě uvažovalo o společné výstavní ploše SČSD a WDT, na níž by Češi, Slováci a Němci poprvé prezentovali svou kulturu společně, a tak by padly „spolkové a národnostní přehrady“.¹²⁵ Kvůli organizačnímu zpoždění nakonec SČSD od této vize odstoupil a WDT vybudoval vlastní pavilon, v němž mohl soustředěně ukázat své směřování na rozdíl od roztržitěné prezentace SČSD.

Výstava soudobé kultury (dále VSK) se konala při příležitosti desátého výročí vzniku Československé republiky a předvedla výsledky vědy, školství a umění v nově postavených pavilonech, které jednoznačně prezentovaly funkcionalistický názor. Koncepce Svazu pod vlivem stuttgartské výstavy zdůraznila moderní demokratické bydlení, aniž by se ale Svaz chtěl vzdát idealistické pozice univerzálního reformátora v dalších oblastech užitého umění a „tak trochu reformovat svět“.¹²⁶ Tento ambiciózní plán však nemohl dopadnout přesvědčivě vzhledem k reálným prostředkům, jimiž Svaz disponoval – ať už finančním nebo výrobním. Navíc v mnohaletné výstavní porotě převládal konzervativní názor a internacionální orientaci v něm zastupovali pouze architekti Pavel Janák, Josef Havlíček, Ladislav Sutnar a Karel Herain.

Svaz chtěl pro VSK získat moderní produkty v zanedbaných oblastech (užitkové sklo, porcelán, svítidla, hračka ad.) prostřednictvím soutěží. Část soutěží ale vyzněla kompromisně (opomíjené tzv. hřbitovní umění, anachronický obor řezba) a zejména pak soutěž na plakát jako hlavní propagační prvek výstavy, která měla předvést soudobou kulturu „ve vrcholných

¹²³ Ladislav Sutnar, Karel Mrázek, František Novák, Referát o zahájení výstavy Europäische Kunstgewerbe 1927 v Grassi Museu v Lipsku z valné schůze 18. 3. 1927, Cyklostylované zprávy SČSD, IV. 1927, CD UPM, fond Herain.

¹²⁴ Programová prohlášení k přípravám VSK v textech jednatele Karla Heraina ve *Výtvarných snahách* 1926–1928.

¹²⁵ Karel Herain, Výstava soudobé kultury v Brně 1928, *Výtvarné snahy* VIII, 1926–1927, č. 3–4, s. 77.

¹²⁶ Pavel Janák, Význam soudobého uměleckého průmyslu, in: *Katalog oddělení Svazu československého díla. Výstava soudobé kultury*, Praha 1928, s. 15.

zjevech“.¹²⁷ Komise nevybrala vítěze a nakonec plakát navrhl v Brně dobře známý grafik a karikaturista František Süsler, jehož ikonograficky staromódní plakát soudobé vizuální kultuře neodpovídal a „strašil až do konce výstavy“¹²⁸ na místech, kde by se mnohem lépe vyjímaly proponované fotomontážní plakáty.

V dalších soutěžích se již projevil funkcionalistický názor: hladký, praktický, sériově výrobitelný tvar (sklo – Ondráček, Metelák, Smrčková, keramika – Johnová). Vítězný a radikální Sutnarův návrh na užitkový porcelán nenašel výrobce¹²⁹ a v hračce zvítězila Sutnarova modulární stavebnice, jejíž varianty prosluly již v první polovině dvacátých let. Svaz inicioval také soutěže pro užitkové kovové soubory firmy Sandrik, v nichž excelovali Janákoví studenti. Fenomenální úspěch přinesla soutěž na svítidla, v jejichž produkci Československo zaostávalo nejvýrazněji.¹³⁰ Vítězné modulární svítidlo Modul a lampa od Ing. Miloslava Prokopa osvětlovaly většinu vystavených bytových interiérů Svazu na VSK a v další dekádě se staly nejfrekventovanějšími svítidly pro svoji hospodárnost a finanční dostupnost. Prokopova svítidla, iniciovaná Svazem, můžeme označit za průkopníky dokonalého funkcionalistického výrobku po stránce vědecké, technické, estetické, výrobní, praktické a sociální.¹³¹

Pozornost si zaslouhuje soutěž Lidový byt, primární a latentní sociální téma Svazu, jakož i dalších evropských werkbundů, které tak reagovaly na poválečnou bytovou tíseň. V Československu se na konci dvacátých let připojily další architektonické platformy a také stát se stavebními zákony, které podporovaly hromadnou výstavbu nájemních domů s malometrážními byty.¹³² V zadání dvoupokojového bytu na ploše maximálně 50 m² se projevilo poučení ze stuttgartské výstavy: redukce nábytku na minimum (postel, stůl, sedací

¹²⁷ Veřejná soutěž na návrh plakátu Výstavy soudobé bytové kultury v Československu v Brně 1928, *Zprávy SČSD*, 1927, září, s. 3.

¹²⁸ Jirí Mahen, Ještě o výstavě soudobé kultury v Brně, *Stavba VII*, 1928–1929 s. 80. Karel Teige, Výtvarné umění na brněnské Výstavě Soudobé Kultury, *Stavba VII*, 1928–1929, s. 44: „Vítězný plakát [...] ukazuje krasojedkyni na lvu, komposici vhodnou spíše pro potulný cirkus než Výstavu soudobé kultury.“

¹²⁹ Sutnarův prototyp byl na VSK vystaven v Rodinném domě Oldřicha Starého. Tento návrh byl pak základem Sutnarova nejrozšířenějšího porcelánového souboru 30. let v produkci Krásné jizby.

¹³⁰ Na formulování pravidel soutěže se podíleli stejnou měrou technické, kteří také zasedli v porotě. Právě tato soutěž měla vzájemnou spolupráci techniků a umělců iniciovat, což se plně nepodařilo.

¹³¹ Viz Nová svítidla, *Stavitel IX*, 1928, s. 74–75. Modul vyráběly Inwaldovy sklárny, lampu firma Anýž. Miloslav Prokop navrhol tvary svítidel na základě vědeckých výpočtů a laboratorních světelných experimentů, viz Jana Pauly, Odborník v osvětlování, konstruktér a designér – inženýr Miloslav Prokop, *Světlo*, 2001, č. 4. Dostupné z: odbornecasopisy.cz/svetlo/casopis/tema/odbornik-v-osvetlovani-konstrukter-a-designer-inzenyr-miloslav-prokop—16924, cit. 10. 5. 2022.

¹³² Dagmar Černoušková (ed.), *Jak jsme chtěli bydlet. Bytová politika Československa 1918–1938*, Praha 2018.

nábytek), jeho skladnost (vnitřní členění skříní a sklopný, skládací, zasunovací nábytek), dělení prostoru pohyblivými stěnami a vestavěné skříně jako samozřejmost. Do spíše konzervativní komise byl jmenován dřívější razantní kritik svazového dekorativismu architekt J. E. Koula.¹³³ Z osmnácti návrhů komise vybrala jako nejvýraznější řešení Bohuše Kupky (Janákova žáka) a Karla Honzíka, jež zaujala i věčného kritika svazových aktivit Karla Teiga.¹³⁴ Oba byly realizovány v Brně a zejména vítězný návrh Kupkův byl hojně medializován: „Spějeme k době [...] [kdy] [...] nebudeme rozlišovati pokojů [...]“¹³⁵ Kupka totiž poprvé v československém prostředí přišel s pojetím provozu bytu ve funkčních zónách, jež nutně nemusí být odděleny zdmi a jež k dokonalosti přivedl Mies van der Rohe ve vile Tugendhat. Kupka oddělil zónu odpočinkovou a spací, jídelní a pracovní přenosnými skříněmi a malý prostor tak působí vzdušně. Kupkův návrh byl finančně nejlevnější a předpokládal společné prádelny a sušárny. Honzík, který se v soutěži umístil jako druhý, pojal malobyt jako dvě oddělené buňky, obytnou a spací, které je možno násobit. Stísněný prostor ekonomizoval sklopnými deskami stolů a sedátek.

Svaz na VSK realizoval několik expozic a všechny se opozdily; z fotografií dýchá syrovost a řemeslná nedotaženost, jež byla výstavě Svazu vyčítána již ve své době.¹³⁶ S měsíčním zpožděním a nenápadně otevřela svazovou expozici uměleckého průmyslu v Hlavním paláci návštěva prezidenta Masaryka, který zde vytyčil jako úkol Svazu péči o dobré bydlení pro nejširší vrstvy.¹³⁷ Návrh instalace Václava Ložka ukazuje nepřehledný labyrint kójí, kam se vtěsalo celkem 104 vystavovatelů.¹³⁸ Od přísných výběrových kritérií porota upustila, i když někteří komentátoři bohatost expozice ocenili jako doklad deset let budované rozmanité škály uměleckého průmyslu.¹³⁹ Návštěvníkovi však modernizační myšlenka jistě unikala, narazil-li

¹³³ J. E. K. [Jan E. Koula], Soutěž na lidový byt, *Lidové noviny* XXXVI, 1928, č. 52, 29. 1., s. 7.

¹³⁴ Karel Teige, *Nejmenší byt*, Praha 1932, s. 100.

¹³⁵ Bohuš Kupka, Průvodní zpráva, *Výtvarné snahy* IX, 1927–1928, č. 7, s. 118.

¹³⁶ Oddělení SČSD v Hlavním paláci se zpozdilo o měsíc, Dům SČSD o dva měsíce a kolonie Nový dům o tři měsíce.

¹³⁷ Podle zpráv provedli unaveného T. G. Masaryka výstavou Pavel Janák a Karel Herain a představili mu zástupce oborů a firem: O. Pacovský za textil, F. Plhoň za UP závody, J. Vaněk SBS, K. Hinais za keramiku, S. Rath a V. Čtyřoký za sklo, M. Píša za nakladatele, M. Neubert za grafický průmysl, F. Palouš za průmysl kamenický, za divadlo St. Mojžiš, F. Kostka za slovenské výtvarníky, A. Jaroněk za moravské výtvarníky, H. Johnová za výtvarnice, viz *Výstava soudobé kultury v Brně 1928*, Zprávy Svazu československého díla, květen–červenec 1928, *Výtvarné snahy* IX, 1927–1928, č. 9–10, s. 64.

¹³⁸ Viz Josef Štěpánek, *Výstava soudobé kultury v Brně*, *Stavitel* IX, 1928, s. 133–152. Karel Teige, *Výtvarné umění na brněnské Výstavě Soudobé Kultury*, *Stavba* VII, 1928–1929, s. 44.

¹³⁹ Jubilejní výstava v Brně, *Z výstavy Svazu čs. díla*, *Lidové noviny* XXXVI, 1928, č. 491, 27. 9., s. 5.

na oddělení anachronické Křesťanské akademie, Svazu knihkupců a nakladatelů, kde chyběla produkce progresivních nakladatelství, nebo na kóji s dekorativními rámy architekta Ehcka. V bohatě zastoupené scénografii byla prezentována pouze velká kamenná divadla a Sutnarova instalace umožňovala makety působivě nasvítit. Také vstupní hala se sedacím nábytkem podle Kotěrových návrhů postrádala jednotící myšlenku, takže vítězné soutěžní návrhy se ztrácely v přeplněných vitrínách a nepřehledně působila expozice Artěle a hraček. Hojně bylo vybaveno také textilní oddělení. Sochor vystavil tištěné látky podle vítězných soutěžních návrhů Františka Kysely, jež zaujaly abstraktním optickým vzorem, svou produkci prezentovali také Klazar, Marie Teinitzerová a Státní ústav školský vynikl expozicí moderních krajk. Nákladnou a vůbec první výstavní prezentaci připravil československý kamenický průmysl v Machoňově klasické instalaci. Procházku svazovou expozicí zakončily koberce ze slovenské Detvy.

Chaos expozice stupňovalo to, že mezi uměleckoprůmyslové kóje bylo vsunuto několik bytových interiérů, které měly sloužit jako vzor moderního bydlení. Ve srovnání s nedalekou expozicí odborných škol, které oslňovaly řemeslným ozdobnictvím a konzervativním přístupem k nábytku jako uměleckému předmětu, působil nábytek SČSD pokrokově.¹⁴⁰ Zejména brněnské UP závody již sériově vyráběly nábytek za přijatelné ceny vzhledem ke kvalitě a funkčnímu provozu a provedly nejodvážnější nábytkový experiment na VSK – Jiří Kroha navrhl sedací nábytek z ohýbané lisované překližky, s níž ve stejné době pracoval také Alvaro Aalto. Janákův talentovaný žák Ferdinand Hrozinka předvedl nábytek bazálních tvarů v rustikální kuchyni a další nadějný Janákův žák Josef Obalil elegantní dívčí pokoj střídmých geometrických tvarů. Praktickým příkladem funkčního řešení byla také ordinační síň a čekárna lékaře od Aloise Špalka, architekta starší generace, s typovým vybavením firmy Instrumenta. Nová firma Jana Vaňka SBS předvedla skladebný sestavovací nábytek, který proslul na výstavách v Praze a Brně již roku 1924.

Vnímání Svazu jako instituce prosazující funkcionalismus zásadně ovlivnily Dům SČSD a kolonie Nový dům. Dům SČSD rozšířil konkrétní příklady reformních staveb na VSK vedle elektrostatku, rodinných domů, multifunkčního domu Uměleckoprůmyslové školy o typ domu

¹⁴⁰ Srov. Jaroslav B. Svrček, Nábytek na výstavě soudobé kultury, *Horizont II*, 1928, č. 14–16, s. 16. J. Pečírka [Jaromír Pečinka], Die bildenden Künste auf der Ausstellung zeitgenössischer Kultur in Brünn, *Prager Presse VIII*, 1928, č. 229, 18. 8., s. 6. Ornamentálně-dekorativní přístup reprezentovala žižkovská škola pod vedením Františka Bubna, který byl také členem výstavní poroty, a kritizoval nábytkové zařízení Weissenhofu jako málo trvanlivé a pohodlné.

nájemního, koncipovaného pro otevřenou, ekonomickou blokovou výstavbu.¹⁴¹ Stavbu Josefa Havlíčka, v té době spoluautora vítězného návrhu na funkcionalistický Penzijní ústav, provedla firma později celosvětově známého statika Ing. Jaroslava Polívky, která jej také financovala a po výstavě pronajala. Nájemní dům počítal se společnými provozy prádelny, sušárny, žehlírny a předvedl úsporné schodiště, pochozí střechu se sprchou a sluneční lázni, pásová okna, sníženou výšku místností, typové vybavení (okna, dveře, kování atd.), které bylo možno vyrábět sériově a industrializací tak zlevnit stavební proces.¹⁴²

Celkem zde bylo zařízeno sedm bytů, tj. jedna desetina z celkového počtu bytů. Poprvé se mohli návštěvníci seznámit s novými půdorysy a jejich výhodami: úsporou místa, provozní plynulostí a hygienickým vybavením. Z interiérů nejvíce zaujala ekonomická kuchyně s jídelnou od Hany Kučerové-Záveské, jednoduché sedací nábytky Jindřicha Halabaly, Janákova absolventa, a rozkládací pohovky architektů Říhy a Stráníka. Na všech návrzích nábytku je patrná snaha vykročit novým směrem, ale realizace jsou vzdáleny od dokonalé konstrukční lehkosti, pohodlnosti a snadné vyrobitelnosti, a to jak ze strany architektů, tak výrobců. Kromě kuchyně Hany Kučerové-Záveské je patrné, že vznikaly ve spěchu a vyráběly je spřízněné nábytkářské podniky z dobré vůle.¹⁴³

Kolonie Nový dům v Brně byla první okamžitou reakcí na kolonii Weissenhof.¹⁴⁴ Brněnské prostředí totiž mnohem aktivněji než pražské zpracovávalo mezinárodní progresivní vlivy v bytové kultuře a stavebnictví, jak bylo mnohokrát konstatováno již ve své době.¹⁴⁵ Od roku 1926 brněnská pobočka navíc nabrala svěží elán, když byl do jejího čela zvolen Jan Vaněk a mohl se opřít o čerstvé členy Zdeňka Rossmanna, člena avantgardního Devětsilu, a Emanuela Hrbka, který modernizoval brněnskou Školu uměleckých řemesel. Na rozdíl od ostatních evropských kolonií, jež příklad stuttgartské kolonie následovaly, brněnská pobočka Svazu poskytla pouze ideovou záštitu, projekt iniciovali, financovali a realizovali její členové, soukromí stavitelé Čeněk Ruller a František Uherka.

¹⁴¹ Otevřenou blokovou výstavbu nájemných domů vytrvale propagoval Pavel Janák oproti soudobé pražské výstavbě. Havlíček do jednoho bloku navrhl 6 čtyřpokojových, 12 třípokojových a 50 nejmenších bytů a 28 garáží. Josef Havlíček, Obytný dům Svazu Čsl. Díla na V. S. K. v Brně, *Stavitel IX*, 1928, s. 168–172.

¹⁴² Ladislav Žák, Výstava soudobé kultury v Brně 1928, *Stavitel IX*, 1928, s. 108–110.

¹⁴³ Viz Výstava soudobé kultury v Brně 1928, Zprávy Svazu československého díla, srpen–září 1928, *Výtvarné snahy X*, 1928–1929, č. 1, s. 7.

¹⁴⁴ Viz Jindřich Chatrný – Dagmar Černoušková – Pavel Borský, *Nový dům Brno 1928*, Brno 2018.

¹⁴⁵ Bohuslav Fuchs, Architektura výstavy soudobé kultury v Brně, *Výtvarné snahy X*, 1928–1929, č. 1, s. 6–9. Jaromír Pečírka, Výstava soudobé kultury, výtvarné umění, *Volné směry XXVI*, 1928–1929, s. 69–79.

Devět architektů mladší generace Bohuslav Fuchs, Jan Víšek, Jaroslav Grunt, Ernst Wiesner, Hugo Foltýn, Jiří Kroha, Miroslav Putna, Jaroslav Syřiště a Josef Štěpánek navrhlo patnáct úsporných rodinných domů s technickým a hygienickým komfortem své doby. I když rodinný dům organizátoři nepovažovali za perspektivní typ moderní architektury a jako levicově zaměřeni architekti horovali pro kolektivní bydlení, přece stanovili nový půdorys pro rodinný provoz v individuálním domě: kuchyně jako minimální laboratoř, obytný pokoj (sdružující dřívější funkce salonů a jídelen), ložnice jako separovaná kabina, povinná koupelna.¹⁴⁶ Pod heslem „světlo, slunce, vzduch“ ukázali propojení interiéru s exteriérem na terasách, rovných střechách určených k relaxaci a v intenzivnějším osvětlení díky podélným pásovým oknům. Plně vybaven nábytkem byl pouze jediný dům. Vaňkova firma SBS zde předvedla sestavovací knihovny, polohovací křeslo a jako novinku kovovou postel s hygienickou drátěnkou. Návštěvníci mohli spatřit dokonale vyrobený sedací nábytek z ocelových trubek od Marta Stama a Marcela Breuera v Krohově vile.

Kolonie byla otevřena až poslední měsíc VSK, což bezprostřední ohlas i následný prodej komplikovalo. Velkou odezvu měl novátorský katalog, inspirovaný stuttgartským. Obsahoval nejen půdorysy a komentáře k jednotlivým domům a programové stati, ale také anketu s jednotlivými architekty, kteří vysvětlují reformu bydlení na základě podstatných změn půdorysu, stavebních metod a ekonomické situace. Katalog uvádějí do mezinárodního kontextu inspirativní texty od světových progresivních architektů Wrighta, Le Corbusiera, van Doesburga, Gropia a dalších. Katalog tak podává autentickou dobovou výpověď o zdejším stavu moderního bydlení a stavění ve srovnání se světem.

Ačkoliv bývá SČSD ve vztahu k VSK uváděn jako průkopnický propagátor funkcionalismu,¹⁴⁷ při bližším pohledu se ukazuje, že rok 1928 byl pro SČSD stále dobou přerodu. I když ideově se Svaz s internacionální scénou již vyrovnal, o čemž svědčí programové texty hlavních protagonistů v katalozích,¹⁴⁸ výrobní základna dosud funkcionalistický názor plně nepřijala a nebyla schopna ho přesvědčivě realizovat. Výrobcům

¹⁴⁶ Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavěk (eds.), *Výstava moderního bydlení. Nový dům v rámci Výstavy soudobé kultury v Brně 1928* (kat. výst.), Brno 1928, s. 8.

¹⁴⁷ Viz zásadní referenční publikaci k dějinám meziválečného designu: Alena Adlerová, *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983.

¹⁴⁸ Katalog SČSD k Výstavě soudobé kultury obsahoval tyto stati: Pavel Janák se v textu Význam soudobého uměleckého průmyslu zaměřuje na význam jeho reformy pro moderní byt a za příklad dává Skandinávii a Holandsko, Karel Herain se ve stati Služba novému životu odvolává na demokratický a sociální rozměr reformy bydlení a Jan Vaněk ve stati Nový byt moderního člověka apeluje na příklon k prostotě jako morální kvalitě.

se zatím nedařilo opustit dekorativní přístup k materiálům (vzácná exotická dřeva) a zvládnout nové materiály a technologie (kovový trubkový nábytek). Českoslovenští návrháři i výrobci se v realizaci moderního funkcionálního názoru opožďovali o dobu věnovanou národnímu dekorativismu, který setrvačně přetrvával ještě v druhé polovině dvacátých let. Totéž se týkalo publika, uživatelů ze středních vrstev, které opouštělo líbivý dekorativismus jen pozvolna.

VSK a aktivita Svazu akcelerovaly dění v oblasti ideové i praktické, zároveň ale ukázaly na opožďování v aplikaci nových materiálů, technologií a celé výtvarně, výrobně-technické a uživatelské komplexity. Rovněž instalace v Hlavním paláci byla spíše retardující, vrátila se k exaltaci množství předmětů. Svou roli zde hrály finance, neboť Svaz musel platit výstavní poplatky, na výstavních nákladech se podíleli také vystavovatelé, a proto se snažili uplatnit co nejvíce produktů.

V modernizačně opožděném Československu můžeme za „revoluční čin“ SČSD na VSK považovat výstavní domy určené, stejně jako ve Stuttgartu k obývání: nájemní Dům SČSD a kolonii rodinných domů Nový dům.¹⁴⁹ Byla jenom škoda, že se svazové síly nesoustředily pouze na tyto projekty. Zřejmě pro tento ideový směr ještě ve Svazu nepanovala jednoznačná a všeobecná podpora.

3.3 Idea Svazu československého díla: kvalitní práce

Ve dnech 12.–13. října 1929 se konal první a zároveň jediný sjezd SČSD. Jeho načasování zastihlo československé i zahraniční zástupce v přechodové situaci: v DWB se znesvářila avantgarda s konzervativním křídlem kvůli kolonii Weissenhof, švédský Svaz teprve připravoval slavnou funkcionalistickou výstavu ve Stockholmu a členská základna v SČSD postrádala jasný program. Většina řečníků starší generace obhajovala na sjezdu stejnou důležitost řemeslné i průmyslové výroby. Pavel Janák zaměřil svůj projev humanisticky a antropocentricky, služba člověku má být cílem.¹⁵⁰ Delegát a zakladatel DWB Günther von Pechmann, ředitel berlínské porcelánky, zdůraznil, že moderní směr musí sloužit kultuře prostředí. Referát se 150 diapozitivů přednesl předseda a redaktor časopisu Svenska Slöjdföreningen Niels G. Wollin, který podtrhl péči o výrobu užitkových předmětů pro

¹⁴⁹ Jiří Mahen, *Kultura a obecnostvo*, *Lidové noviny* XXXVI, 1928, 28. 9., s. 5.

¹⁵⁰ Referáty z 1. sjezdu SČSD byly publikovány: *Výtvarné snahy* XI, 1929–1930, s. 49–55.

každého. Avantgardní myšlení, vyzdvihující industrializaci jako adekvátní odpověď na problémy doby, reprezentovali brněnští členové mladé generace. Estetik Bedřich Václavek načrtl marxistickou perspektivu kolektivistického průmyslového umění, jež ve vědecky zorganizované budoucnosti bude ovládat dělník-inženýr a v níž dojde k syntéze umění a života. Architekt Bohuslav Fuchs vyslovil nespokojenost s nedostatečnými podmínkami industrializace architektury a stavebnictví, včetně potřeby experimentálního školství. Sjezdu se účastnilo 100 členů z celé republiky, avšak na rozdíl od živých diskusních fór DWB se na sjezdu SČSD debata nerozběhla, protože obecnost na ni dosud nebylo připraveno.¹⁵¹

Za místo konání sjezdubyl zvolen Hradec Králové, výkladní skříň československého moderního urbanismu a architektury. Zdejší pobočka Svazu, vedená dlouholetým starostou Františkem Ulrichem¹⁵² a architektem Františkem Tichým, připravila působivý program včetně nočního osvětlení Kotěrovy architektury a mostů v národních barvách.¹⁵³ Holdem Kotěrovi ostatně celý sjezd začal.¹⁵⁴ Součástí programu se stala také vernisáž *Výstavy moderního čsl. textilu*, která znamenala změnu výstavní strategie: dvacet textilních firem a škol vystavovalo „běžný“ bytový textil, nikoliv výstavní individuální práce.¹⁵⁵ Avantgardní byla výstavní prezentace: nejen Sutnarův plakát, pojatý v souladu s velkorysími geometrickými plochami moderního textilu, ale také jeho instalace bytových textilií jako prostorových objektů.

Sjezd, který se konal k desátému výročí činnosti svazu, znamenal pro členy starší generace bilanci. Pro avantgardně naladěné, kteří „cítili [...] velmi silný tlak reakční proti tomu, co se nazývá moderní“,¹⁵⁶ nutnost vyslovit se k budoucnosti. Mluvicím těchto snah ve výboru SČSD

¹⁵¹ Bylo to poprvé a naposledy, co se mohli setkat zástupci Svazu z celého Československa. Za průmyslníky se Sjezdu zúčastnili Jan Petrof a Otto Pacovský, ředitel textilní firmy Klazar, zástupci obchodních a živnostenských komor z Prahy, Liberce a Košic, SVU Mánes, Umělecká Beseda, Spolek inženýrů, zástupci všech ministerstev, Werkbundu der Deutschen in der Tschechoslowakei (Ewald Knoll), Průmyslové museum Pardubice, z odborných škol Státní odborná škola tkalcovská Jilemnice a hradecká gymnázia.

¹⁵² JUDr. František Ulrich (1859–1939), od 1895 stál v čele města jako starosta, na funkci rezignoval 30. 9. 1929. V době konání sjezdu tedy již ve funkci nebyl, nicméně až do své smrti působil aktivně jako předseda pobočky SČSD a místní OŽK.

¹⁵³ Osvětlení měst patřilo k rysům modernizace, v Československu v roce 1929 nebylo dosud obvyklé.

¹⁵⁴ Při této příležitosti předal Pavel Janák dar SČSD městu Hradec Králové: bronzovou bustu Jana Kotěry, provedenou podle modelu Bohumila Kafky.

¹⁵⁵ Velký soubor uplatnila Moravská gobelínová manufaktura z Valašského Meziříčí a jako na všech svazových výstavách 20. let nechyběly textilie z Podkarpatské Rusi a Slovenska.

¹⁵⁶ Valná schůze ústředí Svazu čs. díla v Praze, *Žijeme I*, 1931, č. 3, červen, s. 95–96.

se stal Karel Herain s osobními vazbami na švédský Svaz a člen DWB. Herainovu idealismu bylo blízké teoretizování DWB, důraz na duchovní rozměr sledující charakter a atmosféru doby (Zeitgeist). Jako redaktor *Výtvarných snah* a později *Žijeme* napsal řadu komentářů, vystihujících „hlas nové doby“, totiž demokratizaci a sociální pohyb mas.¹⁵⁷ Od počátku svého členství ve Svazu také kritizoval zdejší pasivitu, z pohodlné a malou podnikavost. Na konci roku 1930 Herain předložil úzké skupině SČSD programový text nazvaný *Idea Svazu československého díla* jako impuls, který měl rozhýbat neuspokojivý stav československé výroby a spotřeby nejširších vrstev.¹⁵⁸ Herain v něm formuluje ideu kvalitní práce, pod níž si představuje kvalitní levné vkusné užitkové zboží, vyrobené sériově, účelně a úsporně. Zavrhuje dosavadní, dle Heraina, matoucí a mrtvý termín umělecký průmysl, ale stejně tak odmítá nepřesný termín průmyslové umění, používaný radikálními levicovými kritiky.¹⁵⁹ Termín kvalitní práce, kvalitní výroba (jakostní výroba) podle něho adekvátně vyjadřuje kulturní, sociální i technické změny v oblasti architektury a užitého umění, je termínem dostatečně přesným a širokým, i stimulujícím k nutné změně.¹⁶⁰

Termín kvalitní práce má kořeny v diskusi DWB, kde problematika práce zaujímá důležité místo ve filosofických, náboženských a sociálně-politických reflexích.¹⁶¹ Již od založení DWB se termín *Qualitätsarbeit* objevuje v souvislosti s přívlastkem *Deutscher* jako impuls k získání prvenství na světovém trhu díky bezkonkurenční kvalitě výrobků. Od počátku diskuse v DWB byl termín „kvalitní práce“ chápán komplexně, jako výsledek synergie hospodářských, sociálních a uměleckých snah. V textech vlivného zakladatele DWB Fridricha Naumanna kvalitní německá práce překoná odcizení dělníkovy továrenské dřiny (s touto

¹⁵⁷ Karel Herain, Hlas nové doby, Zprávy Svazu československého díla, květen–červenec 1928, *Výtvarné snahy* IX, 1927–1928, č. 9–10, s. 58–59. Karel Herain, Po deseti letech, Zprávy Svazu československého díla, leden 1930, *Výtvarné snahy* X, 1929–1930, č. 5, s. 17–19. Karel Herain, Malý svět, *Výtvarné snahy* XI, 1929–1930, s. 153. Karel Herain, Co byl a jest Svaz československého díla, *Panorama* VIII, 1931, č. 12, únor, s. 206–208.

¹⁵⁸ Karel Herain, *Idea Svazu* čl. Díla, *Žijeme* I, 1931, č. 1, duben, s. 32. V roce 1929 byly vydány nové, stručnější stanovky a v průběhu roku probíhaly důvěrné schůze předsednictva, na nichž se hledala odpověď na ekonomickou krizi. Účastnili se Herain, Prokop, Metelák, Kavalír, Janák, Sutnar, Hořejš. Pracovní skupina ve složení Herain, Tusar, Cink měla vypracovat prohlášení. Schůzky probíhaly v užším kolektivu, protože panovala obava ze zástupců některých odborných škol, kteří trvali na podpoře unikátních výrobků řemeslného mistrovství konzervativního charakteru (např. arch. František Buben). V této době podobně švédský Svaz musel diplomaticky vycházet s organizacemi tradiční lokální řemeslné výroby. Také v DWB bylo mnoho frakcí, které s avantgardním směrem, vedeným zejména Miesem van der Rohe a Gropiem, nesoúhlasily.

¹⁵⁹ Viz Debatní večer 30. 5. 1930, Zprávy Svazu československého díla, červenec–srpen 1930, *Výtvarné snahy* X, 1929–1930, č. 9–10, s. 47–48. Termín průmyslové umění používali zejména Karel Teige, Bedřich Václavek a někteří architekti z okruhu *Stavby* (Starý), Jan Vaněk a termín průmysl-umění razil Bohumil Markalous.

¹⁶⁰ Viz též Herain (pozn. 6); dále viz Karel Herain, *Symbol Československa – kvalitní práce*, b. d. [1936], strojopis, CD UPM, fond Herain.

¹⁶¹ Joan Campbell, *Joy in Work, German Work. The National Debate 1800–1945*, Princeton, New Jersey 1989.

myšlenkou se setkáváme již u socialistických anglických reformátorů), a proto je třeba pečovat o jeho pracovní prostředí.¹⁶² Díky aktivitě Muthesia se otázka kvality soustředila na běžné zboží na trhu a DWB v roce 1915 vydal ilustrovanou ročenku doporučeného kvalitního zboží pro běžného spotřebitele.¹⁶³ V roce 1922 na sjezdu DWB se kvalitní práce hledá opět v individuální řemeslné činnosti a v druhé polovině dvacátých let avantgardní architekti prosazují kvalitu dosahovanou industrializací a typizací, ačkoliv kvalita rukodělné řemeslné výroby má stále uvnitř DWB mnoho zastánců. Koncept *Qualitätsarbeit* nebyl v DWB jednotný a různé frakce si pod tímto pojmem představovaly různé směry činnosti.¹⁶⁴ Nicméně se tento termín ujal v německé odborné i žurnalistické literatuře pro oblast moderního bytového vybavení a užitého umění a v Československu s ním operovaly noviny *Prager Presse*, když se vyjadřovaly ke svazovým výstavám.¹⁶⁵ Karel Herain měl k dispozici také interní diskuse ze švédského Svazu, které termín kvality spojovaly s kvalitním lidovým standardem, průmyslovými, cenově dostupnými výrobky. Pouze do jediného zahraničního katalogu napsal Herain stať o kvalitní práci, totiž do stockholmského.¹⁶⁶ Téma kvalitní práce sledoval také švýcarský Werkbund, těsně napojený na DWB i na švédský Werkbund; kvalitní práce ve Švýcarsku byla předmětem systematických didaktických a pragmatických akcí spojených s podporou průmyslových podniků.¹⁶⁷

Také v SČSD se požadavek kvalitní práce objevuje již v prvních prohlášeních z roku 1914, tehdy podmíněný národní uměleckou svérázností. Ve třicátých letech se termín kvalitní práce stal až futuristickým beranidlem Svazu: Herain ve svých textech šíří vizi široce založeného celorepublikového kulturního a sociálního hnutí za kvalitu v životě i výrobě.¹⁶⁸ Herainův

¹⁶² Firma AVG, člen DWB, se jako první obrátila na architekta Behrense s nabídkou komplexní spolupráce na návrhu profunkcionalistických továrních budov, výrobků a firemní identity ještě před první světovou válkou. V SČSD to byl Pavel Janák, kdo navrhoval tovární budovy pro textilního podnikatele Sochora ve Dvoře Králové a Josef Gočár pro nábytkářské závody Jana Vaňka v Třebíči v duchu národního dekorativismu na začátku 20. let.

¹⁶³ Viz Brigitte Kuntzsch, *Steigerung der Deutschen Qualitäts Arbeit – Deutsches Warenbuch 1915*, in: Winfried Nerdinger, *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, Berlin 2007, s. 75.

¹⁶⁴ Viz Wilhelm Lotz, *Werkbundarbeit. Rückblick auf die Entwicklung des Deutschen Werkbundes*, Berlin 1928, s. 16. Kvalitní práce je zde chápána jako duchovní hodnota, směřující do budoucnosti.

¹⁶⁵ Viz *Ausstellung der Qualitätserzeugung und Wohnkultur*, *Prager Presse* XI, 1931, č. 107, 19. 4., s. 7. – *Eine Ausstellung für Wohnkultur*, *Prager Presse* XIII, 1933, č. 290, 22. 10., s. 7.

¹⁶⁶ Viz *Návrh pracovního programu a plán přeorganizování Svenska Slöjdföreningen*, b. d. [1931], strojopis, CD UPM, fond Herain. Karel Herain, *Kvalitetsarbete och kvalitetsfabrikation*, in: Karel Herain – Ladislav Sutnar, *Tjeckoslovakisk arkitektur och konstindustri* (kat. výst.), Stockholm – Praha 1931.

¹⁶⁷ Švýcarský a švédský Werkbund již od raných 20. let vzájemně spolupracovaly formou výměnných výstav a přednášek. V roce 1922 švýcarský Werkbund uspořádal putovní výstavu *Qualität und Schwund* (Kvalita a zmetek), v roce 1926 se „Problém kvality švýcarské produkce“ stal tématem sjezdu švýcarského Werkbundu.

¹⁶⁸ [Karel Herain], *Budujeme organizaci kvalitní výroby!*, *Žijeme* I, 1931, č. 6, s. 191.

entuziasmus byl předmětem karikatur, jimiž si členové SČSD krátili čas na schůzích,¹⁶⁹ Největšího ohlasu však dosáhl ve slovenské pobočce Svazu, zejména v textech Antonína Hořejše a Václava Vaška. Oba viděli v hnutí za kvalitu předzvěst budoucího spravedlivějšího uspořádání společnosti, spravedlivějšího společenského řádu, podobně jako například Ladislav Žák.¹⁷⁰ Starší generace členů SČSD, jako předseda královéhradecké pobočky František Ulrich, jehož humanismus je poplatný počátkům reformního hnutí, očekávala od kvalitní práce „zjemnění duše“ lidstva.¹⁷¹

Diskuse z let 1929–1930 v omlazeném předsednictvu vyústily v *Nové směrnice pro činnost SČSD*, schválené v dubnu roku 1931. Na formulaci měl vliv nejen Herain, ale také technicky zaměřený Miloslav Prokop, energický a pragmatický debatér, který prosazoval racionalizaci organizační struktury a činnosti Svazu. Směrnice se jasně vyslovují pro „nekompromisní sledování pokroku a na něm založenou průkopnickou činnost“ jako „podmínku existence svazu“. Text reaguje na sociální dopady ekonomické krize, která Svaz nasměrovala k jednoznačné podpoře průmyslové hromadné výroby, již dosud zanedbával a která jediné může zvýšit životní úroveň mas. Směrnice vytyčují dva základní směry činnosti: péče o činnost výtvarníků v průmyslu a jejich spolupráci s techniky a propagace kvalitní průmyslové výroby mezi uživateli a v zahraničí.¹⁷²

Svaz již od roku 1929 připravoval důležité akce v intencích směrnic. Heslo „Co stroj pro výrobu, to reklama pro prodej“ uvádělo *Reklamní oddělení*, které Svaz připravil pro další brněnskou masovou akci, a to *Výstavu moderního obchodu* v roce 1929. Expozice Svazu měla

¹⁶⁹ Viz soubor kreslených karikatur *Ve Svazu československého díla*, které vznikaly na schůzích Svazu cca v letech 1928–1932 a jež shromáždil, uchoval a očísloval Karel Herain, CD UPM, fond Herain. Věcnější pohled na kvalitní výrobu předkládají přímo designéři jako Ladislav Sutnar, architekti Bohuslav Fuchs nebo ministr obchodu Ladislav Novák. Ladislav Sutnar, *Dnešní užitékované předměty*, *Výtvarné snahy* XI, 1929–1930, s. 12–13. Projev ministra obchodu Ing. L. Nováka, přednáška z 1. sjezdu SČSD, *Výtvarné snahy* XI, 1929–1930, s. 9–11; Bohuslav Fuchs, *Problém kvality ve výrobě*, *Výtvarné snahy* XI, 1929–1930, s. 54–55.

¹⁷⁰ Vaško i Hořejš byli zároveň funkcionáři Obchodní a živnostenské komory v Bratislavě. Viz referát Václava Vaška na zasedání OŽK v Bratislavě, [Václav Waschko], *Propagácie kvalitnej výroby*, *Žijeme* I, 1931, č. 4–5, s. 158–159. Ješek Hofman – Antonín Hořejš (eds.), *Sborník modernej tvorby užítkovovej*, Bratislava 1931. Viz Silvia Seneši Lutherová, *Hlas novej doby*, *Od umeleckého priemyslu ku kvalitnej výrobe na Slovensku v období prvej československej republiky*, in: *Škola umeleckých remesiel*, Bratislava 2021, s. 235–251. Dále viz text Ladislav Žák, *Nová výroba*, *Žijeme* I, 1931–1932, s. 235–237.

¹⁷¹ [František Ulrich], *Referát z pobočky v Hradci Králové*, *Zprávy Svazu československého díla*, leden 1930, *Výtvarné snahy* X, 1929–1930, č. 5, s. 17.

¹⁷² „Pokládá za nebezpečné vyhýbat se nepopíratelným skutečnostem dnešního vývoje průmyslové výroby, neboť nedbání jich mělo by za následek vyřazení výtvarníků ze spolupráce na tomto poli lidské činnosti k jich vlastní škodě a také ke škodě úrovně průmyslové výroby.“ *Nové směrnice k další práci Svazu Českoslov. Díla*, *Žijeme* I, 1931, č. 2, s. 62–64. Svaz se ve směrnících nestaví proti individuální zakázkové práci, ale do budoucna ji nehodlá podporovat.

upozornit na přínos výtvarníka pro kvalitní reklamu, která patřila v Československu k dosud zanedbaným oblastem.¹⁷³ Touto prezentací vyvrcholil dlouhodobý zájem Svazu o vkusnou a účinnou reklamu, jak ho od počátku dvacátých let prosazovala grafická sekce Svazu, jmenovitě Karel Herain a Slavoboj Tusar. Na konci dvacátých let na tyto snahy navázala ve Svazu mladá generace, zejména Ladislav Sutnar, napojený na nové platformy reklamy jako Reklub a časopisy *Typ* a *ORO*, které prosazovaly vědecký přístup spojený se znalectvím zboží a psychologíí zákazníka a jeho potřeb.¹⁷⁴ Jejich klíčovou postavou byl teoretik Jan Brabec, který pro Svaz připravil textové libreto vysvětlující, proč a jaká reklama je účinná a jaká naopak neoslovuje.¹⁷⁵ Ladislav Sutnar text v prostoru vizualizoval.

Prezentace reklamy byla naprosto bezprecedentní jak v obsahu, tak v jeho výstavnické realizaci. Jako první názorná didaktická výstava o moderní racionální reklamě seznámila publikum skrze samu instalaci s jejími prostředky: věcným hutným jednoduchým zapamatovatelným textem, údernými slogany, přehledností, poutavými vizuálními symboly, jednoduchým čitelným písmem. Účinnost těchto prostředků podtrhovala barva. Instalace byla rovněž první ukázkou prostorového informačního designu, oboru, který Sutnar založil o patnáct let později v americkém exilu.¹⁷⁶ Sutnar byl také autorem úspěšného plakátu, oslovujícího internacionálním vizuálním jazykem fotomontáže.

Na *Výstavě moderního obchodu* Svaz také poprvé prezentoval typový nábytek, vyrobený sériově a industriálně, který byl již na trhu. Tato iniciativa Pavla Janáka jistě vycházela z jeho vlastní zkušenosti s klienty, kteří nebyli spokojeni s „tou holou věcnou účelností“ moderního nábytku, a nechali si truhlářsky přizdobit římsy, aby nábytek nebyl tak „suše věcný“.¹⁷⁷ Janákův katalogový text explicitně vysvětluje výhody industriálně vyrobeného typového nábytku, který díky dokonalému strojovému vybavení dosáhl „vysoké a spolehlivé kvality,

¹⁷³ Dne 3. 8. 1929 byla zahájena na brněnském Výstavišti výstava složená ze tří hlavních částí: Výstavy moderního obchodu, Výstavy pivovarsko-sladařské a Výstavy moderní ženy. Jan Brabec, Jakostní reklama – reklama a výtvarník, *Výtvarné snahy* XI, 1929–1930, č. 2, s. 17.

¹⁷⁴ Ladislav Sutnar byl strýcem Miroslava Sutnara, redaktora vlivného časopisu *ORO*. Nové reklamě se v rámci SČSD věnovali Emanuel Hrbek na ŠUR v Brně a zejména bratislavský odbor s Antonínem Hořejšem a Zdeňkem Rossmannem.

¹⁷⁵ Jan Brabec, redaktor časopisu *Typ*, propagátor americké reklamy a autor první vlivné publikace o moderní reklamě v ČSR *Zásady výnosné obchodní reklamy na základě amerických studií a zkušeností*, Praha 1927.

¹⁷⁶ Více viz Lada Hubatová-Vacková, *Divadlo ulice. Reklama a aranžérství výkladních skříní v kontextu modernismu 1918–1938*, Praha 2021.

¹⁷⁷ Dopis odborového rady ministerstva železnic Jaroslava Podobského Pavlu Janákovi ze 6. 3. 1930, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 33. Pavel Janák navrhl se studenty nábytek pro J. Podobského, který svou nespokojenost přesně formuloval. Pavel Janák, Nábytek na Výstavě moderního obchodu, *Lidové noviny* XXXVII, 1929, č. 425, 24. 8., s. 5.

mimořádné trvanlivosti a levnosti“.¹⁷⁸ Závažnost akce potvrdily její dvě další reprízy, které se uskutečnily pod názvem *Výstava moderních bytových zařízení* v Bratislavě (1929) a v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze (1930). Výstava poukazovala také na národohospodářský význam vzrůstajícího se nábytkářského průmyslu¹⁷⁹ a poprvé se společně prezentovaly továrny, „vedené moderním duchem“ ke spolupráci s mladými designéry: Hynek Gottwald z Ústí nad Orlicí s Hanou Kučerovou-Záveskou a Karlem E. Ortem, UP závody s Jindřichem Halabalou, Vladimírem Marečkem a Ivanem Kadlčíkem, SBS ve spolupráci se Zdeňkem Rossmannem. Rodinní příslušníci firem Richard Osolsobě z Rousínova, Strnad a Vaníček studovali u Pavla Janáka,¹⁸⁰ dále se představily samostatné firmy architekta Františka Havlíka a všestranného architekta avantgardy Antonína Heythuma. Jeho kovový trubkový nábytek měl již evropskou úroveň, stejně jako nábytek Hany Kučerové-Záveské a texty zdůraznily jeho přednosti jako hygieničnost, lehkost, snadnost sériové výroby a levnost.¹⁸¹

Svaz prezentoval „kvalitní práci“ také na *Výstavě moderní ženy* prostřednictvím jeho pilné členky předsednictva, pětadvacetileté Hany Kučerové-Záveské, která zde zazářila jako nastupující talentovaná architektka věnující se ženské otázce. Navrhla a realizovala bytovou expozici, jejíž součástí byl byt pro výdělečnou samostatnou ženu, další z variant jejích kuchyní, dětský pokoj a ložnice. Přímochará účelnost a finanční nenáročnost vybavení budila pozornost jako jeden z prvních komplexních příkladů funkcionalistického interiéru s užitím nových materiálů jako sklo, linoleum a kov.¹⁸² S těmito materiály ostatně autorka ve stejném roce pracovala také v rámci soutěže Svazu na pohyblivý (tj. sklopný) nábytek pro sériovou tovární výrobu. V její porotě konečně zasedli architekti sledující aktuální dění (J. E. Koula, O.

¹⁷⁸ Pavel Janák, Typový nebo individuální nábytek? in: Karel Herain (ed.), *Moderní bytová zařízení* (kat. výst.), Praha 1930, nestr. Německý, švýcarský a švédský werkbund již od druhé poloviny dvacátých let propagovaly seriově vyráběný typový nábytek.

¹⁷⁹ Pražské vernisáže se zúčastnilo na 300 zástupců důležitých ministerstev a korporací, více viz *Výstava moderních bytových zařízení*, Zprávy Svazu československého díla, březen–duben 1930, *Výtvarné snahy X*, 1929–1930, č. 7, s. 25. Ke všem výstavám byly vydány odlišné, pečlivě připravené katalogy s fotografiemi, které sloužily zároveň jako pomůcka pro spotřebitele, zejména brněnský katalog v úpravě Zdeňka Rossmanna.

¹⁸⁰ Ibidem. Továrny jako Gottwald, Osolsobě, Strnad a Vaníček byly založeny již v 19. či na začátku 20. století, ale ve 20. letech je management dokázal modernizovat ve spolupráci s mladými architekty. Rodinní příslušníci zakladatelů firmy Osolsobě Oldřich Osolsobě a firmy Strnad a Vaníček Bohumil Vaníček, stejně jako Jindřich Halabala a Hana Kučerová-Záveská byli Janákovými žáky na Uměleckoprůmyslové škole v Praze.

¹⁸¹ Porovnáme-li vystavené nábytkové soubory s Výstavou soudobé kultury o rok dříve, rozdíl v kvalitě je až zarážející, a zdá se, že tentokrát Pavel Janák svoji koncepci dokázal realizovat bez rušivých zásahů.

¹⁸² Více viz Martina Pachmanová (ed.), *Civilizovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021, s. 36–40.

Starý) a zástupce z UP závodů. Porota nakonec žádný návrh nedoporučila, ale kompetentní rozhodovací proces znamenal také kvalitativní posun v soutěžích Svazu.¹⁸³

Od léta roku 1929 SČSD realizoval ideu kvalitní práce systematickou podporou stipendijních pobytů „výtvarníka ve výrobě“.¹⁸⁴ Akci vyvolalo zklamání z dosavadních veřejných soutěží, jejichž účastníci projevovali nedostatek výrobních a technických znalostí, a zároveň inspirace německým školstvím. Stipendijní pobyty byly organizovány po celou dobu existence Svazu s různou intenzitou. Nejsilnější ročníky 1929–1931 dokázaly, že se firmy naučily se stipendisty pracovat k oboustrannému prospěchu, i když zpočátku bylo třeba překonat obavy, že stipendisté budou konkurovat zaměstnancům firem.¹⁸⁵ Přihlásit se mohli absolventi odborných škol a talentovaní tvůrci. V roce 1929 se přihlásilo 52 zájemců, z nichž bylo vybráno 26, v roce 1930 se účastnilo 27, v roce 1931 bylo vybráno 22 a v roce 1932 měl o stipendisty zájem pouze textilní výrobce Sochor. Od roku 1933 do roku 1935 stipendijní pobyty neprobíhaly v důsledku hospodářské krize. Stážista získal stipendium 1 000 Kč na měsíc a dal firmě k dispozici návrhy, které během své stáže vytvořil.¹⁸⁶ Jak firma, tak stážista měli vypracovat hodnotící zprávu a díky nim se od druhého ročníku pobyt prodloužil na 2 měsíce.¹⁸⁷ Stipendijní pobyty se měly držet programu užitkové a jednoduché „kvalitní práce“, ale jak výtvarníci, tak firmy si tento program osvojovaly postupně.¹⁸⁸

Absolventi byli ze stipendijních pobytů nadšeni, protože získali jedinečnou příležitost seznámit se s technickým provozem, což jim žádná škola neumožňovala. Ze strany firem ale zazněla velká kritika odborného a uměleckého školství, které nepřipravuje absolventy na praktické uplatnění, a absolventi místo užitkových návrhů opakují zastaralé zdobné dekorativní a figurální motivy. Výrobci si také stěžovali, že absolventi nechápou komerční

¹⁸³ Soutěž na pohyblivý typový nábytek, *Styl XIV*, 1928–1929, s. 181. Zprávy Svazu československého díla, březen–duben 1930, *Výtvarné snahy X*, 1929–1930, č. 7, s. 26.

¹⁸⁴ Výzva Svazu k výtvarníkům, kteří chtějí studovati výrobu, *Zprávy Svazu československého díla*, červen–červenec 1929, s. 46–47.

¹⁸⁵ Obavy ze stipendistů jako konkurence se projevily zejména v tiskárnách a vyvracel je Karel Herain, viz Karel Herain, *Stipendisté Svazu československého díla*, Praha 1931.

¹⁸⁶ Stipendia uděloval Svaz, ale prostředky získal od MŠANO a ministerstva obchodu; část stipendií udělovalo také Uměleckoprůmyslové museum v Praze (prostředky OŽK).

¹⁸⁷ Výtahy ze zpráv stipendistů a firem byly publikovány: Výsledky činnosti pracovníků Svazu čsl. díla ve výrobě 1929, *Zprávy Svazu československého díla*, únor 1930, *Výtvarné snahy X*, 1929–1930, č. 6, s. 21–24. – Výsledky činnosti pracovníků Svazu čsl. díla ve výrobě 1929 (pokračování), *Zprávy Svazu československého díla*, březen–duben 1930, *Výtvarné snahy X*, 1929–1930, č. 7, s. 25. Na základě stížností firem, že stipendisté nejsou připraveni na výrobní proces a během jednoho měsíce nemohou výrobci přispět novými návrhy, byly od roku 1930 stáže prodlouženy na dva měsíce a hrazeno bylo nově také cestovné.

¹⁸⁸ H. [Karel Herain], Výsledky práce stipendistů Svazu v roce 1931, *Žijeme II*, 1932, č. 12, s. 380.

rozměr návrhu, který výrobce musí brát v potaz. Tato kritika se týkala zejména Uměleckoprůmyslové školy, protože většina stipendistů patřila k jejím absolventům.

Svaz se snažil uplatnit zájemce v oborech modernizace: kromě textilní (Sochor, Klazar, Detva), keramické (Rakovník, Modra, Vondráček), kovozpracující výroby (Sandrik, Anýž), skláren (Inwald, Laňka z Kamenice na Lipou) a tiskáren, také ve fotografických ateliérech, projekčních kancelářích a dokonce byla navázána spolupráce s německými sklárnami v Československu. Kritiky se dočkala oblast malby na porcelánu, která se v moderním uživatelském porcelánu jevila tehdy jako neperspektivní, takže Svaz doporučoval dílny zrušit.

Můžeme konstatovat, že Svaz měl při výběru stipendistů šťastnou ruku a vybíral osoby talentované a motivované, které v následujících obdobích sehrály důležitou roli. Velký podíl zaujímaly ženy; více než jednu třetinu. Stáže vedly často k získání trvalého pracovního poměru nebo k pozdějšímu návratu do firmy. Jmenujme například působení grafika a architekta Zdeňka Rossmanna u firmy SBS, kde zůstal zaměstnán, a jeho intenzivní spolupráci s Janem Vaňkem na přelomu dvacátých a třicátých let.¹⁸⁹ Josef Solar (tehdy už profesor Státní grafické školy) se u Sochora ve Dvoře Králové věnoval statistikám odbytu vzorů a na jejich základě navrhl textilní desény, které byly provedeny. Podobně keramik Bohumil Dobiáš, Kyselův absolvent, realizoval návrhy u Bechyňské keramické společnosti.¹⁹⁰ Stejný stipendijní pobyt měl zásadní vliv na orientaci Otto Eckerta, původně sochaře. Rakovnické keramické závody realizovaly návrhy Františka (Vincence) Vinglera,¹⁹¹ žáka Heleny Johnové. Její absolventi se uplatnili také ve slovenských keramických závodech v Modře.¹⁹² Zejména Josef Vanča, který zde získal trvalý pracovní poměr, a Julie Horová. Ta byla asi výrobně a obchodně nejúspěšnější stipendistkou, její kuřácký soubor, popelníky, kalamáře, mísy a stojany na knihy byly nejen vyrobeny a úspěšně prodávány, ale také několikrát vystaveny na Slovensku a v rámci *Výstavy moderního obchodu* v Brně v sekci

¹⁸⁹ Zdeněk Rossmann kromě návrhů nábytku a reklamy firmy SBS spolupracoval na výstavě *Civilizovaná žena* v Brně a pro *Výstavu moderní ženy* upravil publikaci *Žena doma*.

¹⁹⁰ Bohumil Dobiáš od roku 1935 působil na bechyňské keramické škole.

¹⁹¹ František (Vincenc) Vingler si však stěžoval, že během jednoměsíčního pobytu se do továrenského provozu nedostal. Viz *Výsledky činnosti pracovníků...*, s. 25 (pozn. 188).

¹⁹² V okolí slovenského města Modra se nachází kaolinové naleziště, vytěžované k výrobě keramiky již od 14. století. Dílny figurovaly pod různými názvy, od 1911 byl podílníkem například Dušan Jurkovič. Od roku 1923 nesou dílny název Slovenská keramika Modra, která vedle lidových květinových vzorů produkovala též moderní keramiku se stékanou glazurou. Výroba probíhá doposud pod názvem Slovenská lidová majolika.

Slovenská žena.¹⁹³ Ludvika Smrčková díky stáži u Rückla v Nižboru navázala s touto sklárnou dlouhodobý pracovní vztah v produkci pro Krásnou jizbu.¹⁹⁴ Podobně se uplatnil také u Inwalda Jaroslav Holeček.¹⁹⁵ Trvalý pracovní poměr v Průmyslové tiskárně získala ve Svazu již dobře známá Petra Pospíšilová, absolventka Státní grafické školy.¹⁹⁶ Nejkritičtější si jako stipendista počínal Karel Šourek, absolvent grafického ateliéru Uměleckoprůmyslové školy v Praze, který absolvoval stáž v dílnách Detvy v Bratislavě, Prievidzi a Ardanovu na Podkarpatské Rusi a na základě svých zkušeností zaslal ústředí Detvy kritickou analýzu organizace domácí práce, která podle něho – vzhledem k tomu, že Detva byl podnik státem podporovaný – měla „chabé výsledky“.¹⁹⁷ Práce výše uvedených stipendistů a dalších byly vystaveny na *Výstavě moderních zařízení* v Praze v roce 1930 a získaly tak značnou publicitu.¹⁹⁸

3.4 Veřejný zájem: standard bydlení, standard života

„Ale cože chce naše doba? Neslyšíme stále? Říká se tomu standart [...]“¹⁹⁹ Tayloristický termín standard byl snad nejfrekventovanějším v československých architektonických, uměleckých a společenských kruzích dvacátých a třicátých let a operovalo se s ním také v činnosti Svazu. V DWB se o něm začalo diskutovat již kolem roku 1910 a do jeho dějin se zapsala roztržka na sjezdu v roce 1914, kde Muthesius představil dle něho nevyhnutelný průmyslový směr standardizace a typizace, založený na limitovaném počtu tvarů. Standardizace tak měla vést k rozšíření dobrého vkusu.²⁰⁰ Této vizi odporoval Van den Velde a další členové, kteří obhajovali individuální tvůrčí svobodu umělce-návrháře. Konflikt mezi

¹⁹³ Zatímco si Julie Horová stěžovala na hygienické podmínky, továrna v Modře zase na to, že nechtěla dodržovat pracovní dobu.

¹⁹⁴ Viz Lucie Vlčková – Alice Hekrdlová (eds.), *Krásná jizba, design pro demokracii 1927–1948*, Praha 2018.

¹⁹⁵ Jaroslav Holeček působil v letech 1939–1945 jako pedagog v ateliéru skla na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Ve 30. letech pobýval ve švédských sklárnách, viz rukopis textu CD UPM, fond Herain.

¹⁹⁶ Knižní vazby Petry Pospíšilové získaly ocenění na Mezinárodní výstavě v Paříži roku 1925, ona sama získala odměnu Svazu na druhé výstavě v roce 1923, vystavovala knižní vazby na všech svazových výstavách ve 20. letech a v Dejvicích měla samostatný ateliér knižní vazby.

¹⁹⁷ Karel Šourek, Zpráva ze stipendijního pobytu SČSD, srpen 1930, strojopis, CD UPM, fond Herain.

¹⁹⁸ Výstava prací stipendistů Svazu z roku 1930, *Žijeme II*, 1932, č. 10, s. 320.

¹⁹⁹ Pavel Janák, O sletu a sokolstvu, *Žijeme II*, 1932, s. 67.

²⁰⁰ Viz Iva Knobloch, Funkcionalismus jako pokrokový životní styl, in: Iva Knobloch – Radim Vondráček (eds.), *Design v českých zemích 1900–2000*, s. 205.

standardizací a individuálním tvořením zůstal v DWB ve dvacátých letech nerozřešen, ale po roce 1926 se dostali do vedení radikální architekti, prosazující v čele s Miesem van der Rohe industrializaci, racionalizaci a standardizaci stavebnictví jako úspornější a efektivnější metody na technologické úrovni své doby. V DWB nebyla standardizace považována za cíl, ale pouze za způsob, jak se více přiblížit k duchu doby (Zeitgeist). Shrnutím těchto snah pak byla výstava *Typ a standard* v roce 1932 ve Stuttgartu se silnou účastí švýcarského SWB.²⁰¹ Podobně i švédský svaz zorganizoval ve Stockholmu výstavu *Švédský styl a standard* v roce 1933. Äke Stavenov, předseda švédského svazu, prohlašuje v katalogu za moderní švédský styl hromadnou kvalitní průmyslovou výrobu.²⁰² Tu ovšem již od roku 1917 modernizovala úzká spolupráce s umělci, která v roce 1933 byla samozřejmá; proto ji Äke Stavenov nemusel zmiňovat.

V rétorice Svazu se na počátku třicátých let akcentovala standardizace až na úkor vkladu umělce: žádné „koketování s uměním“, průmyslové výrobě se měla nechat volnost ve tvarování.²⁰³ Standard byl zejména levicovými architekty ve Svazu vnímán jako anonymní, kolektivně vytvořený ideální typ na úrovni technologické vyspělosti doby. Jako takový obsahoval dynamický potenciál nekonečné inovace, dané samočinným pokrokem vědy, techniky a průmyslové výroby.²⁰⁴ Od standardu se očekávalo, že vytvoří nový „objektivní“ sloh, který bude automaticky odstraňovat individuální extravagance.²⁰⁵ Užíváním termínu standard se levicoví architekti Svazu v letech 1926–1933 přihlašují k „tvrdému“ jádru racionálního funkcionalismu,²⁰⁶ tj. k industrializaci, racionalizaci, standardizaci, typizaci a normalizaci.²⁰⁷ Tyto metody jsou pouze prostředkem k sociální dostupnosti bydlení a věcí, nikoliv cílem. Sociální aspekt je zásadní argument svazových představitelů, ostatně je zakotven v nových směrnících činnosti Svazu z roku 1931 – industrializace (která v textech

²⁰¹ Výstava prezentovala obory bytového zařízení včetně armatur a putovala do Švýcarska.

²⁰² Äke Stavenov, *Svensk stil och standard* (kat. výst.), Stockholm 1933, s. 11.

²⁰³ Karel Herain, Co byl a jest Svaz československého díla, *Panorama VIII*, 1931, č. 12, s. 206.

²⁰⁴ Různé definice standardu publikovány již začátkem 20. let v časopisu *Stavba*, J. E. Koula, O. Starý, K. Honzík, K. Teige.

²⁰⁵ J. J. P. Oud, Kam vede nové stavění, umění a standart, *Výtvarné snahy X*, 1928–1929, s. 48.

²⁰⁶ V této době ovlivňoval architektky *Stavby* Karel Teige, zejména J. E. Koulu, K. Honzika, J. Štěpánka, O. Starého, z toho Štěpánek a Koula nebyli v té době pravděpodobně členy Svazu, ale působili v jeho porotách.

²⁰⁷ K termínům viz Rostislav Švácha a kol., *Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science: Teige, Gillar and European scientific functionalism 1922–1948*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000, s. 27–33.

svazových komentátorů často splývá se standardizací a naopak) umožňuje zlevnění, je účinný nástroj socializace a demokratizace bydlení a kvalitních výrobků.²⁰⁸

Průmyslový standard měl stimulovat národohospodářské výsledky a sociální dosah i v ekonomické krizi (malý zisk, velký obrat, zlevnění)²⁰⁹ a stát se „novým národním folklorem, svérázem“, lidovou, levnou dostupnou vkusnou výrobou.²¹⁰ Standard měl ze života odstranit ornament a tím zvýšit jeho hygienu.²¹¹ Vrcholem levicové rétoriky je politický výklad termínu standard jako „praktického socialismu“. Teprve socialistická budoucnost zajistí vědeckou analýzu společenských potřeb, na níž bude založena tvorba optimálního dobového standardu. Tento je v kapitalismu neuskutečnitelný, protože soukromý zisk se staví nad potřeby uživatel.²¹²

Kromě levicových autorů se ve Svazu s termínem standard operovalo volně. Nejčastěji jako s termínem osvětovým, symbolizujícím zásadní změnu „dneška proti včerejšku“, tj. novodobé industriální masové výroby a spotřeby proti dřívější individuální rukodělné produkci. Ve třicátých letech tak pojem standard poskytoval svazovým optimistům příslib lepší budoucnosti, realistům spíš skeptický vhled: „Zaručíme standartem [...] úsměv lidských úst [...]?“²¹³

Obecně můžeme konstatovat, že termín standard funguje ve svazovém prostředí jako metafora pokroku a morální apel střídmosti a jednoduchosti: standard bydlení je provázán se standardem životní úrovně.²¹⁴ Na tento metaforický výklad propagačně cílí firma Standard bytová společnost (S. B. S.) Jana Vaňka, stálý vystavovatel svazových výstav. Svaz se hlásí ke standardům západní civilizace, kde byt je místem individuálního odpočinku a duševní práce, nikoliv k východnímu pojetí bytu, který je středem hromadného patriarchálního

²⁰⁸ Sociální vizi standardizace rozvinul ve svých textech Le Corbusier, v českých zemích se jí důsledně zabýval Jan Vaněk v textech *Právo na obydlí – povinnost industrie* (1924) nebo *Taylorův systém v truhlářství* (1922) a realizoval sestavovacím typovým nábytkem (protosektorovým) v roce 1924 a prvním prefabrikovaným domem v českých zemích v roce 1926.

²⁰⁹ *Hospodářská epidemie, Žijeme II*, 1932, č. 2, červenec, s. 63.

²¹⁰ Viz Josef Vydra, *Konec Svojrázu! Boj o svojráz nového prostredia!*, *Zprávy Svazu československého díla, Výtvarné snahy IX*, 1927–1928, s. 17–20. Tento text má obdobnou myšlenku jako Le Corbusierův esej *Usurpation, Le Folklore* z roku 1925 a Vydra text pravděpodobně znal.

²¹¹ O nové bydlení. Václav Poláček v rozhovoru s Janem Vaňkem, ředitelem SBS, *Výtvarné snahy VIII*, 1926–1927, č. 8–9, s. 254–255.

²¹² Emil Skácel, *Standard má význam sociální, Žijeme II*, 1932, s. 230.

²¹³ Jiří Mahen, *Prehistorie a standart, Žijeme I*, 1931, s. 194.

²¹⁴ Brněnský odbor měl v úmyslu uspořádat *Výstavu dobrého standardu v bydlení* v roce 1931, z plánu sešlo.

života.²¹⁵ Svaz se rovněž hlásí k západním hygienickým standardům, jež exponoval na *Celostátní výstavě tělesné výchovy a sportu republiky Československé* v Pardubicích v roce 1931.²¹⁶

Tento monstrózní podnik, bohatě dotovaný státem, byl již dobově kritizován jako akce „ideově nepropracovaná, chaotická, bezcenná“, opakující nešvar bezmyslenkovitě přeplněných expozic, z nichž se vyjímalo pouze několik účastníků, mezi nimi Svaz československého díla.²¹⁷ Ten připravil osvětovou informační expozici založenou na kontrastu hygienického bydlení a nuzných brlohů. Karel Herain, autor libreta, připomněl, že se v ČSR sport stal samozřejmou součástí moderního života, ale kvalitní bydlení je přitom důležitější podmínkou národního zdraví než sport.²¹⁸ A právě ve standardu bydlení, podle Herainových analýz, Československo zaostává za civilizovaným Západem. V brožuře *Bydlení dříve a nyní* vedle osvětového textu Jindřicha Halabaly, Gerharda Trauba a Josefa Štěpánka prosazuje levicové koncepty Jiří Kroha a v textu *Energetika bydlení* se odvolává na sovětské vzory kolektivních domů s typizovaným provozem.²¹⁹

Propagace standardu bydlení a života, k níž se Svaz zavázal v nových směrnících, vyústila v založení volné publikační řady po vzoru DWB a Bauhausu na přelomu dvacátých a třicátých let. O jejich přitažlivost se zasloužil Ladislav Sutnar, který měl tehdy zkušenost jako „grafický editor“ časopisu *Panorama*. Vysoký formát umožnil rozvinout dynamické a sugestivní typofoto; svazové publikace se tak řadí k vrcholným projevům mezinárodního hnutí nové typografie.

²¹⁵ Karel Herain, Význam bydlení, in: Karel Herain (ed.), *Výstava moderních bytových zařízení* (kat. výst.), Praha 1930, nestr.

²¹⁶ Jak se má bydlet, *Žijeme* I, 1931, č. 4–5, s. 157.

²¹⁷ [E], Doslov k výstavě tělesné výchovy a sportu v Pardubicích 1931, *Žijeme* I, 1931, č. 8, s. 250–251. Na výstavě se podíleli Pavel Janák a Karel Řepa, práce probíhala v neshodách s vedením výstavy a byla doprovázena neustálými stížnostmi. Byla zamýšlena jako velkolepá mezinárodní akce již v roce 1930, o čemž svědčí dopisní papír v deseti jazycích, ale pro průtahy se nakonec stala spíše akcí lokálního charakteru. Ze zajímavých expozic jmenujme expozici města Brna (E. Hrbek) a Sokola (K. Sněhule a J. Šváb).

²¹⁸ Svazová expozice prezentovala hygienické, tj. snadno čistitelné exponáty jako gumová podlaha a kovový nábytek firmy SAB.

²¹⁹ B. J. Jelínek (ed.), *Bydlení dříve a nyní. Výstava tělesné výchovy a sportu ČR. Speciální výstava bytové kultury*, Pardubice 1931. Není úplně jasné, jak se Svaz podílel na vydání této brožury kromě textů členů brněnské pobočky. Seznam vystavovatelů z východních Čech uvedený v brožuře se nekryje s výstavou *Hygienické bydlení*, kterou připravil Karel Herain s Františkem Kerhartem. Za laskavé zapůjčení děkuji Morgan Books.

K první z nich dal zřejmě popud Pavel Janák, který moderní bydlení považoval za nejdůležitější úkol své pedagogické aktivity na Uměleckoprůmyslové škole a zadával úkoly jako malý byt a nejmenší dům, témata, kterými žila soudobá evropská architektonická avantgarda.²²⁰ Na konci roku 1929 Svaz vypsal soutěž na nejmenší individuální a řadový rodinný domek se zvláštním zadáním, které studenty jistě motivovalo: soutěž měla vygenerovat „typ“ nejmenšího domu pro mladého, pracovní a rodinný život začínajícího člověka při zachování hygieny, hospodárnosti a snadné proveditelnosti. Řadový domek byl v československých soutěžích novinkou, ačkoliv zahraniční zkušenosti ukazovaly, že jeho provoz i pořizovací náklady jsou mnohem úspornější než individuální dům. Soutěž podpořilo MŠANO a vzorový typ měl být dokonce postaven na Babě, což se ale nakonec nestalo.²²¹ Ze všech dosavadních architektonických soutěží byla tato obeslána nejpočetněji, a přesto porota, jíž předsedal Pavel Janák, konstatovala, že „převážná většina nedovedla nalézt správnou mez vybavenosti minimálního domku a tím své práce odsunula do kategorie prací daný problém nerozřešivších [...]“.²²²

Osmnáct úspěšných prací, které přišly s novým dispozičním řešením a splnily požadavek prostorové a finanční úspornosti, bylo s komentáři poroty soustředěno do knihy *Nejmenší dům*. Všichni autoři patřili k nejmladší generaci a dosud studovali, většina u Pavla Janáka, čtyři u Josefa Gočára, rovněž člena poroty.²²³ Není divu, že Pavel Janák soutěž se studenty rádně oslavil²²⁴ a že soutěž byla kritizována pro netransparentnost a paradoxní zadání.²²⁵ V soutěži na řadový domek se jako první umístili Richard Podzemný a Antonín Tenzer,

²²⁰ Pavel Janák, Město pro 10.000 obyvatel, *Výtvarné snahy XI*, 1929–1930, s. 113–115. 2. kongres CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) ve Frankfurtu vytyčil jako téma Wohnung für Existenzminimum (Minimální bydlení). Téma dlouhodobě sledoval Karel Teige z pozic proletářského bydlení a shrnul v knize *Nejmenší byt* (1932).

²²¹ Teige kritizoval, že Svaz nedokázal na Babě využít výsledků soutěže, ale dal zde prostor individuálním, nikoliv typovým řešením, viz Karel Teige, *Nejmenší byt*, Praha 1932, s. 183. Teigova kritika nerespektovala reálné podmínky, za nichž se Baba mohla vůbec uskutečnit.

²²² Porota: předseda Pavel Janák, za MŠANO Zdeněk Wirth, Josef Gočár, František Kavalír, Jaromír Krejcar, Ladislav Machoň, Otakar Novotný, Oldřich Starý, Josef Štěpánek. Do soutěže se přihlásilo 74 návrhů volných rodinných domů, 82 návrhů řadových domů, celkem tedy 156 návrhů.

²²³ Mezi dalšími úspěšnými projekty v knize se umístili Gočárovi žáci Jaroslav Kincl, Jaroslav Kabeš, Lubomír Kroužil, Vilém a Alois Kubové, kteří působili v Brně u architekta Štěpánka, člena poroty. Dále se uplatnili Josef Kittrich, Josef Hrubý, Karel Hannauer, absolventi ČVUT.

²²⁴ Zápisník Pavla Janáka, nestr., NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 33.

²²⁵ Kritické komentáře viz Skupina architektů při SIA v Praze, Prohlášení k soutěži Svazu čs. díla na nejmenší řadový domek, *Architekt SIA XXIX*, 1930, s. 31–32. Soutěž na typ nejmenšího volného rodinného domku, *Styl IX (XIV)*, 1928–1929, s. 181. Texty kritizují „nesmyslnost“ zadání, tj. rodinný domek pro začínajícího člověka, který sotva může mít prostředky na jeho stavbu. Ve Švédsku se v průběhu války rozběhl průzkum a program podpory mladých k vlastnímu bydlení formou výhodných půjček.

druhou cenu získali Lubomír Kroužil a Kamil Ossendorf, třetí Jaroslav Vančura a Karel Koželka. V řešení individuálních domků se umístili titíž Janákovi a Gočárovi studenti,²²⁶ první cenu získali Kroužil–Ossendorf, druhou Podzemný–Tenzer a třetí student Bauhausu Antonín Urban, který přiložil sociologický výklad nejmenšího domu z hlediska práv dítěte a podle tehdejší na Bauhausu platné Meyerovy doktríny propagoval standardizaci a taylorizaci domácnosti. Jeho projekt představuje raný příspěvek k domu „rostoucímu“ podle potřeb jeho obyvatel.²²⁷ I když žádný z projektů nebyl realizován, soutěž pomohla medializovat nové talenty nastupující generace funkcionalistických architektů, kteří v následujících dekadách přispěli k specifickým polohám funkcionalistického stavění a bydlení.²²⁸

Sutnarova obálka odkazuje k prvnímu svazku edice Bauhausbücher, Gropiově *Mezinárodní architektuře*, pro níž Moholy-Nagy vybral symbol „červené krychle“, minimálního domu Farkase Molnára z roku 1923. Sutnarův červený čtverec signalizuje minimální úsporný program a sociální myšlení v mezinárodní síti modernismu, v dynamickém životním stylu moderního člověka, který tráví většinu času mimo domov, v zaměstnání, zájmových činnostech či kavárnách, jak zněla argumentace pro minimální byt z pera svazových představitelů.²²⁹

O rok později, v roce 1932, vyšla v nakladatelství Václava Petra kniha Karla Teiga s názvem *Nejmenší byt*. Teige zmiňuje soutěže Svazu jako první příspěvek k tématu, v české architektuře opomíjenému, ale podrobuje Svaz ostré kritice kromě prací těch architektů, kteří mu byli v té době osobně blízcí, jako Honzík, Starý, Heythum, Žák nebo Urban. Označuje svazové aktivity včetně kolonie Baba jako „domečkovou ideologii“, která vytěsňuje problém bytové nouze proletariátu a sociální snahy Svazu zařazuje k neperspektivní maloměšťácké filantropii. Jestliže Svaz chce dostupností bydlení řešit sociální problémy, Teigův postoj je opačný: teprve sociální revoluce vyřeší bytovou otázku podle sovětského modelu. Jako ideální řešení navrhuje kolektivní dům reagující na rozpad rodiny jako přežitého společenského útvaru.

²²⁶ U Josefa Gočára na AVU studovali Jaroslav Vančura, Jaroslav Kincl, Jaroslav Kabeš, Alois Kuba a Lubomír Kroužil, jejichž projekty byly rovněž v publikaci uveřejněny.

²²⁷ Stephan Tempel, Baba, *Die Werkbundsiedlung Prag*, Basel 1999, s. 29.

²²⁸ ek, Das Klein-Wohnhaus, *Prager Presse XI*, 1931, č. 172, 26. 6., s. 7.

²²⁹ Karel Herain, Josef Štěpánek, Oldřich Starý a další přebírají argumentaci ze zahraničních zdrojů, totiž že byt je modernímu člověku pouze odrazovým můstkem pro outdoorové aktivity, nikoliv jako dříve jeho opevněný hrad.

Také ve svazových publikacích je kolektivní dům hypotetickou představou budoucnosti, a právě nejmenší rodinný dům, jeho typové řešení, měl přinést podněty k jeho propracování. Jako předobraz typových dispozic nejmenšího bytu a domu Karel Herain dokonce zmiňuje proletářské bydlení v tzv. vagonových koloniích.²³⁰ Svazová platforma ale vždy zastávala lidské měřítko, ať už v postojích Pavla Janáka, Ladislava Žáka nebo Oldřicha Starého, kteří připomínali psychologické požadavky obyvatel nejmenších bytů a domů, příjemné prostředí, úspornost bez nouzovosti a měřítko nejlevnějšího řešení považovali dokonce za dobový blud.²³¹

Kolektivní dům, poeticky nazvaný „zámořský koráb na souši“, se objevuje také v závěrečném textu další svazové publikace nazvané *O bydlení*.²³² Vzešla ze soutěže na knížku o moderním bydlení v roce 1929, kdy popularizující publikace na toto téma chyběly. Porota doporučila vítězný rukopis autorů Heraina, Sutnara a Žáka k dopracování a nazvala jej „ryze propagační, až demagogický“.²³³ Text psaný jako podle reklamních příruček Jana Brabce přímo oslovuje stavitele, majitele domů, novomanžele a ženy, nešetří vykřičníky ani otazníky, je svižný, vtípný a přitom osvětový, popularizující zásady moderního bydlení od půdorysu a dispozic až k vybavení.

Jediným praktikem ze všech tří autorů byl architekt Ladislav Žák, publicisticky aktivní ve svazových periodikách. Tou dobou navrhoval zařízení domu Ladislava Sutnara na Babě a pro Karla Heraina dům i s vnitřním vybavením. Autoři byli osobně propojeni teoretickými i praktickými otázkami moderního bydlení; na technickém a estetickém romantismu publikace *O bydlení* měl největší podíl pravděpodobně Ladislav Žák, jehož návrhy inspirovala nautická architektura a technické detaily dopravních prostředků.²³⁴ Jejich aerodynamické tvary se

²³⁰ Karel Herain, Zákon vývoje a změny, in: Karel Herain (ed.), *Moderní bytová zařízení* (kat. výst.), Praha 1930, s. 7.

²³¹ Oldřich Starý, Typový rodinný dům, in: Oldřich Starý – Ladislav Sutnar (eds.), *Nejmenší dům*, Praha 1931, s. 7. Dále viz Ladislav Žák, Nová výroba, *Žijeme I*, 1931–1932, s. 235. Texty členů Svazu k otázce ekonomie nejmenšího bytu (domu) jsou skrytou polemikou s Teigovými názory a politickými postoji, které ve Svazu sdílel asi nejvíce Jiří Kroha, směřující k sociálnímu inženýrství, viz jeho návrh socroddomu.

²³² [Karel Herain – Ladislav Sutnar – Ladislav Žák], XYZ, strojopis, CD UPM, fond Herain.

²³³ Zápis poroty ze 17. 5. 1929, Zdeněk Wirth předseda, Josef Dobrý, Pavel Janák, Josef Jindra, František Kavalír, CD UPM, fond Herain.

²³⁴ Viz Dita Dvořáková, *Ladislav Žák*, Praha 2013, s. 28.

podílely na změkčení a zaoblenosti nábytkových forem, jež zvyšují podle autorů „bydlitelnost“, a odpovídají tak potřebám lidského těla.²³⁵

V roce 1931 vydal Jan E. Koula v Družstevní práci osvětovou knihu *Obytný dům dneška* v seriózní a přehledné úpravě Ladislava Sutnara. Autoři rukopisu *O bydlení* měli zřejmě také k dispozici švédský funkcionalistický manifest *acceptera*, který vyšel rovněž v roce 1931, kdy se konala svazová výstava ve Stockholmu.²³⁶ V průběhu tohoto roku byl Herainův, Žákův a Sutnarův rukopis dopracován a výsledná úprava se zásadně liší od Koulovy knihy. Publikace *O bydlení* má podobně jako *acceptera* manifestační charakter a je založena na dialogu konzervativního a moderního myšlení, na kontrastu starého a nového, který názorně doprovázejí výstižně vybrané fotografie. Cílem knihy je přesvědčit odpůrce a nerozhodnuté pro nové hygienické bydlení. Zatímco signálním image *acceptera* je dělník a dělnický kolektiv (manifest vydala švédská sociálně demokratická strana), kniha *O bydlení* staví do popředí image mladé ženy odpočívající, mladé ženy sportovkyně, která se již nenechá zotročit domácími pracemi. Do textu jsou zasazeny případové studie řešící otázku malého bytu: kuchyně Hany Kučerové-Záveské, standardizovaný trubkový nábytek Ladislava Žáka, modernizace starého bytu Janákovou školou a konečně projekt koldomu od architektů Levé fronty (P. Bücking, J. Gillar, A. Müllerová, J. Špalek). Publikace tak nabízí živou sondu do soudobých konceptů bydlení a cílí na mladou generaci třicátníků, k níž patřili její autoři. Vyšla v roce 1932 a ještě týž rok byl vydán její dotisk.²³⁷

3.5 Stavba osady Baba

„*Tak těžko se v Praze rodí nová doba!*“²³⁸

Osada Baba byla poslední z avantgardních výstav bydlení organizovaných evropskými werkbundy v letech 1927 až 1932.²³⁹ Výstavy bydlení změnily dosavadní způsob

²³⁵ Na přelomu 20. a 30. let se tvrdé, ostré pravoúhlé tvary nábytku a vybavení zaoblují, podobně v architektuře se projevuje příklon k zvlněným liniím, plochám a objemům.

²³⁶ Gunnar Asplund – Wolter Gahn – Sven Markelius – Eskil Sundahl – Uno Åhrén – Gregor Paulsson, *acceptera*, Stockholm 1931. Překlad do angličtiny v publikaci *Modern Swedish Design: Three Founding Texts*, New York 2008.

²³⁷ Z činnosti ústředí Svazu, *Žijeme I*, 1931, č. 4–5, s. 155. Rukopis byl otištěn na pokračování v 11. ročníku časopisu *Výtvarné snahy*, 1929–1930.

²³⁸ Osada Baba, *Zprávy SČSD*, listopad–prosinec 1930, s. 9.

²³⁹ DWB 1927 Stuttgart, 1929 Vratislav, Budapest 1931, SWB 1931 Curych, ÖWB 1932 Vídeň, SČSD 1928 Brno, 1928–1932 Praha. Stavba osady Baba byla výjimečná nejen tím, že trvala nejdéle, ale také tím, že ji

vystavování: návštěvník měl zažít architekturu v pohybu a v provozu navazujících funkcí, zakusit tělesnou zkušenost v novém prostorovém uspořádání, osvětlení, větrání, otevřenosti krajiny.²⁴⁰

Stavebníci a architekti, z velké části členové Svazu, měli „na vlastním těle“ ověřit zásady nového stavění a bydlení,²⁴¹ a proto stavba osady Baba patří k vrcholům svazových průkopnických aktivit jako riskantní „veřejná služba“.²⁴² Ale ani pesimistický znalec zdejších poměrů Karel Herain netušil, že „křest ohněm“ nepřející kritiky zleva i zprava stavbu téměř znemožní. Ačkoliv pražský primátor Baxa byl projektu od počátku nakloněn (mezi architektky příliš respektu neměl) a podporovala ho Alice Masaryková, „jako čin sociální, reálný a seriosní, jenž je veřejné důležitosti“,²⁴³ projekt měl „své úhlavní nepřítelé, kteří se zasloužili o jeho pozdní uskutečnění [...]“.²⁴⁴ K těm patřil zejména regulační úřad, který iracionálními námitkami protahoval schvalování Janákovy vynikající regulace svažitého terénu.²⁴⁵ Také Elektrické podniky nevyšly osadníkům vstříc: stanovily příliš vysoké poplatky za provoz domácnosti a ekonomické veřejné osvětlení Miloslava Prokopa a Františka Kerharta muselo být nahrazeno zastaralým modelem.²⁴⁶

Neustálé odklady a čtyři roky trvající schůzování si účastníci kořenili humorem a satirickými kresbami. „Přátelé pokroku a nové doby“ se setkávali několikrát týdně ve výstavním výboru,²⁴⁷ který tvořili architekti v čele s Janákem, vedle starší generace (Gočár, Novotný, Kavalír, Machoň) mladý funkcionalistický výkvět (Kučerová-Záveská, František a Vojtěch Kerhartovi, Krejcar, Heythum, Starý, Žák, Štěpánek, Fierlinger, Sutnar, Prokop, Fischel). Jako zástupci stavebníků se účastnili Herain, v té době náměstek ředitele Uměleckoprůmyslového musea v Praze, skladatel Karel Balling, archivář Václav Letošník,

nefinancovalo město nebo družstvo nebo stát nebo developer jako u jiných kolonií, ale sami stavebníci. V tom se ukázalo i poučení z kolonie Nový dům.

²⁴⁰ Eeva-Liisa Pelkone, *Exhibit A: Exhibitions That Transformed Architecture. 1948–2000*, New York 2018.

²⁴¹ J. E. Koula, „Výstava bydlení“, *Žijeme* II, 1932, č. 7, listopad, s. 201–202.

²⁴² Karel Herain, Veřejná služba, in: Pavel Janák (ed.), *Výstava bydlení. Stavba osady Baba* (kat. výst.), Praha 1932, nestr.

²⁴³ Osada Baba, *Zprávy SČSD*, listopad–prosinec 1930, s. 9.

²⁴⁴ Pavel Janák, Osada na Babě – čtyři léta práce Svazu českosl. díla. Dějiny průkopnictví, které je třeba zaznamenat, in: Janák, ed. (pozn. 129).

²⁴⁵ Pavel Janák, Panu Ing. J. Jarošovi, *Styl* XI (XVI), 1931–1932, č. 1, s. 24c–24d. Pavel Janák vyvrací námitky regulačního úřadu přesnou kalkulací.

²⁴⁶ Ze Svazu čs. díla: M. Prokop, Elektrické podniky a osada Baba, *Žijeme* II, 1932, č. 8, s. 251–252.

²⁴⁷ Práce na staveništi osady BABA byly zahájeny, *Žijeme* I, 1931, č. 8, s. 256.

profesor průmyslové školy Josef Matějovec, ministerský rada MŠANO Václav Maule, manželka ředitele Národního divadla Marie Mojžíšová, manžel textilní výtvarnice Mildeové-Paličkové Jiří Palička. V první fázi výstavby do roku 1932 se uplatnili architekti Kavalír, Starý, Žák, Janák, Gočár, Kučerová-Záveská, Josef Fuchs, Vojtěch Kerhart, J. E. Koula, Heythum – Linhart, Jaroslav a Karel Fišerovi a Mart Stam.²⁴⁸

Jak problematické mohly být vztahy mezi stavebníkem a architektem, ukazuje dopis, který svému stavebníkovi Karlu Herainovi napsal Ladislav Žák. Oba spolupracovali na propagaci nového bydlení v časopisu *Žijeme* a na publikaci *O bydlení*. V roce 1929, kdy vznikl rukopis této společné knihy, Ladislav Žák navrhl projekt, který musel přizpůsobit přáním manželů Herainových, jež znemožnila uskutečnit ekonomický půdorys. Vedle Sutnara a Janáka byl Herain snad nejpoučenější stavebník, ale přesto se i on před ukončením stavby zalekl.

Ladislav Žák píše: „Chodím denně na stavbu, poněvadž mi záleží na správném provedení [...]. Proto mne – přiznávám se – velmi trápí Vaše stálé pochybnosti a obavy a prosím Vás velmi v zájmu zdaru práce, byste mi důvěřoval, že dovedu Vám udělat dům nejen dobrý pro výstavu, ale hlavně pro pohodlné bydlení [...]. Věřte mi přece, že právě u Vás mám nejméně zájmu, abych provedl něco špatného, dělám jsem tu věc daleko svědomitěji než bych ji dělal i pro sebe samotného [...]. Každé Vaše přání, vyslovené před zahájením stavby, jsem splnil (šatna v dámské ložnici, rozšíření domu, rozšíření chodeb a schodiště, odstranění trávníků na terase, zřízení komory s větším oknem a větší výškou) [...]. Ale uklidněte se, prosím, a věřte mi, o nic jiného teď nemohu prosit – a uvidíte, že spokojeni s mil. [milostivou] paní budete.“²⁴⁹

Ačkoliv v den zahájení výstavy 7. září 1932 byly mnohé domy nedokončené a nepodařilo se zajistit propagační fotodokumentaci, přece Svaz vydal katalog, přehledně poučující o plánech, půdorysech, nových materiálech a finanční rozvaze. V Janákově redakci je to další osvětová publikace, tentokrát pragmatického charakteru, s kontakty na jednotlivé firmy i s upozorněním na dosud volné parcely. Katalogové texty jsou obžalobou zdejšího konzervatismu, obhajobou záměru a výsledku výstavby, nástinem původní vize neuskutečněných racionalizovaných provozů či řadových domků.²⁵⁰ Přestože se typizované

²⁴⁸ V roce 1932 bylo zpřístupněno 20 domů, další byly připraveny v letech 1933, 1934 a 1935, dostavba probíhala v letech 1939–1940, poslední dům pak v roce 1964. Viz Petr Ulrich – Vladimír Šlapeta – Alena Křížová, *Slavné vily Prahy 6. Osada Baba 1932–1936*, Praha 2013. Dále viz www.baba1932.com, nalezeno 20. 12. 2023

²⁴⁹ Dopis Ladislava Žáka Karlu Herainovi ze dne 16. 3. 1932, CD UPM, fond Herain.

²⁵⁰ Pavel Janák (ed.), *Výstava bydlení. Stavba osady Baba* (kat. výst.), Praha 1932. Úprava Ladislav Sutnar. Texty: Pavel Janák, Osada na Babě – čtyři léta práce Svazu českosl. díla. Dějiny průkopnictví, které je třeba zaznamenat; Oldřich Starý, Proč rodinný dům; Pavel Janák, Organizace; Miloslav Prokop, Osvětlení; František

domy nepodařilo realizovat, toto „luxusní bydlení za málo peněz“ dodržuje principy provozních půdorysů všech výstavních kolonií: propojení malé kuchyně s jídelním koutem, pracovny s obývacím pokojem, ložnic s koupelnou a šatnou a vchodem na terasy: půdorysy, které se staly základem moderního bydlení 20. století.²⁵¹

Konečně u příležitosti této výstavy Svaz uskutečnil dávný osvětový plán, který na svazových schůzích propagoval člen slovenské pobočky Antonín Hořejš: film. Převedení nové architektury do filmové řeči již mělo své předchůdce na Bauhausu, v roce 1930 natočil avantgardní režisér Hans Richter pro SWB film *Die Neue Wohnung* (Nové bydlení) jako součást výstavy. Právě film se ukazoval jako nejefektivnější propagační prostředek nového bydlení a doporučoval jej například Sigfried Giedion, člen SWB.²⁵²

Třináctiminutový němý film *Stavba osady Baba* vznikl ve spolupráci SČSD a Karla Pečeného, majitele filmové společnosti Elekta-journal, která produkovala týdeníky a film o Babě se tak promítal jako předfilm v pražských kinech.²⁵³ Tento časosběrný dokument zachycuje proces výstavby od prvního výkopu po otevření výstavy a návštěvu primátora. Edukativně se zaměřuje na nové stavební metody a materiály, ukazuje regulační úpravu, výstavbu komunikací a kanalizace, užití betonu, eternitu a dutých cihel a úpravu rovných střech. Ačkoliv je film v první řadě osvětový, přece obsahuje prvky avantgardní kinematografie: panoramatické záběry vltavského údolí, záběry detailů a průhledů architektonickými prostory a překvapivé momenty, kdy se mezi pracujícími stavebními dělníky mihnou stojící koně. Závěrečný diagonální záběr na ohromný poutač „baba“ s vlajícími československými prapory dodává snímku triumfální rozměr dynamické, pokrokové „Baby vítězné“.²⁵⁴

Kerhart, *Baba v konstrukci*; Otakar Fierlinger, *Úprava zeleně a zahrad*; František Kavalír, *Jak byli stavebníci informováni o výši stavebního nákladu*; František Kavalír, *Domky ze dřeva*; Karel Herain, *Veřejná služba*; Adolf Cink, *Činnost Svazu československého díla*.

²⁵¹ [ud], *Luxuswohnung für wenig Geld. Die Musterkolonie „Na Babě“ wird eröffnet*, *Prager Presse* XII, 1932, č. 241, 4. 9., s. 5.

²⁵² Viz Andreas Janser – Arthur Rüegg, *Hans Richter. Die neue Wohnung*, Curych 2001. SWB měl aktivní filmovou sekci. Viz též Sigfried Giedion, *Space, time and architecture*, Cambridge 1942.

²⁵³ Viz Zápis ze schůze výstavního výboru Osady Baba, 21. 9. 1932, CD UPM, fond Herain.

²⁵⁴ Karel Pečený spolupracoval s vynikajícími kameramany Václavem Víchem a Karlem Kopřivou. „Baba vítězná“ je název jedné z karikatur, kterými členové výboru pro výstavu osady Baba krátili nekonečné schůze od roku 1928.

3.6 Svaz československého díla jako ideové hnutí

Svazoví představitelé se hlásili již od počátku ke světovému uměleckoprůmyslovému hnutí s kořeny v 19. století. Po roce 1926 nabrala rétorika hnutí modernizační směr. Jeho nejpilnějším hlasatelem byl Karel Herain, který šířil představu Svazu jako ideového hnutí, inspirován německým Werkbundem. Ideový, duchovní nebo kulturní rozměr modernizačních aktivit byl v DWB pro některé členy, jako třeba Mies van der Rohe, důležitější než metodické postupy industrializace a racionalizace. Také pro Heraina, ale i pro Janáka, kteří setrvali svými myšlenkovými kořeny ve filosofickém idealismu, bylo duchovní, ideové vyzářování základem a podstatou činnosti. Ideové diskuse ve Svazu nedosahovaly podobné šíře a hloubky jako v DWB, měly spíš aktivistický a pragmatický charakter.

V první polovině dvacátých let prosazoval Svaz ideu národní spjatou se zduchovněním (zušlechtěním) prostředí života zásahem školeného nebo lidového umělce. Na přelomu dvacátých a třicátých let, díky otevření mezinárodním podnětům, vytyčil Svaz jako program ideu „kvalitní práce“, která postupně v průběhu třicátých let zevšeobecněla jako idea sociální a demokratizační, spjatá s dostupností bydlení, industrializací, sériovou výrobou a racionalizací, od níž se očekávalo zlevnění bydlení i výrobků.

Prosazování idejí souviselo s politickou příslušností nejvlivnějších svazových aktérů. Karel Herain byl členem národně socialistické strany, která v roce 1931 schválila důkladný program československého socialismu, iniciovaný místopředsedou strany Edvardem Benešem.

Herainem propagované hnutí „kvalitní práce“ reflektovalo tento stranický program, založený na „humanistické filosofii spiritualistické“, spolupráci všech sociálních tříd a racionalizaci.

Také Herainovo angažmá v ženském emancipačním hnutí a jeho aktivismus v oblasti moderní hračky a práv dítěte na zdravý a svobodný rozvoj souvisely s jeho politickou orientací.²⁵⁵

Podobné hodnoty vyznával i Ladislav Sutnar, aktivní člen sociálně demokratické strany, angažovaný v nakladatelství Družstevní práce a Krásné jizbě, které sdílely ideály sociálně demokratické strany.²⁵⁶

²⁵⁵ V tomto programu z roku 1931 strana národně socialistická odmítá liberalismus jako překonaný společenský útvar i marxismus, propaguje přechod od individuálního podnikání ke kolektivnímu, propaguje znárodnění některých výrobních odvětví, družstevnictví, racionalizaci, emancipaci žen. Národně socialistická strana byla oporou masarykovské demokracie. Viz Zdeněk Kárník, *České země v éře první republiky. Československo v krizi a v ohrožení*, Praha 2018, s. 335.

²⁵⁶ Sutnarův přítel Václav Patzak patřil k vlivným funkcionářům sociální demokracie. Sociální demokracie hledala v průběhu 30. let cestu k demokratickému socialismu, i když marxistická východiska zde posilovala ekonomická krize. Viz *ibidem*.

Socialistické východisko v době hospodářské krize hledala také skupina Levých architektů, z nichž mnozí byli členové Svazu a ventilovali svou nespokojenost s kapitalismem na publikačních svazových platformách (například Bohuslav Fuchs, Karel Honzík, Josef Kittrich, Jiří Kroha, Josef Polášek, Oldřich Starý, Josef Štěpánek, Ladislav Žák).²⁵⁷ Protože se představy jednotlivých členů o nevyhnutelném společenském vývoji k socialismu lišily, projevovaly se individuálně také v jejich pojetí obytného prostoru; Svaz jako ideové hnutí zůstával po celá třicátá léta nadále otevřenou, rozmanitou a tolerantní názorovou platformou bez uniformity myšlení.²⁵⁸

Rétoriku Svazu, prezentujícího se jako hnutí, posílila i mediální atmosféra třicátých let. Společenské časopisy a filmy propagovaly moderní bydlení, moderní životní styl, emancipaci ženy a termíny bytový a životní standard předkládaly čtenářům jako samozřejmé hodnoty. Vliv na svazové hnutí měl rovněž rozkvět meziválečného družstevnictví, jehož stoupenci uplatňovali princip solidárního sdílení nákladů, a dokázali tak zlevnit produkci. Na Heraina (ale stejně tak i na Josefa Vydru, aktivního v bratislavské pobočce Svazu) zapůsobila „švédská“ zkušenost. V roce 1930 se zástupci svazu vypravili do Stockholmu na výstavu švédského Svazu, která je považována za důležitý milník evropského funkcionalismu. Kurátor výstavy George Paulsson, vůdčí ideová postava švédského Svazu, československou výpravu pozval na večeři a ta se díky němu seznámila s prací architektonické kanceláře družstevní dělnické organizace KF, kterou Paulsson v roce 1924 inicioval. Pod vedením architekta Sundahla navrhovala a realizovala po celé zemi typizované objekty továren, obytných, zejména řadových domů, obchodů, restaurací a veřejných budov, komunitních domů a rekreačních chat pro dělnické a střední vrstvy. Sociální dostupnosti dosahovala racionalizací a typizací. Inspirace švédským družstevnictvím a osobní kontakty se švédským Svazem ovlivnily další Herainovu činnost v SČSD i na půdě Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

Herain a Sutnar²⁵⁹ se angažovali pro sblížení Svazu a družstevního nakladatelství Družstevní práce a jeho sekce pro bytovou kulturu Krásná jizba. Družstvo vydávající knihy a zabývající se bytovou kulturou v takovém rozsahu bylo ojedinělé i v evropském kontextu. Právě

²⁵⁷ Tito architekti a členové Svazu zároveň podepsali Výzvu k architektonické levici v roce 1932; podle ní jsou stávající problémy architektury a stavebnictví v hospodářské a sociální struktuře kapitalismu neřešitelné. Viz Výzva k architektonické levici, in: Karel Teige (ed.), *Za socialistickou architekturu*, Praha 1933, s. 8–10.

²⁵⁸ Viz Ladislav Žák a jeho pojetí socialismu jako syntézy antiky a křesťanství v první polovině 30. let, viz Ladislav Žák, *Architektura a doba, Světozor XXXV*, 1935, s. 85.

²⁵⁹ Ladislav Sutnar zastával od roku 1929 funkci uměleckého ředitele nakladatelství Družstevní práce i Krásné jizby.

družstevní princip podnikání zajistil nebývalé rozšíření modernistické bytové kultury v československé střední vrstvě. Podílely se na něm působivé reklamní kampaně založené na fotografiích Josefa Sudka, celorepubliková distribuční síť nadšených dobrovolníků, pragmatické ekonomické vedení a nižší tržní ceny. Krásné jizbě se podařilo to, oč Svaz marně usiloval celá dvacátá léta: totiž zadávat kvalitní návrhy výtvarníků do výroby. Svaz vítězné soutěžní návrhy pouze doporučoval, neměl však prostředky k tomu, aby se jich výrobci ujali. Krásná jizba dokázala získat potřebný kapitál na výrobu prostřednictvím subskripce ve vydavatelském časopise *Panorama*, který členové družstva dostávali zdarma. Díky kapitálu ze subskripce mohla oslovit výrobce, kteří by jinak sami moderní návrhy nerealizovali; většina z nich na přelomu dvacátých a třicátých let konzervativně spoléhala na tradiční vývozní zboží.

Krásná jizba se tak ujala úkolu, který byl nad síly Svazu: zařídit výrobu a prodej. Například pouze 100 zájemců stačilo, aby Krásná jizba zadala do výroby puristický porcelánový soubor studenta Františka Míška, který uveřejnil svazový časopis *Výtvarné snahy a Panorama* jej následně nabídla k subskripci.²⁶⁰ Podobně úspěšně zadala Krásná jizba do výroby také vítězné návrhy svazové soutěže pro Výstavu soudobé kultury: nápojové soubory ze skla od Aloise Meteláka a Ludviky Smrčkové a keramický servis od Heleny Johnové a Ladislava Sutnara.²⁶¹

Vzájemná spolupráce vyvrcholila vydáváním časopisu *Žijeme* v letech 1931–1933. V této době se také obě instituce vzájemně programově ovlivnily. Sociální demokrat Václav Poláček, vedoucí Krásné jizby, převzal svazové argumenty k propagaci standardní moderní bytové kultury, Herain naopak obdivoval svépomocný elán, masovou členskou základnu (11 000 členů) a živý kontakt ústředí s členy prostřednictvím časopisu *Panorama*. Zřejmě to jej inspirovalo k znovuoživení návrhu na vytvoření sítě důvěrníků, „[...] má-li toto hnutí, které Svaz představuje, nalézt dostatečný ohlas mimo velká města [...]“²⁶² Tento plán se sice neuskutečnil, avšak růst členské základny v letech 1926–1932 podporoval představu spontánního šíření svazového hnutí.

Ideové a iniciační působení Svazu, jak ho zasadil do organizačního schématu Miloslav Prokop, se mělo šířit z pražského ústředí po celém území prostřednictvím poboček a

²⁶⁰ Porcelánový soubor z jednoduchých stereometrických těles od Františka Míška, provedený odbornou školou v Karlových Varech in *Výtvarné snahy* X, 1928–1929, s. 114.

²⁶¹ Sutnarův prototyp byl vystaven na Výstavě soudobé kultury v roce 1928, do výroby se dostal až v roce 1932.

²⁶² Důvěrníci Svazu československého díla, *Žijeme* I, 1931–1932, s. 191.

jednotlivých odborných sekcí (grafická, textilní, muzejní). Ze zápisů porad je patrná centralizační pozice pražského předsednictva, které nejenže ovlivňovalo pobočky sestavou putovních expozic, finančními příspěvky i směrnicemi činnosti, ale také konzultacemi a radami korigovalo jejich působení.²⁶³ Na začátku třicátých let byly pobočky ve své činnosti poměrně nezávislé a v daném prostředí každá z nich hrála specifickou roli.

Pobočka v Hradci Králové sdružovala stoupence ideje kvalitní výroby a vyššího životního standardu v různých oborech. Prokázala svoji akceschopnost úspěšnou organizací svazového Sjezdu v roce 1929 uspořádáním průkopnické výstavy moderního textilu a v témže roce i výstavou Krásné jizby. V roce 1931 se stabilizovala členská základna na 27 aktivních členů pod stálým předsednictvím bývalého starosty Ulricha: majitelé pokrokových nábytkářských firem z Hradce Králové Josef Nevyhoštěný a Karel Vojtěch Skuherský,²⁶⁴ profesorský sbor státní průmyslové školy s funkcionalistickými architekty Jaroslavem Stejskalem, Františkem Bartošem, Bohumilem Waigantem a ředitelem Hugo Pávkem. Akčním jednatelem se stal architekt Eduard Oslejšek, který přešel na školu z Chrudimi, a sekundoval mu ředitel Sklářského ústavu v Hradci Králové, odborník a publicista Václav Čtyřoký. Další člen, Brunnerův žák z pražské Uměleckoprůmyslové školy Josef Heřman se zasloužil o účinné reklamní plakáty firem severovýchodních Čech. Důležitým členem byl také Štursův žák sochař Josef Škoda. Architekti Oldřich Liska a Jan Rejchl, rovněž členové hradecké pobočky, projektovali v Hradci významné funkcionalistické stavby, a jednoduchá svítidla dodávala firma Františka Jílka.

Činnost této elitní modernistické pobočky vyvrcholila v roce 1933, kdy uspořádala *Výstavu zušlechtěné výroby a výtvarné práce severovýchodních Čech*. Ačkoliv název odkazuje k terminologii začátku dvacátých let, expozice již obsahovala zejména průmyslové výrobky pro funkcionalistické interiéry. Městský radní Karel Mlynář na vernisáži zdůraznil, že Svaz „fedruje [...] výrobek standardní“ a „kulturu demokratickou“.²⁶⁵ Nejen místní politikové, ale také tisk považoval výstavu za událost mimořádného významu. „Výstava přichází právě včas. Chaos, bezradnost, jaká dnes vládne i u moderně orientovaných lidí [...] výstava [...]

²⁶³ V roce 1929 byly vydány nové stanovy, které upravovaly vztah ústředí a poboček.

²⁶⁴ Firma Josefa Nevyhoštěného byla založena 1899, jako jeden z předních nábytkářských podniků východních Čech realizovala nábytek královéhradeckého muzea podle návrhu Jana Kotěry. Firma K. V. Skuherského zaznamenala rozmach také koncem 19. století, v 30. letech zavedla psovou výrobu a vedle tzv. historizujících slohových interiérů vyráběla funkcionalistické nábytkové soubory i jednotlivé kusy.

²⁶⁵ Výstava zušlechtěné výroby a výtvarné práce severovýchodních Čech, *Osvěta lidu* XXXVI, 1933, č. 6, s. 2.

orientuje vkus, informuje o výrobních pramenech, vychovává.“²⁶⁶ Eduard Oslejšek zásoboval místní tisk texty o kultuře bydlení a výstava díky této propagaci měla nejen živou návštěvnost (2 000 osob), ale také sjednané objednávky.

Průmyslová škola zde vystavila návrhy městského mobiliáře a firmy Nevyhoštěný a Skuherský předvedly nábytkové soubory s funkcionalistickými principy: skladebnost skříněk, sklopné stoly, desky z barevného skla, technické výsuvné a výklopné detaily a bezvadné provedení. Do expozice bytových interiérů dodali textilie místní výrobci, Sochor a Marie Teinitzerová. Návrhy na městské lázně, které se právě dokončovaly, vystavil architekt Oldřich Liska a Jan Rejchl fotografie svých hradeckých veřejných budov. Zvláštností byla expozice Fotochemy, jediného československého producenta fotomateriálu, kterou doprovázely fotografie zdejšího spolku fotoamatérů. Na závěr výstavy tisk nadšeně konstatoval, že „bytová nekultura spěje ke svému konci“, protože účelnost, prosvětlenost a intimita jako dobrý bytový standard vytlačily starý drahý komfort přeplněných a potemnělých interiérů.²⁶⁷

Ideu modernizačního hnutí uskutečňovala také, sice méně početná, ale na všech svazových výstavách viditelná pobočka v Železném Brodě, kde se rovněž podařilo získat místní politiky, továrníky a finančníky. Od druhé poloviny dvacátých let byl v pobočce činný starosta a továrník Josef Folkert, ředitel spořitelny a malíř Jaroslav Hudský, díky němuž spořitelna podpořila Svaz významným finančním vkladem, majitel bibliofilské tiskárny v Turnově Václav Müller a turnovský malíř Karel Vik. Akční jádro tvořil profesorský sbor sklářské školy pod vedením jejího ředitele a předsedy pobočky Aloise Meteláka: Jaroslav Brychta, Zdeněk Juna, Ladislav Přenosil, Oldřich Žák a Zeno Vencálek, profesor tkalcovské školy v Jilemnicích.

Alois Metelák mohl v roce 1930 konstatovat, že se pobočka „stává střediskem kulturního života a nalézá velmi mnoho interesentů z celého širokého okolí“.²⁶⁸ Členové pobočky, zejména Metelák, poskytovali konzultační služby v oblasti architektury, podařilo se odbourat nedůvěru k rovným střechám. Metelák totiž sám výrazně zasáhl do tváře města, když navrhl regulaci a kolonii funkcionalistických rodinných domů s vnitřním vybavením v kopcovitém

²⁶⁶ Výstava zušlechtné výroby a výtvarné práce severovýchodních Čech. Po cestě moderní bytové kultury, *Osvěta lidu* XXXVI, 1933, č. 4, s. 4.

²⁶⁷ Výstava zušlechtné výroby a výtvarné práce severovýchodních Čech, *Osvěta lidu* XXXVI, 1933, č. 7, s. 2.

²⁶⁸ Zápis ze schůze odborů 17. 1. 1930, místnost SČSD Praha, předseda Janák, přítomni Hořejš, Metelák, Oslejšek, Ložek, Herain, Cink. Archiv Městského muzea v Železném Brodě, fond Svaz československého díla – pobočka.

terénu nad školou na začátku třicátých let.²⁶⁹ Díky Metelákovu všestrannému talentu a vynikajícím organizačním schopnostem, týmu sklářské školy a aktivní podpoře města se svazová pobočka stala skutečně modernizačním ohniskem, organizovala pravidelné přednášky a výstavy zaměřené nejen na sklářství, ale i na knižní grafiku, textil a bytové vybavení.²⁷⁰ Její aktivity vyvrcholily uspořádáním vůbec první expozice československého sklářství v roce 1930 v Železném Brodě.

Výstavou žilo celé město a návštěvníkům při této příležitosti nabídl rafinované slavnostní osvětlení, ohňostroje a světelnou fontánu. Neobvyklou světelnou show připravil také SČSD ve vlastním pavilonu, kde se zřejmě poprvé v Československu v instalaci Antonína Heythuma objevilo 10 tun stavebního a technického skla oživeného barevnými světelnými efekty Miloslava Prokopa.²⁷¹ Tato instalace souvisela s proměnou urbánního parteru a modernizací výkladních skříní: ohromné, prosvětlené skleněné transparentní vitríny nahradily dřevěné výlohy starých krámečků. Tímto směrem se ubíral také ideový koncept expozice Svazu, který pod názvem *Moderní užití skla* připravil Karel Herain.²⁷² Expozice měla upozornit na dosud málo užívané technické a obalové sklo, v jehož výrobě Československo vynikalo, avšak v architektuře a interiéru, výstavnictví a scénografii se dosud užívalo jen zřídka, na rozdíl od zahraničí.²⁷³

Heythuma inspirovalo moderní aranžerství výkladních skříní, z jejichž svůdných prostředků si vypůjčil ženskou figurínu ve skleněných šatech a střevíčkách, které pro tuto příležitost

²⁶⁹ Metelákův přínos k funkcionalistické architektuře Železného Brodu není zcela probádán. Na valné schůzi SČSD v březnu 1928 bylo řečeno, že „spořitelna v Železném Brodě staví podle projektu A. Meteláka kolonii 20 rodinných domků. Odbor bude mít 1–2 domky k dispozici a úplně zařízení jednoho domku si již vzal za úkol – kuchyni, ložnici, obývací pokoj.“ Zprávy Svazu československého díla, duben 1928, *Výtvarné snahy IX*, 1927–1928, č. 8, s. 51. Pravděpodobně byly nakonec realizovány pouze čtyři rodinné vily podle Metelákových projektů: jeho vlastní, vila Františka Grindla, Zdeňka Juny a manželů Noskových. Za ověření následujících informací děkuji Karolíně Malé, která pracuje na disertační práci o Aloisi Metelákově.

²⁷⁰ Za pět let své činnosti pobočka uspořádala pět výstav (putovní, knižní a grafickou, výstavu rodáka Vlastimila Rady, Sutnarovy montáže, výstavu textilu a skla), několik přednášek Karla Heraina (o skle na pařížské výstavě 1925, moderní výrobě a moderním bydlení v zahraničí, dále přednášku Viléma Dvořáka a Františka Bubna). Viz Činnost odboru Svazu čs. Díla v Železném Brodě, *Žijeme I*, 1931, č. 3, s. 96.

²⁷¹ Výstava se rozkládala v budově sklářské školy a SČSD vystavoval samostatně v dřevěném pavilonu na dvoře školy.

²⁷² Koncept pavilonu vznikl na základě konzultací s OŽK, Hospodářským svazem sklářských průmyslníků a Sklářským ústavem v Hradci. V katalogu je jako jeho autor uveden pouze Herain, ale Heythum uvádí také Aloise Meteláka, Miloslava Prokopa a další. Antonín Heythum, Oddělení Svazu na sklářské výstavě v Železném Brodě, *Zprávy SČSD*, 1930, září–říjen, s. 49–50.

²⁷³ Umělecká expozice SČSD, in: Vladimír Vihan (ed.), *Jubilejní výstava čsl. skla a bijouterie a pojizerská krajinská výstava v Žel. Brodě* (kat. výst.), Železný Brod 1930, s. 61–62.

vyrobily slavný pražský módní salon Roubíček a Baťa.²⁷⁴ Ve zšeřelém prostoru rozehrál všechny barvy tabulového opaxitového a opálového skla problikávaného barevnými žárovkami, skleněné válce a cihly použil jako výstavnický fundus. V aranžované jídelně s Heythumovým skleněným nábytkem a skleněném baru s 800 lahvemi svítil střídavě červeně a žlutě nápis kolínské firmy Reklamon. Sklo pro domácnost a sklo lékárenské dodaly firmy Kavalier a Rückl a Jaromír Funke představil fotografie skla. Vystaven byl broušený pohár SČSD k 80. narozeninám prezidenta Masaryka.²⁷⁵ Miloslav Prokop připravil poučnou expozici svítidel a výrobní postup svítidla Modul ve spolupráci s Inwaldovými sklárny. Pavilon Svazu měl velký mediální ohlas a Heythumova průkopická instalace ohlásila a možná i akcelerovala masivní nástup skla v architektuře, interiéru a samotném výstavnictví třicátých let, v němž Heythum patřil k předním inovátorům.²⁷⁶

Svazové hnutí mělo specifický význam pro bratislavskou pobočku, která patřila k opěrným majákům modernizace Slovenska.²⁷⁷

3.7 Zahraněční mise a Sutnarova dynamická stěna

„Soustavný styk s mezinárodním životem“ byl jedním z programových bodů SČSD.²⁷⁸ Prostřednictvím zahraničních výstav vykonával úkoly kulturní, hospodářské a politické diplomacie i tehdy, když ta oficiální selhávala. SČSD totiž československou účast v zahraničí sám inicioval, přestože nedostal ministerskou podporu nebo zdejší průmyslnické svazy nejevily zájem. Předsednictvo Svazu neustávalo ve snaze dokázat světu, že mladé Československo „patří ke skupině civilizovaných národů“ a má jim co nabídnout.²⁷⁹ Většina

²⁷⁴ Tuto figurínu pak Antonín Heythum použil také na *Výstavě československého skla* v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze v roce 1934. Viz Vlasta Koubská – Radomíra Sedláková, *Antonín Heythum*, Praha 2022, s. 258.

²⁷⁵ Na pohár k prezidentovým narozeninám vypsal Svaz veřejnou soutěž, kterou vyhrál návrh studentů Uměleckoprůmyslové školy v Praze Josefa Holečka a Stanislava Ullmanna, pohár provedly a Svazu věnovaly sklárny Inwald.

²⁷⁶ Antonín Heythum, Sklářská výstava v Železném Brodě (pavilon Svazu Čsl. díla), *Stavitel* XI, 1929, č. 8–9, s. 119–120. – [KB], Glaswendung in der modernen Wohnung, *Prager Presse* X, 1930, č. 125, 7. 5., s. 6. – Der Tschechoslovakische Werkbund auf der Glassausstellung in Železný Brod, *Prager Presse* X, 1930, č. 32, 10. 8., s. 2, 3.

²⁷⁷ Viz Klára Prešnajderová – Zdeno Kolesár – Zuzana Šidlíková, Činnost Svazu československého díla na Slovensku a v Podkarpatské Rusi, in Iva Knobloch (ed.), *Žijeme lidsky? Svaz československého díla 1914-1948*, Praha 2024, v tisku.

²⁷⁸ H. [Karel Herain], Poučení ze zahraničních výstav, *Žijeme* II, 1932, č. 11, s. 352.

²⁷⁹ Pavel Janák, L'industrie de l'art tchécoslovaque, in: *Exposition de l'art appliqué et de l'architecture tchécoslovaque* (kat. výst.), Geneve Musée Rath 1930, nestr.

zahraničních výstav Svazu se konala na územích, kde se Československo do té doby neprezentovalo a výstavy SČSD formou i obsahem dokázaly okamžitě vzbudit pozornost zahraničních elit a médií. Zahraniční zkušenost byla zároveň klíčová pro orientaci Svazu, na konci dvacátých let mobilizovala svazové předsednictvo k rozhodné podpoře průmyslové výroby.

Karel Herain, Pavel Janák, Ladislav Sutnar, Zdeněk Wirth a V. V. Štech stáli v čele zahraničních aktivit Svazu v letech 1926–1932. V tomto krátkém intenzivním období Svaz uspořádal celkem jedenáct významných zahraničních výstav, jež byly mnohem progresivnější než ty tuzemské: přísně zredukovaný výběr „kvalitní výroby“ nechal vyniknout atraktivním instalacím Ladislava Sutnara, který se profiloval jako výstavní designér Svazu.

Svaz se od počátku angažoval ve výstavách soudobého knižního a grafického umění díky aktivní grafické sekci a Karlu Herainovi, jemuž Svaz svěřil organizaci československé účasti na *Mezinárodní výstavě knižního umění v Lipsku* v roce 1927. V čele této první důležité poválečné přehlídky stanul kromě Stefana Zweiga nebo Thomase Manna česko-německý grafik a scénograf Hugo Steiner-Prag, v té době postava světového renomé a profesor na lipské akademii knižní grafiky. Díky němu mělo Československo k dispozici velkolepý prostor (jako např. Francie), na němž vystavilo práce 40 grafiků a typografů, a to nejen v poloze luxusní bibliofilie (Preissig, Váchal), ale i běžné „standartní“ knihy (Teige, Mrkvička, Toyen, Štyrský). Při této příležitosti Karel Herain sestavil vůbec první souhrnnou publikaci o institucionálním zázemí soudobé československé knižní kultury.²⁸⁰ Německojazyčná produkce není podchycena důkladně, liberecký WDT neměl totiž o společnou prezentaci zájem a čeští Němci vystavovali v německé expozici. Hugo Steiner-Prag se sympatiemi propagoval československou expozici a Svaz následně uspořádal jeho přednášku v Praze, kde pro něho připravil bohatý program odborných exkurzí.²⁸¹ Toto sblížení se SČSD bude pro Steinera-Prag životně důležité ve třicátých letech, až kvůli svému židovskému původu emigruje do Prahy.

V roce 1928 se konal *Mezinárodní knižní veletrh ve Florencii* a při této příležitosti ministerská delegace Svazu darovala Mussolinimu, který se ve věci tisku osobně angažoval, bibliofilské vydání anglického překladu Masarykových pamětí. Československá expozice

²⁸⁰ Karel Herain (ed.), *Tchechoslovakei. Internationale Buchkunst-Ausstellung in Leipzig 1927* (kat. výst.), Prag 1927. Úprava Slavoboj Tusar, písmo Slavoboj Tusar.

²⁸¹ Jrm [Jiří R. Marek], Hugo Steiner Prag, *Národní listy* LXVII, 1927, č. 332, 2. 12., s. 5.

překvapila originální instalací. Sutnar vystavil knihy a časopisy ve formě čtrnácti závěsných montáží, v nichž použil postupy konstruktivistických montáží-koláží, do nichž se promítal chaos a simultaneita vjemů urbánního světa. Stěny získaly překvapivou dynamiku, avšak domácí nakladatelské kruhy tento způsob prezentace popudil, zatímco zahraniční komentáře hýřily superlativy jako „klenot mezinárodní výstavy“.²⁸²

Z hlediska kulturně politického byla důležitější *Mezinárodní výstava tisku Pressa* v Kolíně nad Rýnem v roce 1928, kterou zahájil tehdejší kolínský starosta Konrad Adenauer, v naději, že „posílí společné duchovní úsilí evropských národů“.²⁸³ Přesto Itálie a Sovětský svaz expozici pojaly jako agitaci fašismu a komunismu.²⁸⁴ Výstava trvala půl roku a viděly ji 4 miliony návštěvníků z celé Evropy. Stát kupodivu československou účast finančně nepodpořil a výlohy hradil Svaz, který dokonce pořídil zvláštní dopisní papíry pro zahraniční komunikaci.²⁸⁵ Karel Herain jako organizátor spolu s Jaroslavem Bendou a Arthurem Novákem prosadili větší zastoupení avantgardních tvůrců.²⁸⁶ Klasickou vitrinovou instalaci provedl Václav Ložek, ale k renomé výstavy přispěly stěny v Sutnarově podání, které pomocí diagramů informovaly o historickém vývoji a soudobé situaci tisku všech jazykových skupin na československém území a v zahraničí. Protože Sutnar tehdy ještě neměl k dispozici obrazovou statistiku Otto Neuratha a piktogramy,²⁸⁷ stěna byla oživena vážnými monumentálními abstraktními figurami, zosobňujícími statistické množství. Do vlysu umístil 22 panelů Ladova humoristického komiksu *Jak se dělají noviny*, který vzbudil svou

²⁸² Posudky tisku o československém oddělení na III. mezinárodním knižním veletrhu ve Florencii 1928, *Zprávy Svazu československého díla*, listopad–prosinec 1928, s. 16–18. Sutnarovy montáže jako putovní výstava SČSD byly v roce 1928 a 1929 vystaveny v pobočkách SČSD v Železném Brodě, Chrudimí a Hradci Králové. Podobnou prezentaci časopisů připravil Sutnar také pro čítárnu na *Výstavě výtvarné výchovy* v Praze v roce 1928.

²⁸³ W. Lotz, *Ausstellungspolitik und Pressa*, *Die Form* III, 1928, č. 9, s. 263–268.

²⁸⁴ *Pressa Kulturschau am Rhein Köln 1928*, Berlin 1928; viz též Antonín Hering, *Výstava Pressa v Kolíně nad Rýnem*, Praha 1929.

²⁸⁵ SČSD se snažil s MŠANO dojednat odkoupení výstavy po jejím skončení. Není ale jasné, jestli se tak stalo. Zprávu o tom podává nepřející komentátor *Lidových novin*: [hz], Stát kupuje československou expozici z Pressy, *Lidové noviny* XXXVI, 1928, č. 647, 22. 12., s. 7.

²⁸⁶ Karel Herain s Jaroslavem Bendou a Arthurem Novákem vybrali celkem 53 knižních výtvarníků, vedle starší generace (Bílek, Preissig, Kysela, Benda, Brunner) také mladou avantgardu (Teige, Mrkvička, Kaplický, Heythum) Ladu, Josefa Čapka a další. [Zdeněk Tobolka? – Karel Herain], *Tschechoslovakei. Pressa Köln 1928* (kat. výst.),?

²⁸⁷ S vizualizací statistických dat v Kolíně nad Rýnem pomáhal Augustin Tschinkel, který na přelomu 30. let působil u Otto Neuratha ve Vídni. Diagramy se hojně uplatnily v německé expozici, viz *Pressa Kulturschau* (pozn. 170).

výjimečností pozornost. Sekvence barevných figurálních panelů s ladovsky nadsazeným pohybem vnesla tempo do celé instalace.²⁸⁸

Karel Herain angažoval jako stálého informátora a průvodce výstavou spisovatele Jaroslava Kolomana Cassia, který zanechal ve svých zprávách svědectví o tom, že se Československo jako stát na mapě Evropy do té doby neetablovalo a běžný návštěvník o tomto novém evropském státním útvaru neměl potuchy.²⁸⁹ Zřejmě i kvůli této zkušenosti se na dalších zahraničních výstavách uplatnila Sutnarova monumentální mapa Evropy lokalizující Československo s železničními a leteckými spoji.

Stejně proaktivně Svaz působil v oblasti textilu, když zorganizoval československou expozici na *Mezinárodním textilním veletrhu v Lipsku* v letech 1930 a 1931. Tentokrát se účastnily také německé textilní svazy v Liberci a v Brně; naopak Spolek čsl. textilních průmyslníků zájem neměl. Vystavovaly proto spíše malé a střední textilní dílny a jedenáct textilních škol.²⁹⁰ Expozice byla úspěšná díky kvalitnímu výběru v Sutnarově instalaci a zprostředkovala zahraniční objednávky pro dílny Artura Fischera, Antonína Kybala a Marie Teinitzerové.²⁹¹

Z hlediska československé prestiže byly nejdůležitějšími výstavními počiny svazové výstavy užitého umění a architektury, které se konaly na politickou a hospodářskou objednávku. Tak tomu bylo v Barceloně na Mezinárodní výstavě v roce 1929, v Ženevě v roce 1930, v Bukurešti a Štrasburku v roce 1931. Hlavní důraz se kladl na prezentaci průmyslové standardní výroby a technických odvětví, lidové umění bylo prezentováno jako specifická oblast malovýroby a teritoriální doplněk výroby průmyslové. Soudobý design na výstavách rezonoval, měl obchodní úspěch – avšak katalogy dokládají, že na přelomu dvacátých a třicátých let byl stále ještě moderních užitkových předmětů nedostatek, často se jednalo o prototypy nebo školní projekty.²⁹² Nicméně i tento vzorek v Sutnarově instalaci dokázal zahraniční publikum přesvědčit o pokrokové orientaci mladého Československa jako demokratického a sociálního státu zakladatele T. G. Masaryka, jehož socha nechyběla ve

²⁸⁸ O cyklu více viz Jiří Olič – Lev Pavluch – Polana Bregantová, *Josef Lada*, Praha 2008, s. 224, 226–229.

²⁸⁹ Dopis Jaroslava Kolmana Karlu Herainovi ze dne 17. 6. 1928, Kolín nad Rýnem, CD UPM, fond Herain.

²⁹⁰ Svaz zde uplatnil výsledky textilní soutěže z roku 1929, které provedly dílny Artura Fischera z Jičina (Sutnar), Bohumila Dohnala z Jilemnice (Sutnar), Požára a synů z České Bělé (Sutnar) a továrny Antonína Klazara, Josefa Sochora, Rudolfa Weisse (Kysela).

²⁹¹ Adolf Cink, Československé oddělení na Mezinárodní výstavě textilu v Lipsku 1930, *Zprávy SČSD*, červenec–srpen 1930, s. 41–42.

²⁹² H. [Karel Herain], Poučení ze zahraničních výstav, *Žijeme II*, 1932, č. 11, únor, s. 352.

vstupu žádné zahraniční výstavy. Součástí těchto expozičních byla také faktografická statistická data z oblasti sociální politiky státu, dokládající jeho péči o zaměstnanost, dostupné bydlení a moderní výstavbu. Jako ideální architekt řešící ekonomické a technické problémy epochy byl prezentován právě Pavel Janák,²⁹³ i když on sám při této příležitosti zdůrazňoval krásu, duchovní a estetické aspirace tvorby.²⁹⁴

Ženevskou výstavu zaštitil ministr zahraničí Edvard Beneš, který upozornil na důležitou roli umění a techniky v mezinárodních politických vztazích; výstava se konala při příležitosti zasedání Společnosti národů, kterou Beneš spoluzakládal a byl jejím vysokým hodnostářem. Ženevská výstava zaznamenala velký ohlas jako výrazná moderní instalace v historickém paláci, a následně si její reprízu vyžádaly diplomatické a hospodářské elity Rumunska, kde se jí dostalo vřelé pozornosti od královského páru. Podobně ve Štrasburku výstavu objednal československý konzulát, aby podnítil hospodářskou spolupráci Československa a Lotrinska. Tato trojice výstav naplňovala geopolitickou misi, kterou sledoval ministr zahraničí Edvard Beneš: posilovat klíčovou roli Československa ve střední Evropě a v diplomatických vztazích států Malé dohody (Rumunsko, Jugoslávie, Československo s podporou Francie).

Na žádné z těchto výstav nedošlo ke spolupráci werkbundů (SČSD a SWB nebo L'Oeuil či L'Union des artistes modernes), což ale nebyl případ té nejobsáhlejší a nejrepresentativnější zahraniční výstavy, kterou Svaz uspořádal ve Stockholmu v roce 1931. Ta byla výsledkem vzájemného sblížení SČSD a Svenska Slöjdförningen (dále SSF), v němž byla od začátku dvacátých let aktivní československá strana v osobách Karla Heraina, Josefa Vydry, diplomata Oldřicha Heidricha, výtvarnic, které poznaly švédský provoz v oblatech textilu, jako Marie Teinitzerová, nebo ve skla, jako Ludvika Smrčková.²⁹⁵ Předseda SSF Wollin se účastnil sjezdu SČSD v roce 1929 a na první výstavu švédského funkcionalismu v roce 1930 ve Stockholmu se vypravila skupina členů Svazu a Janák se svými studenty. Švédský model modernizace byl pro SČSD v mnohém inspirativnější než německý a orientace na Švédsko

²⁹³ Zdeněk Wirth, L'architecture tchécoslovaque, in: *Exposition de l'art appliqué et de l'architecture tchécoslovaque* (kat. výst.), Genève Musée Rath 1930, nestr.

²⁹⁴ Pavel Janák, L'industrie de l'art tchécoslovaque, in: ibidem. V Janákově pozůstalosti v NTM se nacházejí plány instalace Uměleckoprůmyslové školy v Ženevě, z katalogu, fotodokumentace a komentářů v tisku však nevyplývá, že by expoziční Uměleckoprůmyslové školy byla nakonec vystavena. To se podařilo až na výstavě SČSD ve Stockholmu v roce 1931, a to na přímé vyžádání Pavla Janáka. Viz dopis Pavla Janáka Svazu čsl. díla ze dne 23. 3. 1931, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 34. Svaz zajistil instalaci a cestovné pro Janáka a studenty.

²⁹⁵ Zvláštní číslo časopisu *Drobné umění – Výtvarné snahy*, jehož redakci řídili Karel Herain a Josef Vydra, bylo v roce 1924 věnované uměleckému průmyslu ve Švédsku, tentýž rok se v Uměleckoprůmyslovém museu konaly přednášky Karla Heraina a Oldřicha Heidricha na toto téma.

nebyla tolik zatížená historickými reminiscencemi. Sympatie až obdiv SČSD ke švédskému modelu souzněl s náklonností československé společnosti ke skandinávské kultuře a speciálně švédské sociálně efektivní národohospodářské politice, která zemi zajistila rostoucí prosperitu ve dvacátých a třicátých letech.

Svazoví představitelé již v únoru 1931 zahájili přípravy, Herain formuloval „ideu výstavy ve Stockholmu“ jako „Československo: jeho minulost a dnešek, práce a kultura“.²⁹⁶ Tento obsáhlý scénář se podařilo naplnit „nejvyšší kvalitou“ vystavených oborů od textilu, krajky a hračky až po nábytek, architekturu, letecké motory, fotografie architektury, ukázky odborného školství a Uměleckoprůmyslové školy.²⁹⁷ Za šest dnů a nocí byl tento největší výstavní podnik po pařížské výstavě nainstalován v jedenácti sálech Liljevalchs konsthall a zahájení 10. října 1931 se účastnili král Gustav Adolf a korunní princ Eugen, milovník moderního designu, který se zástupcům svazu věnoval následující dva dny.²⁹⁸ Velký úspěch zaznamenal skleněný fotbalový zápas českého a švédského mužstva od Jaroslava Brychty.²⁹⁹ Na výstavě byla zřízena kancelář k navázání obchodních styků, mnoho předmětů bylo rozprodáno a největší pozornost vzbuzoval Sutnarův čajový servis z varného skla vyrobený ve stejném roce.³⁰⁰

Reakce švédského tisku byla pro svazové představitele až nezvykle oslavná. Výstava totiž vpadla do bouřlivé diskuse po výstavě SSF v roce 1930, která vyprovokovala nepřátelské reakce konzervativních odpůrců funkcionalismu. Výstava SČSD tak dodala SSF povzbudivý impuls, což vyjádřil vlivný historik umění Gotthard Johansson titulem nadšené recenze „Československý funkcionalismus podává ruku švédskému“. Zde také citlivě vystihl, že československý funkcionalismus není jen styl, ale „pocitivé úsilí řešit problém doby“.³⁰¹ Toto vyjádření inspirovalo Karla Heraina k používání termínu funkcionalismus ve smyslu demokratické produkce a spotřeby. Výstava v redukované sestavě pokračovala do Malmö.

²⁹⁶ Nedatovaný rukopis Karla Heraina, CD UPM, fond Herain.

²⁹⁷ Eine tschechoslovakische Kustgewerbe-Ausstellung in Stockholm, *Prager Presse* IX, 1929, č. 4, 4. 1., s. 4.

²⁹⁸ Pavel Janák, Kalendář 1931, rukopisné poznámky, AAS NTM, fond 85 – Janák, kart. 33.

²⁹⁹ Milan Hlaveš (ed.), *Skleněný expres Stockholm – Praha*, Praha 2009, s. 40. Jaroslav Brychta také vytvořil karikaturu švédského krále-sportovce pod názvem Mistr G.

³⁰⁰ Vi leva 1931 - Theckoslovakisk Mönsteruppvisning, *Svenska Slöjd Föreningens Tidskrift* XXVII, 1931, s. 129-139.

³⁰¹ Gotthard Johansson, Československý funkcionalismus podává ruku švédskému, *Žijeme* I, 1931, č. 9, s. 257–258.

Pochvalné komentáře zahraničního tisku někdy pomáhají rekonstruovat Sutnarovy instalace, na nichž v Bukurešti spolupracoval F. A. Libra a ve Stockholmu Bohuslav Fuchs.

Výstavnictví jako nová disciplína od dvacátých let doslova explodovalo a všestranně nadaný Sutnar díky svým cestám do Německa nasával novinky výstavnické techniky. Zatímco rané výstavy Svazu byly řešeny jako zabydlený prostor, dekorativní Gesamtkunstwerk, nové výstavnictví je vzdušné a bez vitrín, jak ukázala již švédská expozice v Paříži v roce 1925. El Lisickij v téže době formuluje požadavek výstavní instalace podle „kroku“ návštěvníka. Výstavní prostor se plánuje pomocí diagramů pohybu a dynamiku aranžmá podporují lehké stěny a přenosné konstrukce, jak je poprvé použil Frederick Kiesler.

Práci s dynamikou stěny můžeme sledovat v Sutnarově designu výstav.³⁰² V letech 1926–1927 byla za jeho specialitu považována barevná výmalba stěn a stropu, který pojímá jako zvětšený geometrický textilní dezén (v němž ve stejné době rovněž vynikal). Oproti Kyselově výmalbě dřívějších svazových výstav Sutnarovo pojetí stěny reaguje na soudobé tendence abstraktního umění. Z dokumentace nelze rekonstruovat barvy, ale vzhledem k jeho tehdejší malířské tvorbě můžeme předpokládat, že „jásavá barevnost“ výmalby prostor výrazně oživila.

Sutnar byl také považován za odborníka na vystavování textilu³⁰³ poté, co měl na Mezinárodní výstavě v Barceloně možnost vidět neortodoxní instalaci textilu od Miese van der Rohe a Lilly Reich. Také v Sutnarově pojetí se textil sám stává dynamickou stěnou, která artikuluje prostor smršťováním a rozpínáním, volně přepadává z kaskády dřevěných konstrukcí a chová se jako živý materiál.³⁰⁴ Takto překvapivě byl textil nainstalován v Hradci Králové v roce 1929 a na dalších textilních výstavách v Lipsku.

Na výstavě *Pressa* se Sutnar setkal s nejdůležitějším experimentem meziválečného výstavnictví: monumentální fotomontážní instalací El Lisického, která započala zlatou éru fotomontážních stěn ve výstavách třicátých let. Sutnar použil monumentální fotostěnu až ve Stockholmu, protože teprve tehdy byla pražská agentura CEPS schopna ohromné fotografické

³⁰² Iva Janáková (ed.), *Ladislav Sutnar. Praha – New York*, Praha 2003.

³⁰³ Jaroslava Vondráčková, Vzpomínka na Sutnara, in: Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech. Mental vitamins*, Praha 2010, s. 197.

³⁰⁴ „Několik metrů řídké látky, napjaté od podlahy ke stropu, vytváří [...] slavnostní, skoro náboženskou atmosféru.“ Johansson (pozn. 186), s. 258.

zvětšeniny vyrobit.³⁰⁵ Sutnar, zdá se, měl k fotomontážím umírněný vztah i ve své grafické tvorbě, a proto je ve výstavnictví užíval velmi střídmo. Zato velmi efektivně pracoval s konfiguracemi fotografií moderní architektury, které organizují pohyb návštěvníka v prostoru. Ve Stockholmu také využil v instalaci technického skla rafinovaných světelných efektů, jež projektovaly skleněnou hmotu do dalších prostorů.³⁰⁶

V pozdějších textech o výstavnictví píše, že výstavy československých úspěchů musely být provedeny věcně a zaujmout „nějakým plus“, které Johansson nazval spirituálním pojetím, jež bylo pro Skandinávce sympatičtější než německá racionální věcnost. Asi bychom v Sutnarově výstavnictví mohli vystopovat civilní poezii v propojování fotografií, užitkových předmětů, technických materiálů, barev a světla – a ta se projevila také v jeho katalozích k těmto výstavám, které patří k luxusním příkladům nové typografie. Oproti dřívějším textovým katalogům SČSD Sutnar klade důraz na dokonale vytištěné fotografie Prahy, architektury, užitkových předmětů v dobově sdílené víře, že fotografie je výmluvnější než tištěné slovo a může prodloužit dojem z výstavy po jejím skončení mnohem silněji.³⁰⁷

3.8 Modernizace a internacionalizace tiskem: časopisy *Výtvarné snahy* a *Žijeme*

Pro Svaz jako ideové centrum reformního hnutí byl časopis nezbytný coby osvětová platforma, komunikační spojení s regiony a se zahraničím. Od roku 1926, kdy přestala vycházet *Výtvarná práce*, se Svaz ocitl v provizoriu cyklostylovaných zpráv, které se od roku 1927 podařilo vydávat jako přílohu časopisu *Drobné umění – Výtvarné snahy*. Ten od roku 1927 změnil nakladatele,³⁰⁸ název na pouhé *Výtvarné snahy* a s ním i orientaci. V letech 1927–1930 se stal jediným československým progresivním časopisem zaměřeným na architekturu, bytovou kulturu, moderní město, vizuální komunikaci a reklamu a moderní pedagogické směry. Kolem *Výstavy soudobé kultury* v Brně vstupují do Svazu mladí architekti a architektky nejen jako členové, ale i jako píšící přispěvatelé, nejdříve Oldřich

³⁰⁵ [li], Monsterphotographien der Tschechoslowakei für das Ausland, *Prager Presse* XI, 1931, č. 247, 12. 9., s. 5. Firma Ceps dokázala vyrobit fotografii 4 × 4 m.

³⁰⁶ „Sbírka technického skla je postavena do skvělého obrovského zátiší prosvěcujících geometrických těles [...] na bílé stěně kreslí se žlutým síťovím jakési podivné krajinné obrazy“. Johansson (pozn. 186), s. 258. Podobné světelné efekty s technickým sklem prováděli Antonín Heythum a Miloslav Prokop v Železném Brodě v roce 1930.

³⁰⁷ Janáková (pozn. 303).

³⁰⁸ Nakladatelství Prométheus podporovalo svým edičním zaměřením taylorismus, techniku práce, pedagogiku a kinematografii, bylo otevřené modernímu racionalismu.

Starý, posléze Hana Kučerová-Záveská, Karel Honzík, Ladislav Žák, tehdy učitel na odborné škole v Olomouci, nebo textilní výtvarnice Jaroslava Vondráčková.³⁰⁹ Karel Honzík navrhl ještě se ozývající „volání po českém typu“ bytové kultury a jako jediné východisko zvýšení zdejší životní kultury viděl komfort, dosažený v zahraničí.³¹⁰ A právě zahraniční inspiraci *Výtvarné snahy* zprostředkovaly kvalitními reprodukcemi a texty avantgardních designérů, umělců a fotografů autorů, jako byli Ernst Kállai, Jan Tschichold, Franz Roh, Lajos Kassák, J. J. P. Oud, Mart Stam a další.

Redakci *Výtvarných snah* řídili aktivní členové Svazu Karel Herain, Josef Vydra, Ladislav Sutnar a Jaroslav Jindra z MŠANO. Ladislav Sutnar modernizoval obálky a titulní strany pod vlivem Pieta Zwarta a holandské typografie. V posledním ročníku změnil vnitřní úpravu; používá bezpatkové písmo a naviguje čtenáře pomocí typografických značek. Také hlavičkové papíry *Výtvarných snah* už mají všechny prvky nové typografie a reprezentují periodikum jako moderní platformu při komunikaci se zahraničím. Ačkoliv v záhlaví časopisu nestálo, že jsou *Výtvarné snahy* orgán SČSD, ve skutečnosti tomu tak bylo a právě zde uplatňoval Svaz fotodokumentaci ze svých výstav.³¹¹

V roce 1930 skončil i tento časopis a během roku se na všech schůzích probírala nutnost založit časopis další. Díky osobním vazbám se našel vydavatel: družstevní nakladatelství Družstevní práce, jehož členové si přáli ještě další obecnější kulturní periodikum kromě nakladatelského listu *Panorama*. V lednu 1931 proběhly první schůzky, na valné hromadě v březnu 1931 členové odsouhlasili smlouvu a zároveň povinnost odběru nového časopisu.³¹² Herain referuje, že „list je svěřen co do obsahu úplně Svazu“.³¹³ V redakci zasedli tři zástupci Družstevní práce (Josef Cerman, redaktor B. M. Klika, spisovatel Václav Kaplický) a devět zástupců Svazu (Adolf Cink, Karel Herain, Pavel Janák, Ladislav Sutnar, Slavoboj Tusar, Oldřich Starý, Ladislav Žák, Antonín Hořejš za bratislavskou pobočku a Bohuslav Fuchs za brněnskou pobočku).

³⁰⁹ Jaroslavu Vondráčkovou k psaní podnítl právě redaktor *Výtvarných snah* Karel Herain. Protože žila dlouho v Německu a navštěvovala německé školy, nebyla si vyjadřováním v českém jazyce jistá, přesto byla schopna kriticky postihnout podstatu problému barvitým a živým jazykem. Viz Jaroslava Vondráčková, *Vlastní životopis*, rukopis, CD UPM, fond Vondráčková.

³¹⁰ Karel Honzík, *Bytová kultura*, *Výtvarné snahy* X, 1928–1929, s. 81.

³¹¹ V propagačním letáku na časopis *Žijeme* jsou *Výtvarné snahy* označeny za platformu Svazu československého díla.

³¹² Cena obchodní 5 Kč za jedno číslo, předplatné pro členy 43,20 Kč na dvanáct čísel.

³¹³ Valná schůze ústředí Svazu čs. díla v Praze, *Žijeme* I, 1931, č. 3, s. 95–96.

Dva ročníky časopisu *Žijeme*, které vycházely v době budování Baby a důležitých zahraničních výstav, zachycují nejintenzivnější období činnosti Svazu. Snad právě proto patří k vrcholům jeho ediční činnosti a zároveň k nejzajímavějším modernistickým společenským časopisům vůbec. Nejsou totiž odborné, umělecké či spolkové jako například časopisy DWB (*Die Form*), SWB (*Das Werk*) nebo SSF (*Form*). Jejich záběr je daleko širší, tehdejší čtenář se v nich seznámil s aktuálním modernizačním děním v uměleckých oborech, architektuře a bytové kultuře, ale i technice, zahradnictví, výživě, sportu, turismu, obchodu, filmu, fotografii, reklamě, výchově a školství ad. Jeho obsah byl určen „širším vrstvám intelligence“,³¹⁴ kulturní veřejnosti s aktivním přístupem k okolí po celém území Československa.

V roce 1931 přestal vycházet časopis umělecké avantgardy *ReD* v redakci Teigově a časopis *Žijeme* v jistém smyslu navázal aktuálním a internacionálním záběrem. Je s podivem, že skromná redakce s převahou architektů dokázala pokrýt tak širokou škálu oblastí těmi nejkompentnějšími domácími a zahraničními autory, kteří sdíleli modernizační elán. V kaleidoskopické pestrosti, průbojnosti a vysoké intelektuální úrovni příspěvků se tak dva ročníky *Žijeme* jeví jako zhuštěné jádro avantgardního modernismu raných třicátých let.

Název prvního ročníku *Žijeme 1931* parafrázuje myšlenku Adolfa Loose, že člověk má žít na úrovni své doby, kterou udržovali v kulturním povědomí zejména Jan Vaněk a Karel Herain. Poslání časopisu osciluje mezi heslem propagačního letáku „Hledáme krásu moderního světa“ a sociální reflexí, jak ji vyjádřil Pavel Janák slovy: „Kolik jich [obyvatel] opravdu lidsky žije?“³¹⁵ Moderní krása jednoduchosti a účelnosti, objevená cestou experimentu, inovace a technologie, má svět učinit lepší, lidštější v sociálním ohledu – a to je již od 19. století podstata reformních ideálů, jež se projektují do levicových politických vizí od umírněných až po ty nejradikálnější, jak je ventilují oba ročníky časopisu *Žijeme*.

Za klíčový ideál časopisu *Žijeme* můžeme považovat „standard“, jehož příkladné vzory a různé cesty k jeho dosažení publikuje. Pro časopis vydávaný družstevním nakladatelstvím, jehož členská základna sympatizovala se sociální demokracií, byla nejpřitažlivější švédská cesta sociálního státu a úspěšného družstevnictví. Švédská družstevní síť byla výborně zorganizovaná a dosáhla celouzemní působnosti v oblastech výstavby, provozování obchodů, škol, výroby potravin atd. Díky Karlu Herainovi časopis přinesl reportáže ze švédských

³¹⁴ Propagační leták časopisu *Žijeme*, Praha 1931, s. 2.

³¹⁵ Pavel Janák, Odpověď na anketu redakce k poslání časopisu *Žijeme*, *Žijeme* I, 1931, s. 13.

družstevních dělnických osad, obchodních domů, moderních škol a zejména vlastní text od architekta Eskila Sundahla o družstevních projektech.³¹⁶

Další cestou k dosažení standardu byla cesta amerického vědeckého řízení práce, jak ji představoval Baťův Zlín, jemuž se v časopisu *Žijeme* dostalo vícekrát výjimečného prostoru. Třetí cestu zprostředkovala sovětská propaganda nejen slovem, ale zejména efektivním obrazem – učitel Josef Císař z Lučence dokonce připravil speciální sovětské číslo, které nakonec nevyšlo, a pod pseudonymem Petr Denk zásoboval časopis překlady sovětských propagandistických článků o budování sovětského státu.³¹⁷

Co však časopis povyšuje nad ostatní periodika své doby, je jeho vizuální komunikace v Sutnarově režii. *Žijeme* snad nejdůsledněji ze všech časopisů komunikuje skrze fotogenii aktuálního moderního světa, jak ji ve fotografiích předkládají Josef Sudek, Jaromír Funke, Pavel Altschul, Alexandr Hackenschmied, agentura Ceps nebo Jan Posselt. Důležité místo zaujímá fotogenie reklamních předmětů. Reklama hledající nové způsoby, jak zaujmout, měla podle Pavla Altschula největší vliv na fotografické praktiky své doby.³¹⁸ Amatérský fotograf Pavel Janák, jehož avantgardní snímky časopis uveřejnil, přisuzuje fotografii „mechanickou úplnost“, komplexní schopnost vidět a učit vidět moderní krásu.³¹⁹

Časopis *Žijeme* na práci s fotografií záměrně vybudoval svoji identitu.³²⁰ Sutnar pracuje na dvoustránkách se sekvencí snímků, jejich superpozicí, detaily a tónováním jako s živým vizuálním tokem, který má intenzivní tempo a rytmus. Ten podporuje originální grafická úprava textů, které jsou krátké, zhuštěné, apelativní a čtivé. Na straně se odvíjí hlavní text větším písmem a kritický komentář, který ho obtéká. Kritika se týkala různých nešvarů československého kulturního života, prostředí a životního stylu a čtenáři byli vyzýváni, aby zasílali své postřehy, redakce je vedla ke kritickému vnímání aktuálního prostředí.

Modernizační ideál měl být konfrontován se skutečnými nedostatky a grafická úprava tento záměr podporovala. Simultaneita hlavního textu a vedlejšího kritického komentáře zvyšuje

³¹⁶ Československé družstevnictví zažívalo v době první republiky nebývalý rozkvět a podchycovalo téměř jednu třetinu obyvatelstva. Hlavní podporu družstevnictví poskytovala strana sociálně demokratická, ale i národně socialistická (jejím členem byl Karel Herain). Obě strany zastávaly pozice reformního socialismu, blízké T. G. Masarykovi i Edvardu Benešovi.

³¹⁷ Dopis Josefa Císaře Karlu Herainovi ze dne 26. 2. 1930, CD UPM, fond Herain.

³¹⁸ Pavel Altschul, Tři směry soudobé fotografie, *Žijeme* II, 1932, s. 197.

³¹⁹ Pavel Janák, Úkoly fotografie, *Žijeme* I, 1931, s. 84.

³²⁰ Propagační leták časopisu *Žijeme*, Praha 1931, s. 2.

urgentní, aktuální vjem. Tato zajímavá inovace nezůstala bez odezvy; František Muzika použil stejný layout pro první čísla časopisu *Tvar* (1948).

Obálky časopisu *Žijeme* patří k základnímu vizuálnímu fondu evropského modernismu – jejich „motivy [...] jsou v podstatě kodifikací ikonografie nové doby – žádný jiný soubor nereprezentuje tak dokonale a koncentrovaně velké spektrum dobových představ a ambicí, vycházejících z apoteózy vědy, práce a civilizace“.³²¹ Na obálgách Sutnar pracuje s fotomontáží vždy ideově, ve službách pokroku a „boje proti reakci“, který si redakce časopisu předsevzala.³²² Diagonální aranžmá pohybu vpřed ukazuje, že redakce *Žijeme* zastává pozici víry v lineární pokrok, staré nahrazuje novým a směřuje k lepší budoucnosti. V této propagaci se fotomontáž ujala jako skvělý názorný a zároveň manipulativní prostředek, umožňující nakaširovat realitu ideály i vizionářským tušením budoucích tragedií. Časopis *Žijeme* věnoval fotomontáži pozornost, otiskl text přednášky Jana Tschicholda, kterou Svaz zorganizoval v roce 1931,³²³ a první souhrnný text Karla Teiga o fotomontáži vůbec.³²⁴

Druhý ročník přinesl mnoho změn; zmizely krátké komentáře a některé rubriky, úprava je méně dynamická, přibylo karikatur Adolfa Hoffmeistera a Antonína Pelce do vlastních řad: standard přestal být dostupný i pro střední třídu. Časopis díky Pavlu Janákovi a jeho studentům publikuje přehled nejlevnějšího a přitom kvalitního vybavení pro malé byty o jedné místnosti.³²⁵

Ekonomická krize a nástup fašismu v Německu dopadly na časopis plnou vahou. Družstevní práce si vyžádala odpovědného redaktora za Svaz, který navrhl Karla Teiga, ten však byl pro sociálně-demokratickou Družstevní práci jako komunista nepřijatelný.³²⁶ K její spokojenosti nakonec jeho místo zaujala výrazná osobnost pražského kulturního života, redaktorka a novinářka Milena Jesenská, manželka avantgardního architekta Krejčara, proslavená texty o bytové kultuře, módě a vedení domácnosti, jejíž členství v komunistické straně zpočátku

³²¹ Lucie Vlčková (ed.), *Družstevní práce. Sudek – Sutnar*, Praha 2006, s. 30.

³²² Propagační leták časopisu *Žijeme*, Praha 1931, s. 2.

³²³ Tschicholdova publikace *Nová typografie* z roku 1928 ovlivnila Ladislava Sutnara zásadně ve vizualizaci informací. Mnohé plakáty a obálky *Žijeme* formálně parafrázuji Tschicholdovy práce.

³²⁴ Karel Teige, O fotomontáži, *Žijeme* II, 1932–1933, s. 107–112, 173–178.

³²⁵ Pavel Janák vypsal zadání pro své studenty na Uměleckoprůmyslové škole na základě dotazu a textu čtenáře *Žijeme* „Je možné žít za 1 000 Kč měsíčně?“ Přehledové tabulky s cenami a výrobci sestavili studenti Karel Mann a Jarmila Friedrichová. Studenti dospěli k cenám 2 683 a 3 055 Kč. Viz Je možné žít za 1000 Kč? Měsíčně? Zařízení bytu o 1 místnosti, *Žijeme* II, 1932, s. 19–20.

³²⁶ Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strojopis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

Družstevní práci nevadilo.³²⁷ Jak je patrné z kreslené „kroniky“ Svazu³²⁸, příchod Mileny Jesenské způsobil v redakci malý výbuch, který odvál Karla Heraina, Pavla Janáka, Slavoboje Tusara, Ladislava Žáka, tradiční editorskou skupinu Svazu spíše umírněných levicových postojů. Jejich místo posílila radikální levice příchodem architekta J. E. Kouly a dále Františka Kerharta, který se osvědčil jako spolehlivý spolupracovník všech svazových akcí.³²⁹

Kritika vlády a jejího přístupu k ekonomické krizi v Podkarpatské Rusi si dokonce vyžádala cenzurní zásahy a recenze v *Lidových novinách* usoudila, že „Svaz československého díla přešel patrně do rukou komunistů, soudíme- li podle jeho oficiálního věstníku *Žijeme* 1932. Prvé číslo nového ročníku je za redakce Mileny Krejcarové osazeno celou posádkou komunistického spisovatelstva, včetně i onoho Karla Teiga, jenž ještě před několika týdny zahrnul tento list posměšky a opovržením.“³³⁰ Druhý ročník vyostruje sociální otázky a je kritický k vládní kulturní politice v případě zákazu *Výstavy SSSR a proletářského bydlení*. Kritika kapitalismu zaznívá v referátu Karla Honzika: standardizace je v kapitalismu neuskutečnitelná, protože naráží na soukromý zisk, který podporuje diferenciaci výroby. Text doprovází ideologický a negativní komentář ke snímku právě dokončené vily Tugendhat.³³¹

V důsledku ekonomické krize členové Svazu nebyli schopni platit předplatné, vznikl výrazný finanční schodek. Kritika, že časopis „kryje levé akce Mileny Krejcarové“, způsobila nelad ve Svazu samotném i v nakladatelství Družstevní práce.³³² Dne 16. května 1932 si Pavel Janák poznamenal: „Žijeme, porada s DP, rozchod.“³³³ Poslední číslo vyšlo v únoru 1933. Svaz se

³²⁷ Milena Jesenská vstoupila do KSČ v roce 1930, v roce 1935 byla vyloučena za své kritické názory vůči dění v SSSR.

³²⁸ Viz sborník karikatur ze schůzí „Ve Svazu československého díla“, cca 1928-1932, CD UPM, fond Herain.

³²⁹ Je ovšem pravděpodobné, že tato skupina byla zcela vytížena dokončováním Baby a dalšími funkcemi: Sutnar byl 1932 jmenován ředitelem Státní grafické školy a Herain ředitelem Uměleckoprůmyslového musea.

³³⁰ [D. S.], Svaz Československého díla, *Lidové noviny* XL, 1932, č. 232, 7. 5., s. 10.

³³¹ Karel Honzík, Funkcionelní architektura, *Žijeme* II, 1932–1933, s. 205–208. Tento referát zazněl na Mezinárodním sjezdu levých architektů v roce 1932 a reprodukuje tezi Výzvy k architektonické levici z téhož roku. Standardizace a typizace narážely na organizační a výrobní problémy nejen v Československu, ale i ve Švédsku nebo USA. Viz Eskil Sundahl, Služba družstevního stavitelství, *Žijeme* II, 1932, č. 11, s. 360, nebo Richard Neutra, Typisierungsschwierigkeiten in USA, *Die Form* VII, 1932, Hft. 11, s. 349.

³³² Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strojepis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

³³³ Pavel Janák, Zápisník 1931, nestr., NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 33.

ještě snažil vyjednat jednu stranu v následujícím časopisu Družstevní práce *Jak žijeme*, ale nakonec se tento název se stal důvodem skandálního soudního sporu obou institucí.³³⁴

³³⁴ Iva Knobloch, Krásná jizba a Svaz československého díla jako modernizační hnutí, in: Vlčková–Hekrdlová (pozn. 195), s. 65.

4 1933–1939

„Byt prostý jak denní chléb“³³⁵

4.1 Krizový provoz: zpět ke Svazu českého díla

Vzestup Svazu jako ústřední instituce a její celorepublikové sítě byl přímo provázán se „zlatou érou“ budování demokracie a prosperity meziválečného Československa, na níž se podílela střední třída i dělnictvo. Československo mělo dobře propracovaný sociální systém a ideály Svazu nebyly zdaleka neuskutečnitelné až do doby mezinárodní hospodářské krize, která na Československo dolehla později, ale o to trvala déle a pronikla hlouběji (1933–1936), a to zejména v exportních oborech, jejichž úroveň se snažil Svaz modernizovat: sklo, porcelán, textil, nábytek.³³⁶ V důsledku hospodářské krize se mezinárodní politická situace ve třicátých letech zhoršovala a Československo se stalo ostrovem demokracie uprostřed totalitních a autoritářských režimů, až i tomu udělal konec nacistický vpád v březnu 1939.

Prezident T. G. Masaryk v roce 1930 u příležitosti svých osmdesátin varoval před katastrofickým scénářem a v otázce sociální opět připomněl, že „slušné, zdravé bydlení je každému člověku potřebné jak denní chléb“.³³⁷ Masaryk chápal bydlení jako základní existenční potřebu, stejně jako aktivní členové Svazu, kteří si Masarykův výrok přivlastnili a parafrázovali. „Byt nutný jako chléb“ se stal sloganem sociálním, ale také moralitou namířenou do řad středních vrstev, vybízených – dnešními slovy řečeno – k dobrovolné skromnosti po vzoru prostého osobního života T. G. Masaryka.

Hospodářská krize způsobila výrazný úbytek členů. Jestliže v roce 1932 jich bylo téměř 500, v roce 1938 se počet členů snížil téměř o jednu třetinu (269). Vystupovali jednotlivci, zejména z generace zakladatelů, například Otakar Novotný, Rudolf Stockar, Emil Králík, Vlastislav Hofman, Slavoboj Tusar ad. Svaz opouštěly i firmy Záchrana (textilní družstvo), Inwald, truhlářský závod Strnad a Vaníček a nábytkářské firmy Skuherský a SAB, firma Cingroš, nakladatel Petr. Někteří na konci třicátých let opět do Svazu vstoupili, jako Inwald

³³⁵ Upravená sentence T. G. Masaryka, užívaná architektky Janem E. Koulou a Ladislavem Žákem.

³³⁶ Zdeněk Kárník, *České země v éře První republiky. Československo v krizi a v ohrožení*, Praha 2018, s. 56–65.

³³⁷ Prezident Masaryk o potřebách národa a státu, *Lidové noviny* XXXVIII, 1930, č. 122, 8. 3., s. 3. Projev před Národním shromážděním.

nebo bratři Šlapetové. V důsledku odlivu členů činnost Svazu ochabovala, chyběly finanční prostředky. Smrt mecenáše architekta Františka Kavalíra v roce 1932 uvrhla Svaz do finanční nejistoty, k níž přispělo i to, že ve třicátých letech stát nepověřil Svaz organizací jediné zahraniční výstavy. Z Janákových zápisníků můžeme vyčíst časté schůzky ve finančních ústavech, které by poskytly prostředky na dobudování Baby a zejména na výstavbu Domu uměleckého průmyslu, jehož parcela byla zakoupena v roce 1928. Díky Janákově vytrvalosti a neústupnosti se oba tyto jeho iniciativní plány nakonec podařilo dokončit.

Úsilí Svazu třicátých let směřovalo k otevření Domu uměleckého průmyslu, které vneslo v druhé polovině desetiletí do svazového dění opět novou dynamiku a příliv členů z řad mladé architektonické obce, kteří opět viděli ve Svazu smysluplnou platformu seberealizace. Karel Herain ustoupil do pozadí, protože se plně věnoval modernizaci Uměleckoprůmyslového musea v Praze jako jeho ředitel. Kromě Pavla Janáka se jako hlavní činné osobnosti Svazu druhé poloviny třicátých let projeví architekti Oldřich Starý, Ladislav Žák, Antonín Heythum, František Zelenka, Luděk Kubeš a Janákův oddaný žák Karel Koželka.³³⁸ Do Svazu vstoupil také architekt Vojtěch Krch, který se svou manželkou publikoval na téma racionalizace domácnosti, spolupracoval s Ženskou radou, Ústředím čsl. hospodyň a časopisem Žena a domov. V těchto institucích Svaz intenzivně působil a pomáhal formulovat požadavky žen na „obydlí dnešní doby“, a to díky přednáškám Pavla Janáka, Karla Heraina a Ladislava Žáka a rovněž díky výstavní a publikační činnosti Hany Kučerové-Záveské. Když se přestěhovala do Stockholmu, v roce 1937 ji vystřídala Marie Krütznerová, další píšící architektka. V třicátých letech do Svazu vstoupili další architekti a architektky, Augusta Müllerová, Josef Hesoun, J. K. Říha, František Maria Černý, Bedřich Feuerstein a z Brna se přihlásil ateliér Aka.

I nadále se Svaz snažil získávat prostředky na stipendijní pobyty, které až v roce 1936 podpořilo Ministerstvo obchodu pro tři stipendisty (absolventi prof. Johnové Vanča a Řehák v rakovnických keramických závodech a Markéta Erjavcová u firmy Freiwald a Böhm), další tři stipendisty v roce 1937 a v roce 1938 dokonce třináct stipendistů z Uměleckoprůmyslové školy a Školy umeleckých remesiel v Bratislavě.

Nejzhorbnější vliv měla krize na činnost poboček. Přispěla k tomu absence časopisu nebo jakékoliv jiné komunikační platformy; v mimopražských centrech nebyli informováni o tom,

³³⁸ Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, nestr., strojopis, CD UPM, fond Vondráčková.

jaké má ústředí plány, zatímco pražský výbor byl zcela pohlcen dostavbou Baby a Domu uměleckého průmyslu. Pobočky neměly ani prostředky na vyslání svých zástupců do Prahy. Nejvíce byla izolovaná Bratislava a v osobě Antonína Hořejše byla touto situací pohoršená, uražená, což nakonec vedlo k rozkolu a likvidaci pobočky.³³⁹ Stejná situace nastala v Chrudimi, odkud odešel iniciátor Eduard Oslejšek do Hradce Králové. Jedině tam pobočka vykonávala činnost po celá třicátá léta formou přednášek v muzeu. Také v Železném Brodě výbor ukončil svoji činnost. V Brně se po odchodu Jana Vaňka do Prahy stal hlavním hybatelem architekt Bohuslav Fuchs, ale bez finančních prostředků se jeho výstavní plány (například *Žijeme 1932*) neuskutečnily. Poslední akcí brněnské pobočky se stala spoluorganizace *Výstavy stavebnictví a bydlení* v Brně na podzim 1933, kdy se členové angažovali v editaci a textech katalogu.³⁴⁰ Poté se síť poboček víceméně rozpadla. Kupodivu na Slovensku po celá třicátá léta prosperovala prodejna a výstavní síň SČSD na lázeňské kolonádě v Piešťanech, kterou zařizoval Antonín Heythum. V roce 1937 zde proběhla úspěšná výstava SVU Mánes, kterou organizoval Svaz.³⁴¹

Svaz musel z finančních důvodů také opustit zavedenou vzorkovnu, kterou vybudoval v centru Prahy.³⁴² Sloužila jako prodejní a výstavní síň monografických výstav, například keramiky Aloise Vondráčka z Kostelce, interiérů Antonína Heythuma, Pavla Janáka a Uměleckoprůmyslové školy, interiéru Karla Honzika a Vlastislava Hofmana pro Artěl, textilní ateliéru Pošepná–Vondráčková a také foto tanečních skupin. V květnu 1931 Svaz přestěhoval zredukovanou kancelář do paláce Lindt na Václavském náměstí jako přechodné řešení před dobudováním Domu uměleckého průmyslu.

Dramatické události roku 1938 zabránily vydání monografie *Baba*. Mnichovská dohoda, na jejímž základě muselo Československo postoupit Sudety Německu, vedly ve Svazu k aktivismu, byla zorganizována sbírka na obranu státu.³⁴³ Po vzniku Slovenského štátu a

³³⁹ Dopis Antonína Hořejše Karlu Herainovi ze dne 20. 12. 1932, Bratislava, CD UPM, fond Herain.

³⁴⁰ Bohuslav Fuchs – Jaroslav Oplt – Zdeněk Rossmann (eds.), *Výstava stavebnictví a bydlení* (kat. výst.), Brno 1933. Texty Bohuslav Fuchs (*Výstava standardů v bydlení a v životě člověka*), Jindřich Halabala (*O vývoji nábytku*), Jiří Kroha (*Architektura v krizi*).

³⁴¹ Na mostné kolonádě, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 350, 15. 7., s. 4. Vystavovali zde například Jaroslav Benda, Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc, František Tichý, Marta Jirásková, Karel Dvořák, Otakar Španiel. O této prodejně SČSD v Piešťanech se dozvídáme jen ze strohých záznamů Jaroslavy Vondráčkové a svazové kreslené kroniky, ze stejných pramenů pak pocházejí informace o fungujících vzorkovnách SČSD v dalších lázeňských městech jako Luhačovice a Karlovy Vary.

³⁴² Revoluční ulici 20, v domě spolku Krematorium.

³⁴³ Dopis Pavla Janáka Výboru Svazu československého díla ze dne 31. 10. 1938, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 36.

Protektorátu Čechy a Morava v březnu 1939 byl Svaz československého díla opět přejmenován na Svaz českého díla.³⁴⁴

4.2 Poučení z Baby: Byt a jeho zařízení

„Přišel jsem se podívat, když se ta výstava jmenuje *Byt*. Víte, já už jsem měl něco bytů v životě ledakdes a všelijakých, tak to víte, že mě to zajímá.“ Těmito slovy odpovídal třiaosmdesátiletý prezident T. G. Masaryk na otázky při návštěvě výstavy SČSD *Byt* ve Stýblově pasáži v roce 1933. Komentátor referuje, že „ve výstavě zkoušel židle, nejen jak se na nich sedí, ale jak se snadno zvedají a jaké jsou zespoda. Nátěr kuchyňské skříně zkusil nehtem poškrabat. Zastavil se před nezaskleným modelem okna... zkusil, jak se otvírá, a pak s největším zájmem vyslechl, kde posunovací okna jsou domovem, a proč ne u nás.“³⁴⁵

Masarykovy pozorné a zvědavé reakce zcela odpovídaly záměru výstavy: Svaz chtěl názorně ukázat to, co nestihl na Babě, totiž jak lze zařídit byt „nepřekalkulovaným a co neekonomičtějším“ nábytkem, z kvalitních, ale ne luxusních materiálů, které jsou aktuálně k dispozici.³⁴⁶ Původní název výstavy zněl *Byt 1933*, zřejmě na paměť Adolfa Loose, který toho roku zemřel.³⁴⁷ Proto také výstava začínala fotografiemi jeho interiérů a mířila loosovským směrem: jako protiváha reklam na pseudomoderní nábytek s nesmyslnými detaily z módního kovu či na „slohové“ garnitury z leštěného exotického dřeva (komplety ložnic či pracoven se zbytečnými kusy nábytku), jak je nabízely dobové společenské časopisy (např. *Byt a umění*).

Jádrem výstavy, kterou instaloval František Zelenka, byl ideální byt: předsíň (František Marek), kuchyně a spíž (Hana Kučerová-Záveská), obývací pokoj (František Kerhart), pracovna (Antonín Heythum), dětský pokoj (František Zelenka), ložnice, koupelna a záchod (Hana Kučerová-Záveská). Kromě toho byl zařízen studentský pokoj z překližky a barevných trubek (Josef Grus) a elegantní kancelář z trubkového nábytku (Ladislav Žák), kterou

³⁴⁴ K návratu k původnímu názvu došlo pravděpodobně 4. 7. 1939, viz Zakládací listina Svazu českého díla z 14. 1. 1914, AMP, Magistrát hlavního města Prahy II – spolkový katastr, sign. SK VII/307.

³⁴⁵ T. G. M opouští výstavu Svazu čs. Díla „Byt – 1935“, *Stavitel* XVI, 1937–1938, s. 43. (Uvedeno chybně, má být 1933). Na jednu z nejúspěšnějších výstav Svazu prezidenta pozval možná nejen Pavel Janák, tehdy již „hradní architekt“, ale i Hana Kučerová-Záveská, jejíž manžel Vladimír Kučera byl dlouhá léta prezidentovým tajemníkem.

³⁴⁶ František Zelenka, Úvod, in: *Byt* (kat. výst.), Praha 1933.

³⁴⁷ Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strojopis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

zakoupilo MŠANO. Výstava doporučovala také elektroinstalace a vhodná svítidla od Miloslava Prokopa a bytový textil od firmy Sochor a Antonína Kybala v instalaci Ladislava Sutnara. Výstava měla rekordní návštěvnost (20 000) a byla prodloužena do roku 1934.³⁴⁸

Tato výstava představuje nejen znatelný pokrok od poslední expozice bytových zařízení z roku 1930, ale i završení modernizačního úsilí Svazu, založeného na ideovém programu industrializace. Jeho naplňování bylo totiž ve skutečnosti pomalejší a projevovalo se jen postupně zejména v odborném školství a ve větší vstřícnosti velkého průmyslu ke spolupráci s výtvarníky, i když reálné výsledky byly málo četné – vyjma produkce Krásné jizby. Výstava *Byt* ukázala, že kulturu bydlení lze řešit realisticky a kompromisně. Architekti sestavili bytové jednotky částečně ze zařízení dostupných na trhu od velkých nábytkových firem SAB, UP závody či Mücke-Melder, ale tam, kde je nábytek nejinvenčnější, spolupracovali s truhláři; například návrh Heythumův realizovala tábořská firma Träger, návrhy Kučerové-Záveské a Ladislava Žáka pražští truhláři.

Ačkoliv recenze výstavy hýřily superlativy jako „vkusné, obyvatelné sympatické, jednoduché, civilní, neokázalé“,³⁴⁹ jedné přísné kritice chybělo uvedení cen³⁵⁰ a narážela na slabinu svazových výstav, tj. příliš vysoké ceny, odporující deklarovanému levnému a účelnému bydlení. Zlevnění by však předpokládalo sériovou výrobu a začarovaný kruh byl tentokrát na straně výrobců, kteří podle všech návrhářů jejich práci podceňovali, a nejenže ji nezaplátili, ale „bezplatně, špatně a zkomoleně“ napodobili a v „této zkarikované podobě“ vyrobili a prodali.³⁵¹ Tato praxe byla obvyklá nejen v nábytku, ale také v textilu, jak svědčí Jaroslava Vondráčková. „Pro průmysl jsme dělaly málo, a to ještě nám špatně platili. Zato nás však zdatně výroba průmyslová vykrádala a dodnes vidím zkopírované naše vzory.“³⁵²

Za zmínku stojí ještě jedna charakteristika výstavy: „stylová krystalizace“.³⁵³ Stylovou homogenitu odráží publikace *Byt*, která vyšla v roce skončení výstavy (1934) v úpravě

³⁴⁸ K výstavě byl připraven osvětový pořad v rozhlase: M. Řezáčková-Voňavková: Žena a byt, František Zelenka: Byt, Ladislav Žák: Jednotlivosti v bytě, Karel Herain: Zlepšení bytového vybavení, Miloslav Prokop: Správné osvětlení v bytě, viz E. Steiner, Ausstellung „Das Wohnen 1933“ in Prag, *Forum* III, 1933, č. 9, s. 273.

³⁴⁹ J. P. [Jaromír Pečinka], Die moderne Wohnung, *Prager Presse* XIII, 1933, č. 345, s. 11. – Endre Steiner, „Die Wohnung 1933“ in Prag, *Forum* IV, 1934, č. 1, s. 28.

³⁵⁰ Cena byla uvedena pouze u předsíně, a to značně vysoká – 1 800 Kč.

³⁵¹ Ladislav Žák, O významu a možnostech práce v bytové architektuře, in: *Byt*, Praha 1934, nestr.

³⁵² Jaroslava Vondráčková, Životopis, strojopis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

³⁵³ [mu.], Byt, výstava bydlení Svazu Československého Díla v Praze, *Styl* XIII (XVIII), 1933–1934, č. 6–7, s. 127.

Ladislava Sutnara a řadí se k dalším osvětovým publikacím Svazu. Obsahuje 230 komentovaných fotografií stolů, židlí, lůžek a skříní a stala se dosud nejvytěžovanějším pramenem k bytové kultuře třicátých let. Završuje pětileté úsilí Svazu o podobu zdejší verze funkcionalismu. Ačkoliv sami jeho členové termín funkcionalismus používali ve smyslu sociálním,³⁵⁴ nikoliv stylovém, z uměleckohistorického odstupu můžeme tuto fázi hodnotit jako racionální funkcionalismus v bytové kultuře, jenž byl ovlivněn dobovou architektonickou diskusí kolem nejmenšího bytu, nejmenšího domu, ekonomie provozní, prostorové a finanční.³⁵⁵ Kromě teoretických východisek industrializace výrobního procesu, která byla založena zejména na sociální vnímavosti, působila na racionální funkcionalismus sama „estetika stroje“ a dobové formální výboje abstraktního umění v jeho geometrických a organických projevech.

Publikace *Byt* názorně ukazuje racionální a hygienickou reformu interiéru, která vedla nejen k odstranění dekoru a ornamentu, ale také k odhalení konstrukce, k výběru omyvatelných materiálů (sklo, kov, linoleum, guma, dlaždice beze spár, umělé hmoty) a vyměnitelných částí (volné polštáře u sedacího nábytku). Ukazuje také větratelná lůžka a větratelné skříně na uložení pokrývek nebo špinavého prádla. Prostorová ekonomie vedla k navrhování a patentování nábytku sklopného, skládacího, zasouvacího, výsuvného – zcela nebo aspoň částečně. Místo dvířek jsou tu posuvná skla nebo rolety. Inovativních individuálních příkladů najdeme v publikaci mnoho, stejně jako různé stylové inklinace. Jestliže nábytky Hany Kučerové-Záveské a Ladislava Žáka vycházejí spíše z věcného nábytku německého, Heythumovy reflektují severský přístup, u Augusty Müllerové nebo Karla Honzika můžeme odhadnout inspiraci elegantním nábytkem francouzským. Mnohé nábytkové kusy přímo zrcadlí okouzlení industriální estetikou a romantikou dopravních prostředků, která vede až k zveličování technických detailů (Honzík, Müllerová, Žák). U některých křesel je patrné, že sezení sice mohlo být pohodlné, ale vstávání už méně. Tyto jednotlivosti kritizovali již

³⁵⁴ Viz např. Karel Herain, *Zváz československého díla*, Bratislava [1931], nestr. Nebo Karel Herain, Po deseti letech, *Zprávy Svazu československého díla*, leden 1930, s. 17–20: „Funkcionalismus uměleckého průmyslu je schopen učiniti [...] velké praktické hnutí s úkolem, který nemá vlastně hranic ani závěru. Je to stavba nového života, která nemá v dějinách příkladu, poněvadž má základ tak široce demokratický, jaký nebyl nikdy dříve možným.“ Nebo Karel Honzík, *Za novým životním slohem*, Praha 1945, s. 12: „Funkcionalismus se opírá [...] o prvky sociálních vztahů.“

³⁵⁵ Vycházíme z instrumentálního rozlišení architektury vědeckého a emocionálního funkcionalismu Rostislava Šváchy, viz Rostislav Švácha (ed.), *Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948*, Praha 2000.

současníci svazových výstav, protože odporovaly svazovým prohlášením o pohodlí a účelnosti.

Velkou část publikace zaujímá kovový trubkový nábytek, evropský fenomén, který se rozšířil z Německa po roce 1928; navzdory sériové výrobě jeho cena zůstávala vyšší než u dřevěného nábytku.³⁵⁶ V Československu jej již v roce 1928 vyráběla firma Thonet a Mücke-Melder a velmi úspěšný trubkový nábytek realizovala u Hynka Gottwalda již v roce 1929 Hana Kučerová-Záveská.³⁵⁷ Žákova a Halabalova trubková křesla se stala ikonami svazových výstav, mnozí autoři trubkového nábytku ho dávali patentovat (např. Heythum), ale jak poznamenali kritikové výstavy *Byt*, „vydání patentu patentním úřadem nedává ještě průkaz dokonalosti a užitečnosti“.³⁵⁸ Po roce 1930, kdy se v Československu začala výroba kovového trubkového nábytku masivně šířit, nastoupili jeho kritici, kteří jej považovali za symbol hegemonie spartansky odlidštěné německé bytové kultury.³⁵⁹

Kniha *Byt* završuje období nadšení pro racionální funkcionalismus, který poskytl teoretickou bázi pro experimenty a inovace. Standardizace, typizace a normalizace jako vědecké metody bytové kultury se však ujaly pouze ve výrobě svítidel a částečně v typech UP závodů a v „barrandovském“ souboru od Hany Kučerové-Záveské. Také jedině u těchto produktů se podařilo snížit cenu.

Publikace zároveň otevírá cesty emocionálního, humanistického nebo antropocentrického funkcionalismu v bytové kultuře, korigujícího jednostranná racionální, mechanistická a technická východiska. Jestliže od poloviny dvacátých let byl hlasatelem humanistických východisek na půdě Svazu Pavel Janák, v publikaci *Byt* je přímočaře vyjádřil příslušník nové generace, textilní výtvarník Antonín Kybal: „O funkci jsme se nastarali dost a ztratili jsme při tom člověka. Člověk nechce jen dobře sedět, ležet a tak dále v hygienickém prostoru, ale chce tam bydlet a žít.“³⁶⁰ Absenci psychologického i tělesného přirozeného komfortu

³⁵⁶ Otakar Máčel, *Tubular furniture*, Rotterdam 2006, s. 15.

³⁵⁷ Kovový skládací nábytek Hany Kučerové-Záveské pro barrandovské terasy se stal nejprodávanějším trubkovým nábytkem, protože se podařilo snížit jeho cenu díky povrchové úpravě trubek. Obdobný model představuje skládací zahradní nábytek O. Heinze, patent z roku 1928. Dále viz trubkový nábytek Hany Kučerové-Záveské pro Výstavu moderní ženy v roce 1929, o něm více Martina Pachmanová (ed.), *Civilizovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021, s. 38.

³⁵⁸ [il–j], *BYT*. Svaz československého díla pořádá výstavu vzorného bydlení, *Architekt SIA XXXII*, 1933, s. 183. K patentům modernistického nábytku více viz Robin Rehm – Christoph Wagner (eds.), *Designpatente der Moderne*, Berlin 2019.

³⁵⁹ Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Wien 1931, s. 133.

³⁶⁰ Antonín Kybal, Škály barevné, materiálové a textilie v interiéru, in: *Byt*, Praha 1934, nestr.

vnímali textilní návrháři v raných funkcionalistických interiérech jako první a začali kritizovat jejich omezený racionalismus.³⁶¹ Funkčnost sama o sobě nevytváří příjemné bydlení, a jak dodává Kybal, ani dobře vyřešený půdorys.

Vzor demokratického, jednoduchého a skromného obydlí viděli členové Svazu v japonském domě – prosvětleném, flexibilním, uspokojujícím „potřebu vzduchového prostoru“.³⁶² Japonský dům inspiroval k tvorbě vestavěných skříní, skříňových a posuvných stěn a k celkovému zmenšení rozměrů nábytku. U sedacího nábytku se již nezdůrazňuje konstrukce, ale důležité je pohodlné sezení, jemuž nejvíce odpovídá „staré osvědčené dřevo“.³⁶³ Ve Svazu se tolerovaly opačné názory na úlohu postele – její funkci pro řádný noční odpočinek obhajovala Hana Kučerová-Záveská, zatímco Ladislav Žák propagoval tzv. spací pohovky (gauče), určené k nočnímu i dennímu odpočinku jako multifunkční kus nábytku, který nikdy nezahálí.

Publikace také oznamuje změnu barevnosti.³⁶⁴ Proti dřívějším čistým tónům červené, žluté či modré, jak je s oblibou používal Jan Vaněk, se dává přednost přirozené barevnosti použitých hmot: přírodní dřevo, bílá stěna, šedá či béžová textilie. Barevný akcent se omezuje na koberec a důraz se klade na bytové doplňky, květiny, vázy, obrazy, sochy. Tento názor je protiváhouobrazoboreckého smýšlení některých členů Svazu, zejména Ladislava Žáka, kteří proti originálním dílům doporučovali reprodukce nebo fotografie.³⁶⁵

Architekti se vůbec poprvé vyslovují kladně k tradičnímu nábytku, který byl předtím zatracován. Josef Kaplický dokonce pracoval s křesly biedermeieru a historismu.

Ergonomická konstrukce těchto historických typů, prověřená zkušeností, poskytuje pohodlí při všech úkonech sezení, což se vždy nedařilo zajistit například u trubkového nábytku.

Výstava a zejména publikace *Byt* tak ukazovaly, že je možné kombinovat nábytkové kusy rozmanité autorsky i dobově tak, jak interiéry zařizoval právě Adolf Loos.

³⁶¹ Viz Jaroslava Vondráčková, *Bytové textilie, Výtvarné snahy IX, 1927–1928*, s. 135. Oproti Le Corbusierově představě bytu jako „stroje na bydlení“, podporované Teigem a Žákem, zde Vondráčková píše: „Nechceme tedy, opakují znovu, stroje k bydlení.“

³⁶² Hana Kučerová-Záveská, Karel Honzík, J. E. Koula.

³⁶³ Antonín Heythum, *Sedací nábytek*, in: *Byt*, Praha 1934, nestr.

³⁶⁴ Antonín Kybal, *Škály barevné, materiálové a textilie v interiéru*, in: *Byt*, Praha 1934, nestr.

³⁶⁵ Viz tzv. Aladinova lampa Jiřího Krohy z let 1936–1937, svítidlo, které plnilo funkci lustru a přístroje, který promítal diapositivы do 5 směrů (od 30. let ve vile Jiřího Krohy v Brně, nyní ve sbírkách UPM). Viz též Jiří Kroha, *Umění v bytě, Blok I, 1946–1947*, s. 246–249. Za upozornění na tento článek děkuji prof. Rostislavu Šváchovi.

S integrálním rozšířením funkcionalistických východisek se v publikaci *Byt* pojí také sociální a výrobní realismus. Sami architekti podávají vysvětlení tohoto obratu, které se tříbilo zejména po levicových útocích na Babu. Dosavadní úsilí o nejmenší byt naráželo v praxi na skutečnost, že při výstavbě malých bytů nebyl k jejich zařizování přizván architekt, a tedy projekty na toto téma se ukázaly jako „platonické“ a odsouzené do šuplíku. Architekti argumentují, že nelze „čekati, až nastoupí spravedlivější sociální řád,³⁶⁶ a proto je třeba navrhovat pro střední třídu na takové úrovni, kterou přejme proletariát v budoucí beztřídní společnosti, podobně jako v Sovětském Svazu. „Dnešní práce pro vyspělejší bytovou kulturu měšťáckého bydlení znamená tedy nepřímou práci pro příští bytovou kulturu nové společnosti.“³⁶⁷ V Žákově vizi však další inovativní potenciál nebude možné využít bez státního výzkumného ústavu, v němž by bylo možné experimentovat s novými materiály a konstrukcemi, podobně jako na takovém pracovišti v oblasti sklářství.³⁶⁸ K tomu však dojde až za dvacet let a Ladislav Žák u toho nebude moci z ideologických důvodů asistovat.

4.3 Chata: přírodní romantika pro bohaté nebo levicový prototyp pro industrializaci?

V regionalistickém duchu navrhl Ferdinand Hrozinka v roce 1929 dřevěnou chatu ve slovenské Štole pro Josefa Vydru, ředitele Školy umeleckých remesiel.³⁶⁹ O tři roky později projektoval výstavu *Bydlení ve dřevě*, kterou organizovala bratislavská pobočka Svazu,³⁷⁰ a sám se účastnil návrhy dvou dřevěných domků. Jak velký rozdíl: po regionalismu ani stopa, Hrozinkova moderní jednoduchá dřevostavba reflektuje problematiku minimálního interiéru, levné stavby, lokálního materiálu, stejně jako většina architektů na této výstavě.³⁷¹

SČSD reagoval na rozmáhající se osady chat, které od konce dvacátých let vznikaly spontánně, většinou bez architekta. Pod módním názvem weekend-housy nebo letoviska navozovaly představu honosné letní vily. Demokratické rozšíření rodinných domků, které

³⁶⁶ Hana Kučerová-Záveská, Úvod, in: *Byt*, Praha 1934, nestr.

³⁶⁷ Ladislav Žák, O významu a možnostech práce v bytové architektuře, in: *Byt*, Praha 1934, nestr.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Ferdinand Hrozinka působil na Škole umeleckých remesiel v Bratislavě od roku 1930 jako vedoucí dřevozpracujícího oddělení.

³⁷⁰ Viz studie Zdeno Kolesár – Klára Prešnajderová – Zuzana Šidlíková, *Aktivity Svazu československého díla na Slovensku a Podkarpatské Rusi*, in: Iva Knobloch (ed.), *Žijeme lidsky? Svaz československého díla 1914-1948*, Praha 2024, v tisku.

³⁷¹ Minimální bydlení zde představili zejména Ferdinand Hrozinka, Zdeněk Rossmann a Bohuslav Fuchs. Viz Antonín Heythum, *Výstava obývaní ve dřevě*, *Žijeme II*, 1932, č. 2, červenec, s. 51–53.

sloužily jen ke krátkodobému a prázdninovému pobytu, souviselo nejen se vzrůstající se finanční silou středních vrstev, ale i s intenzivní propagací zdravého životního stylu.³⁷² Členy Svazu musela v roce 1930 ve Švédsku inspirovat návštěva letních dělnických dřevěných typizovaných chatových osad, které stavěla družstevní architektonická kancelář KF pod vedením Eskila Sundahla. Časopis *Žijeme 1931* hned v prvním ročníku přinesl promyšlené náměty na levnou minimální chatu od Františka Kerharta a Ladislava Žáka se sklopným nábytkem a závěsným lůžkem. Uveřejnil také plány od Janákových žáků Jarmily Fridrichové a Františka Trösterera a realizované chaty na pilotech od Bohuslava Fuchse.³⁷³

Chataření a camping se od konce dvacátých let staly masovým fenoménem.³⁷⁴ Městský člověk hledal útočiště v přírodě a chata poskytovala architektům příležitost k promýšlení nových provozních vztahů na minimálním prostoru a za minimální ceny. Téma bylo blízké mladým lidem, kteří holdovali kolektivnímu pobytu v přírodě, a profesori Janák a Novotný na Uměleckoprůmyslové škole a Antonín Mendl na technice zadali projekt chaty s velkým úspěchem.³⁷⁵ Také firmy se chopily příležitosti – například František Kavalír sestavil vzorový dřevěný dům k pobytu v přírodě na *Výstavě bydlení Baba* (byla zde umístěna informační kancelář) v roce 1932. Kavalír nabízel typizovanou dřevostavbu podle normalizovaného modulu ve třech velikostech – přenosnou a relativně levnou. Montáž z prefabrikovaných dílů měla trvat 2–4 dny, podobně UP závody nabízely dokonce levnější dřevostavbu zbudovanou pouze za 8 hodin.

Švédský příklad zpracování dřeva jako materiálu vhodného pro industrializaci a typizaci ve třicátých letech inspiroval mnohé evropské architekty a stavebníky. Ve Stuttgartu vznikla nová kolonie regionálních dřevostaveb a SWB zorganizoval v průběhu třicátých let několik soutěží na dřevostavby.³⁷⁶ Stavební zákony v ČSR však dřevostavby klasifikovaly jako pouze provizorní stavby. Svaz vypsal na začátku roku 1933 veřejnou soutěž na návrhy letních chat a v březnu oznámil výsledky.³⁷⁷ Z celkem 51 návrhů byly oceněny tři: Oldřich Stibor, tým

³⁷² Více viz Pachmanová (pozn. 23), s. 218–223.

³⁷³ František Kerhart, Weekendový dům, *Žijeme I*, 1931, s. 36. Ladislav Žák, Weekendový dům, *Žijeme I*, 1931, s. 37. Jarmila Fridrichová, František Tröster, Weekendový dům, *Žijeme I*, 1931, s. 101. Bohuslav Fuchs, Weekendový dům rodinný, *Žijeme I*, 1931, s. 102.

³⁷⁴ Viz též Karel Honzík, *Za novým životním slohem*, Praha 1945, s. 12.

³⁷⁵ Viz Antonín Heythum, Výstava obývání ve dřevě, *Žijeme II*, 1932, č. 2, červenec, s. 51–53.

³⁷⁶ V letech 1933 a 1938.

³⁷⁷ Veřejná soutěž na návrhy letních chat, *Žijeme II*, 1933, č. 9, leden, s. 287. Architektur und Weekendbewegung, *Prager Presse XIII*, 1933, č. 192, 16. 7., s. 7,

Jaroslava Hlaváče a Václava Hilského a skupina PAS (Jiří Voženílek, Karel Janů, Jiří Štursa).³⁷⁸ Nejzajímavější studii dodala skupina PAS, sice teprve studenti techniky, ale již aktivní na Sjezdu levých architektů.³⁷⁹ Zatímco zastánci vědeckého funkcionalismu s marxistickou ideologickou indoktrinací již ve třicátých letech ustupovali ze svých dogmatických pozic, skupina PAS je ve svých projektech znovu promýšlela a zadání chaty nebylo výjimkou.

Průvodní zpráva PASu vymezuje chatu jako lehkou a méně nákladnou stavbu a jediný typ provizorního minimálního obydlí, který si mohou dovolit sociálně slabší vrstvy, a tudíž je připraven k industriální výrobě a standardizaci i v kapitalismu; na rozdíl od bytové výstavby, která podléhá individuálním přáním movitých stavebníků.³⁸⁰ Autoři vysvětlují masové rozšíření chat sociologicky: proletariát tráví víkendy kolektivizovaně, čímž rozkládá tradiční zvyky rodinného života, a k takovému trávení volného času se připojuje i „buržoazie, neboť to vyhovuje rozkladu její rodinné morálky“ a „úniku z jejího rafinovaného a přitom nehygienického prostředí“.³⁸¹ K podobným závěrům dospěl i Ladislav Žák, který se ve třicátých letech zabýval kolektivními rekreačními objekty a viděl v nich zárodek budoucího životního slohu, nespoutaného měšťáckými konvencemi díky sdíleným službám a pobytu v přírodě.³⁸²

Ve futuristické vizi skupiny PAS chaty představují zárodek proletářského bydlení a anticipují formy rekreace budoucí socialistické společnosti. Jejich návrh spočívá v rafinovaném typizovaném systému, který má zajistit kombinaci funkčních zón a nábytkového vybavení maximum možných typů chaty podle možností stavebníka. Základem je modulová čtvercová síť, která se dělí na příčné a podélné pásy.³⁸³ Pásy podélné představují funkční provozní „zóny“: pobytová, spací, vaření a úložná. Ty lze odebírat nebo přidávat a podobně lze

³⁷⁸ Soutěže, *Stavba XI*, 1932–1933, č. 4, s. 64. Stavby pro rekreaci. Průvodní zpráva k návrhu architektonické skupiny PAS, *Stavba XI*, 1932–1933, č. 8, s. 117–119. Oldřich Stibor – Jar. Hlaváč – V. Hilský, Stavby pro rekreaci, *Stavba XI*, 1932–1933, č. 8, s. 121, 120–123.

³⁷⁹ Michaela Janečková, *Skupina PAS a její vztah k industrializaci stavebnictví 1928–1948* (disertační práce), UMPRUM, Praha 2022, s. 58–62.

³⁸⁰ Nemožnost standardizace v kapitalismu stejným způsobem vysvětloval Honzík na Sjezdu levých architektů a objevuje se také v argumentaci Ladislava Žáka, který byl v 30. letech věrný představě domu-stroje na bydlení a promýšlel kolektivní bydlení jako ideální stav osvobozující od domácích prací.

³⁸¹ Stavby pro rekreaci. Průvodní zpráva k návrhu architektonické skupiny PAS, *Stavba XI*, 1932–1933, č. 8, s. 117.

³⁸² Viz Dita Dvořáková, *Ladislav Žák*, Praha 2013, s. 70.

³⁸³ Struktura pásů reflektuje dobové urbanistické koncepce pásových měst a později funkčních zón viz Janečková (pozn. 44).

přidávat i příčné pásy podle kapacity stavebníka. Stejně lze přidávat také typy nábytku (skříňky, postele, sklopný stůl a židle), opět založené na základním modulu. Stavebník tak podle své potřeby a možností kombinuje vyhovující dispozici a vybavení (možnost přidat chodbičku, verandu, různá hustota lůžek apod.).

Skupina PAS tento systém vizualizovala ve skládačce, nazvané „rejstřík elementů“, jež vyklápěním prvků (kusů nábytku) umožnila vytvářet individuální variabilní sestavy. Skládačka korespondovala s avantgardními experimenty a efektivním kondenzovaným přenosem informace, jak je už představil například Sutnar na výstavě *Moderní reklamy* nebo další avantgardní průkopníci vizualizace informací jako například Kurt Schwitters a El Lisickij.³⁸⁴ Rovněž vyklápění a skládání v papírovém médiu se shodovalo se stejnými postupy u nábytku: i zde šlo o minimalizaci plochy a její efektivní využití v prostoru.³⁸⁵

Výsledků soutěže se ujal Národohospodářský svaz západomoravský, který nechal moravskými stavebními podniky postavit weekendovou kolonii v rámci *Výstavy stavebnictví a bydlení* na podzim 1933 v Brně. Chtěl touto akcí podpořit výstavbu chatových kolonií, které by se pronajímaly v chudých regionech,³⁸⁶ a řešit konečně plánovitě a profesionálně výstavbu rekreačních letovisek.³⁸⁷ V kolonii patnácti chat byly postaveny chaty vzešlé ze soutěže SČSD od J. Růžičky, Vladimíra Kubečky a Václava Kasla, L. a J. Pechanových, Miroslava Kouřila a Lesního úřadu Kuřim a vítězné návrhy Oldřicha Stibora a skupiny PAS, jejichž ceny byly skutečně nejnižší.³⁸⁸

Téma chat a rekreačních zařízení Svaz posléze rozvíjel v dalších výstavách třicátých a čtyřicátých let a akcentoval jejich promyšlenou úspornost i ve vnitřním vybavení. Tyto

³⁸⁴ Skládačka zhmotnila strukturální informační moduly. Tento způsob pořádání a vizualizace informací vedl k ustavení nového oboru design informací o dekádu později, viz Ladislav Sutnar – Knud Lönberg Holm, *Designing information*, New York 1947.

³⁸⁵ Daniela Stöppel, Falten, Klappen, Kicken als ästhetische Konzepte der Zwischenkriegszeit in Möbelgestaltung, Architektur und Grafikdesign, in: Rudolf Fischer – Wolf Tegethoff, *Modern Wohnen*, Berlin 2016, s. 135–165.

³⁸⁶ Regiony Jihlava, Třebíč, Znojmo nebo Ivančice.

³⁸⁷ František Valach, Weekendové chaty na Výstavě stavebnictví a bydlení v Brně, *Architekt SIA XXXII*, 1933, s. 126. Dále viz František Valach, Weekendové chaty na Výstavě stavebnictví a bydlení v Brně, in: Bohuslav Fuchs – Jaroslav Oplít – Zdeněk Rossmann (eds.), *Výstava stavebnictví a bydlení*, Brno 1933, s. 71–73.

³⁸⁸ Bohuslav Fuchs – Jaroslav Oplít – Zdeněk Rossmann (eds.), *Katalog výstavy stavebnictví a bydlení*, Brno 1933. Kromě výše uvedených chat byly vystaveny chaty podle návrhu Zdeňka Rossmanna, Jindřicha Kumpošta, Bohuslava Fuchse, jejichž cena byla dvojnásobná.

charakteristiky jsou podstatné pro chaty a kolektivní ubytovací zařízení, která realizoval Ferdinand Hrozinka zejména ve třicátých letech, a to jak na Slovensku, tak i v Čechách.³⁸⁹

4.4 Ústředí pro kvalitní výrobu: Dům uměleckého průmyslu

Svaz v roce 1929 poslal svým členům leták, v němž oznamoval výstavbu „Domu uměleckého průmyslu“, který se stane „osou obchodního a kulturního ruchu“ a bude otevřen k desetiletému výročí založení Svazu, v roce 1930.³⁹⁰ Multifunkční obchodní dům s kulturním přesahem, výstavními a přednáškovými síněmi v Praze citelně chyběl. V roce 1930 k otevření domu nedošlo, zato však v Bratislavě již od února 1930 fungoval Dům uměleckého průmyslu, který spravovaly UP závody s Detvou. I tento fakt ilustruje výhody Bratislavy jako „zelené louky“ k realizaci modernizačních myšlenek, zatímco Praha byla natolik spoutaná úředními předpisy, že stavba Domu uměleckého průmyslu (dále DUP) trvala plných osm let.

V první fázi podporoval stavbu mecenáš a architekt František Kavalír, ten však v září 1932 náhle zemřel. Nakonec se členové výboru včetně Pavla Janáka, Karla Heraina a Oldřicha Starého zaručili svými podpisy na hypotéku u Ústřední sociální pojišťovny.³⁹¹ Navzdory hospodářské krizi výbor Svazu zariskoval a stavbu se nakonec podařilo úspěšně dokončit, ale až na konci roku 1936.³⁹² V rámci evropských werkbundů šlo o mimořádný čin; podobný výdělečný samostatný „palác“ nevladnil ani berlínský DWB.³⁹³ DUP hrál mimořádnou roli i v dějinách československého designu jako samostatný dům soudobého designu, který takto fungoval pouhých dvanáct let, než byl vydán socialistické instituci Ústředí lidové a umělecké

³⁸⁹ Turistická chata pro Klub československých turistů (Hodžova chata), Temné Smrečiny, chata pro MUDr. M. Šeligu na Štrbském plese, chata pro J. Vydru, Štola, chata pro K. Křížana ve Vysokých Tatrách, letovisko pro okrašlovací spolek v Senohrabech, chata pro M. Š. ve Štrbě. Ferdinand Hrozinka spolupracoval s Čsl. červeným křížem a Alicí Masarykovou na průzkumu slovenských dřevěných staveb a připravoval knižní vydání, jež se nerealizovalo. Viz soukromý archiv Ferdinanda Hrozinky.

³⁹⁰ Dopis Svazu československého díla členům, strojopis, 1929, SOA Praha, fond ÚLUV, č. 246, kart. 1929–1941.

³⁹¹ 12. 11. 1929 Ústřední sociální pojišťovna, hypotéka na dva mil. Kč, SOA, fond ÚLUV, č. 246, kart. 1929–1941. Dále viz Der tschechoslowakische Kunstgewerbepalast, *Prager Presse* XII, 1932, č. 3, 3. 1., s. 4.

³⁹² Modernes Kunstgewerbe, Der tschechoslovakischer Werkbund in neuen Heim, *Prager Presse* XVI, 1936, č. 354, 29. 12., s. 6. K architektuře DUPu viz Vladimír Šlapeta, Dům uměleckého průmyslu a jeho architekti, in Iva Knobloch (ed.), *Žijeme lidsky? Svaz československého díla 1914 – 1948*, Praha 2024, v tisku.

³⁹³ DWB měl kanceláře v berlínském nakladatelství Hermann Reckendorf Verlag, které vydávalo edici *Knihy Bauhausu* a časopis DWB *Die Form*. Nakladatelství bylo arizováno v roce 1933, časopis byl zastaven, DWB se vystěhoval a další osudy majitele židovského původu nejsou jasné.

výroby (ÚLUV) v roce 1948. Od té doby dům, který by soustřeďoval soudobý český design a aktivity s ním spojené, neexistuje.³⁹⁴

Otevření DUPu na hlavní tepně pražského centra představovalo vrchol svazového hnutí a emancipaci československého designu a bytové kultury. Již v roce 1932 se ovšem objevily pochybnosti, zda by v názvu měl být termín umělecký průmysl, protože ten už byl přece „mrtev“, jak se usnesli svazoví představitelé v roce 1931 v nových směrnicích, a chtěli termín nahradit kvalitní, tj. průmyslovou výrobou cenově přístupných předmětů denní potřeby. V roce 1931 Svaz rovněž zaujal pasivní postoj k řemeslné dílenské výrobě: „Svaz se nestaví naprosto proti individuálním návrhům užitkových předmětů [...]. Je však toho mínění, že tato práce nevyžaduje jeho podpory, jsou závislá na určitém objednateli a jeho finančních schopnostech. Chce pouze v kruzích výtvarníků sám působiti k tomu, aby práce byla vždy nejhodnotnější.“³⁹⁵

V první polovině třicátých let však došlo k posunu v teorii i praxi Svazu, který se projevil již v publikaci *Byt*. Průmysl totiž nezareagoval tak rychle na spolupráci s výtvarníky, navíc i na výrobě průmyslově vyráběných předmětů měla ve třicátých letech stále velký podíl ruční práce. Návrháři se po často neúspěšných pokusech spolupráce s průmyslovými podniky obraceli na menší dílny, zejména v textilní tvorbě, jak dokládá Jaroslava Vondráčková: „Celá moje práce je spíše jen řemeslo, které jsem od začátku výběru event. zpracování materiálu, volbu techniky, barev až ke konci prováděla sama nebo moji spolupracovníci tkalci.“³⁹⁶ Kvalitní individuální rukodělnou výrobu moderního vybavení představovaly například prostrírání Marie Serbouskové nebo krajky Emilie Paličkové. Rukodělná, řemeslná, individuální a malosériová dílenská výroba moderních výrobků bytové kultury se již v první polovině třicátých let stala opět objektem zájmu Svazu.

DUP tedy završil terminologické diskuse a definoval svou působnost jako „ústředí snah pro jakostní a účelnou průmyslovou a řemeslnou výrobu“. Svaz tak aktualizoval termín umělecký

³⁹⁴ DUP byl v roce 1996 privatizován a nachází se v soukromých rukou. Od té doby je prázdný (kromě pronájmu bývalé výstavní síně divadlu X10) a chátrá. Od roku 1987 je památkově chráněn rejst. č. ÚSKP 39852/1-1064.

³⁹⁵ Nové směrnice k další práci Svazu Českoslov. Díla, *Žijeme I*, 1931, č. 2, květen, s. 62–64.

³⁹⁶ Jaroslava Vondráčková, *Životopis, strojopis, nestr.*, CD UPM, fond Vondráčková. V názvu ateliéru Pošepná-Vondráčková stálo „tkalcovské dílny“ a Antonín Kybal se prezentoval oficiálním názvem „umělecké textilní dílny“.

průmysl a vrátil do jeho obsahu péči o soudobou průmyslovou a řemeslnou produkci bytové kultury.

4.5 Kultura bydlení

Výstavní sál a galerie na ochozu DUPu umožnily rozvinout nebývale velkorysý výstavní program, který dalece přesahoval dosavadní ukázky moderního bydlení.³⁹⁷ První výstavy nastavily prostorové schéma: v galerii na ochozu se prezentovala fotografická dokumentace moderní architektury a výrobci bytových doplňků, v přízemním sále potom interiéry navržené členy Svazu. Návštěvníkům se z galerie ochozu nabízel pohled na půdorysná řešení interiérů dole v sále, což přispívalo k názornému předvedení principů moderního bydlení.

Výstava Svazu na přelomu let 1937 a 1938 pod názvem *Kulturní bydlení* vyjadřovala cíle, jež se svým zaměřením blížily k původním reformním snahám evropských werkbundů, zejména německého a potažmo i československého. Název sám naznačuje, že nejde pouze o bytovou kulturu, ale o mnohem širší a hlubší otázku kultury ducha, celkového prostředí a životního stylu, o něž je třeba pečovat, kultivovat je nejen výstavami, publikacemi a přednáškami.³⁹⁸ V tomto smyslu působil jako „neviditelná“ autorita T. G. Masaryk: sportovní disciplína, železná „vojenská“ postel, prostá knihovna a psací stůl z modřínového dřeva, oblek inspirovaný vojenským stejnokrojem. Masarykův příklad ovlivnil kladnou recepci funkcionalismu v prostředí středních vrstev, stejně jako reminiscence protestantských ctností a morální odsudek rozmařilosti a frivolnosti.³⁹⁹ Jak již bylo řečeno, Masarykovo úsloví „byt jako denní chléb“ se v prostředí Svazu rychle ujalo a formovalo jeho vizi národní bytové kultury, která je demokratická, prostá, civilní, vkusná, technicky vyspělá a ne drahá.⁴⁰⁰

Na kupní sílu dělnických a pauperizovaných středních vrstev cílila expozice Ladislava Žáka na výstavě *Kulturní bydlení* nazvaná Malý byt (jindy Lidový byt). Návrh provedla Krásná jizba DP, která se stala jedním z nejviditelnějších realizátorů svazových snah, zasahujícím široké vrstvy střední třídy díky družstevnímu principu fungování. Žák vycházel z reálné

³⁹⁷ V této disertační práci se nezabýváme celkovým výstavním programem DUPu, který schvalovala výstavní komise Svazu v čele s Oldřichem Starým. Zpracování výstavního programu DUPu by si zasloužilo zvláštní studii, stejně jako osudy DUPu po roce 1948. Tato problematika však přesahuje kapacitu této disertační práce.

³⁹⁸ Viz též Jan E. Koula, *Bytová kultura a kultura bydlení, Stavba XI, 1931–1932*, s. 141–143.

³⁹⁹ Viz text Jana Vaňka *Nový byt moderního člověka* v katalogu SČSD *Výstava soudobé kultury v Brně 1928*.

⁴⁰⁰ Ladislav Žák, *Malý byt*, in: *Kulturní bydlení. Výstava SČSD 1937–1938* (kat. výst.), Praha 1937, nestr.

situace malobytových nájemných domů, které nabízely jednopokojové nebo dvoupokojové byty pro pracující včetně „chudé kulturní inteligence“. Přesto i zařizování těchto stísněných bytů podléhalo předsudkům o prostoru pro vaření a spaní, které Žák ve svém konceptu bezprecedentně rozbíjí. Ve dvoupokojové buňce pro dvě osoby (pokoje o 12 m²) místo obvyklého schématu kuchyně s velkou kredencí a ložnice s manželskou postelí zařizuje dva samostatné obytné pokoje. Základem vybavení byla Žákem propagovaná a již zdomácnělá spací pohovka (gauč) a sklopné židle, běžně dostupné na trhu a kombinovatelné pro jakýkoli půdorys. Žákovi se podařilo srazit celkovou cenu na jednu pětinu až desetinu soudobého moderního zařízení.⁴⁰¹ Černobílá dokumentace navozuje vizuální dojem asketického minimalismu, ale architekt interiér zateplil příjemnými přírodními materiály a světlým barevným laděním. Věnoval pozornost tkaninám závěsů oddělujících jednotlivé provozy a doplňkům jako levné vázy z pálené hlíny nebo anonymní továrenské sklo. Podle jeho vlastní zkušenosti takto zařízené penzionové buňky dobře fungovaly několik let.⁴⁰² Žákův přístup k řešení nejčastějšího dvoupokojového bytu nebyl ojedinělý – například Antonín Heythum v dvoupokojovém bytě Františka Halase (nešlo ovšem o minimální byt) rovněž rozbil schéma kuchyně + ložnice a zařídil dva obytné pokoje. Každý z nich splňoval funkci pracovny, ložnice a společenské místnosti jak pro básníka, tak i pro jeho ženu.⁴⁰³

Ostatní expozice výstavy *Kulturní bydlení* cílily na vkus a finanční možnosti středních vrstev. Střízlivé interiéry prezentovaly UP závody a František Zelenka. Jeho barevný návrh ukazuje celkovou vyváženost, teplé příjemné lomené tóny stěn a potahů a nízké nábytkové kusy zvětšují „vzduchový prostor“, k čemuž přispívají také vyplétané opěráky sedacího nábytku.⁴⁰⁴ František Zelenka zřejmě inicioval expozici časopisu *Eva*, jejíž bytovou poradou po léta vedli členové Svazu (Hana Kučerová-Záveská, Ladislav Žák, Antonín Heythum, Jan E. Koula), v letech 1936–1937 právě František Zelenka.⁴⁰⁵ Věcná instalace a úprava tiskovin byla

⁴⁰¹ Ladislav Žák, Nábytek, *Československý kreslíř* VII, 1938, s. 108.

⁴⁰² Srovnáme-li Žákovo řešení se soutěží, kterou uspořádal Svaz v roce 1928 a na níž se jako dva koncepty prosadily návrh Bohuše Kupky s volným půdorysem a návrh Karla Honzika s vestavěným sofistikovaným nábytkem, Žák jde ve šlépějích Kupkových, pracuje volně s dostupnými kusy nábytku a volí jejich vkusné a nejlevnější varianty.

⁴⁰³ Vlasta Koubská – Radomíra Sedláková, *Antonín Heythum*, Praha 2022, s. 244.

⁴⁰⁴ František Zelenka, Bytová poradna, *Eva* VIII, 1936, č. 1, s. 24. Interiér provedla továrna A. Novotného v Týništi nad Orlicí.

⁴⁰⁵ *Kulturní bydlení. Výstava Svazu československého díla*, prosinec 1937 – leden 1938 (kat. výst.), DUP, Praha 1937. Kromě uvedených vystavovatelů samostatné expozice prezentovali: Státní ústav školský pro domácí průmysl (Podhajská, Paličková a jejich žákyňe), Textilní dílny AKA Brno, Textilní dílny Arthura Fishera z Jičína, Spolek absolventů železnobrodské školy, Janákova škola architektury UPŠ, interiér K. M. Černého (provedení F. Träger z Tábora), interiér J. Gruse (provedení J. Navrátil Praha), Osolsobě Rousínov a UP závody.

svěřena Josefu Grusovi, který dokázal pestrou paletu vystavovatelů invenčně uspořádat a poskytnout každému velkorysou prezentaci.⁴⁰⁶ Aranžmá hliněných váz a ručně tkaných textilií Krásné jizby na prostých lavicích zdůrazňovalo funkčnost těchto předmětů a odkazovalo k lidové kultuře tak, jak ji vnímal Svaz i Krásná jizba, totiž jako zdroj moderního designu. Plakát s ikonami knihy, rýče a ozubeného kola a textem „Nejen knihami, ale také tímto se vyhrávají války i mír, i to, co je mezi obojím“ reflektoval zostřující se politickou situaci.

Na přelomu let 1939 a 1940 Svaz zorganizoval k dvacátému výročí založení přehlídku individuálních i korporátních členů pod názvem *Výtvarná práce – výroba – bydlení*, který retrospektivně shrnul oblasti zájmu, jimž se Svaz postupně věnoval: nejprve užitému umění, tj. výtvarné práci – asi do roku 1926, posléze průmyslové výrobě (zhruba do roku 1931) a od roku 1932 intenzivně bydlení. Výstava, pořádaná již v protektorátním období, akcentovala snahy Svazu o „život českého člověka a rodiny v českém bytě“⁴⁰⁷ a „české tvořivé síly“ rovněž vyzdvihla fotomontážní stěna Exportního ústavu od Ivana Nedomy.⁴⁰⁸

Organizace výstavy byla tentokrát založena na součinnosti Svazu s dalšími institucemi. Modernizované odborné školství prezentovaly Uměleckoprůmyslová škola, Škola uměleckých řemesel v Brně a Ústřední škola bytového průmyslu v Praze. Školy potvrdily pragmatickou orientaci na řemeslnou a průmyslovou výrobu, jež se projevila v neotřelých instalacích Karla Koželky, Františka Trösterera a Jiřího Auermüllera.⁴⁰⁹

V interiérech se nacházelo vybavení od firem a dílen SAB, Thonet-Mundus, Antonín Kybal, Pošepná-Vondráčková, Serbousková-Sedláčková, Josef Drahoňovský a vánoční ozdoby družstva z Doubravic u Dvora Králové, kristalerie Karla Paldy z Nového Boru, sklo Ladislava Sutnara a Ludviky Smrčkové, ryté sklo Emila Šprachty a textilie Marie Wolfové z Heřmanova Městce, porcelán Krásné jizby, R. Borsdorfa z Teplíc a J. Dresslera z Biele. Kovové předměty poskytl Anž, Valerie Hachla a Krásná jizba. Samozřejmě součástí výstavy byla svítidla Miloslava Prokopa v provedení družstva Napako a lidové umění Detvy a Zádruhy. S interiérovými návrhy vystoupili na výstavě noví členové, kteří následně utvářeli svazové interiéry následující dekády, jako Ivan Nedoma, Luděk Kubeš a bratři Šlapetové z Olomouce.

⁴⁰⁶ Josef Grus instaloval rovněž *Zimní výstavu kvalitních výrobků bytové kultury*, již byl provoz DUPu zahájen 19. 12. 1936. *Zimní výstavy* se zúčastnili titíž vystavovatelé jako výstavy *Kulturní bydlení* o rok později a v náznamech interiérů byl vystaven kovový nábytek Hynka Gottwalda, bytová zařízení od J. Halabaly, J. Hesouna, F. Zelenky, L. Žáka, O. Starého, Čestmíra Šlapety, M. Krütznarové, F. Marka, B. Kupky a dva interiéry od J. Gruse a A. Heythuma viz *Zimní výstava Svazu československého díla*, prosinec 1936–leden 1937 (kat. výst.), DUP, Praha 1938, nestr. Návrh interiéru Antonína Heythuma byl publikován v časopisu *Stavba*, viz Koubská–Sedláčková (pozn. 67), s. 245.

⁴⁰⁷ Pavel Janák, 20 a 25 let, in: *Výtvarná práce – výroba – bydlení* (kat. výst.), DUP, Praha 1939, s. 11.

⁴⁰⁸ Radomír Očenášek, Export jakostních výrobků oknem o světa, in: *ibidem*, s. 32–33. Exportní ústav byl založen v roce 1934 a vytvořil síť zahraničních odbytišť pro československé výrobky. V roce 1941 byl zrušen.

⁴⁰⁹ Viz Josef Vydra, Usměrnění uměleckých škol a Škola uměleckých řemesel v Brně, in: *Výtvarná práce – výroba – bydlení* (pozn. 71), s. 28–32.

Výstava poskytla příležitost ke zhodnocení dvacetiletého pokroku v bytové kultuře díky „práci, vytrvalosti a vynalézavosti“ Svazu a Krásné jizby DP, jejíž obchod se spolu s kanceláři nakladatelství Družstevní práce v roce 1936 přestěhoval do DUPu.⁴¹⁰

Proměňující se výklady Krásné jizby sloužily jako dynamická výstavní síň české bytové kultury ve veřejném prostoru. K jejich atraktivitě přispělo invenční aranžerství: zvětšené fotografie, tyfotografie v prostoru, trojrozměrné statistické diagramy, sutnarovská diagonální aranžmá, Kybalovy zřasené textilie nebo citlivá instalace váz od Ludviky Smrčkové.

Výstava *Výtvarná práce – výroba – bydlení* již plně ohlásila změnu bytové kultury směrem nejen k organickému designu, ale i k expresivitě a iluzionismu, které byly do poloviny třicátých let považovány za zavrženíhodné.⁴¹¹ Ve školních projektech zaznamenáváme figurální práce, zejména z ateliéru neúnavného experimentátora Františka Kysely, odkud monumentální figurální tvorba nikdy nevytizela, jak v mozaice, tak i v leptaném skle nebo sádrové omítce. Podobně se iluzivní figurální tvorba objevovala i v krajce a v bytovém textilu.⁴¹² V expozici pražské školy bytového průmyslu sklidily negativní kritiku „laločnaté tvary“ nábytku, tedy organický design, pro české publikum nezvyklý.⁴¹³

4.6 Švédský „werkbund“ v Praze a kauza Hugo Steinera-Prag

Podobné laločnaté tvary organického designu, který ve skandinávské bytové kultuře vládl již jednu dekádu, mohli spatřit návštěvníci na výstavě *Švédského uměleckého průmyslu a lidového umění* v roce 1938 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Tato výstava byla vyvrcholením vzájemných a po léta budovaných vazeb mezi SČSD, UPM a švédským „werkbundem“ Svenska Slöjdföreningen (SSF) jako reciproční odpověď na úspěšnou výstavu SČSD ve Stockholmu v roce 1931, jež byla doposud v živé paměti.⁴¹⁴ SSF švédskou expozici

⁴¹⁰ Vzájemný vztah SČSD a DP byl však již z minulosti zatížen neshodami (viz časopis *Žijeme*) a ty pokračovaly v nepřetržitém vyjednávání ohledně nájemních smluv. Situace se vyostřila v červnu 1940, kdy Svaz naléhal, aby výhodně umístěný obchod Krásné jizby s výklady na Národní třídu byl uvolněn pro kavárnu. Družstevní práce se ohradila argumentem, že kavárně přece nemůže být obětován jediný obchod v Praze, který prakticky provádí program SČSD. Obchod Krásné jizby zůstal na původním místě.

⁴¹¹ Viz např. texty Antonína Kybala a dalších ve sborníku SČSD *Byt* z roku 1934.

⁴¹² Např. technika tzv. protahované záclony, vyvíjená na Uměleckoprůmyslové škole, kdy kresebné výjevy byly protahované na tylovém podkladu, viz Karel Koželka, *Práce Uměleckoprůmyslové školy*, in: *Výtvarná práce – výroba – bydlení* (pozn. 71), s. 23.

⁴¹³ J. [Jaroslav?] Vančura, *Výstava Svazu Českého Díla, Architekt SIA XXXVIII, 1939, č. 12, s. 230–231.*

⁴¹⁴ Viz text Švédský výstavní výbor, in: *Švédsko. Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové museum v Praze 1938, s. 28. Velkou zásluhu na uspořádání výstavy měl Karel

pečlivě připravoval v duchu komplexní propagace Švédska coby země demokratické a progresivní budoucnosti.⁴¹⁵ Vstupní režirovaný fotomural výstavy ukazoval šťastné děti hledící do slunce, funkcionalistické bloky domů, přírodní krásy, mladou ženu pracující na poli a muže s krumpáčem.⁴¹⁶ Renomé Švédska jako sociálního státu a země „blahobytu pro všechny“ v té době vrcholilo mimo jiné díky bytové politice vládnoucí sociálně demokratické strany.⁴¹⁷ Architektura byla na výstavě představena pouze ve fotografiích, ale katalog poskytl kritické studie seznamující obšírně s družstevní a státní výstavbou malobytových funkcionalistických domů s dvoupokojovými byty o rozloze 50 m², jež tvořily dva multifunkční obytné pokoje.⁴¹⁸ Jejich charakteristická „útulnost“, důležitá nejen vzhledem ke klimatickým podmínkám, našla odezvu zejména v reflexích Jana E. Kouly, který již předtím zdůrazňoval „vlídnost“ interiérového aranžmá.⁴¹⁹

Výstava údajně „otřásla českými poměry“, a to v mnoha ohledech.⁴²⁰ Ukázala na důležitost bytových doplňků a typových nábytkových souborů, které švédská výroba poskytovala v provedení jak luxusním, tak dostupným pro dělnické vrstvy. Jestliže členové SČSD stále usilovali o „kvalitní práci“, švédská výstava poskytla zářný příklad.⁴²¹ Inspirovala nedosažitelnou organizací rukodělné i tovární výroby, v jejímž čele stáli již po desetiletí architekti a výtvarníci, kteří jí udávali příznačný severský moderní vkus, v němž soudobá jednoduchost vyrůstala z rustikální tradice, z úcty k přírodním materiálům, individuální ruční

Herain, viz zvací dopis Karla Heraina výboru SSF ze dne 25. 2. 1937, v němž rovněž informuje o akvizičních záměrech, Archiv Svensk Form, Centrum för Näringslivshistoria, Stockholm, F3H Prag.

⁴¹⁵ Výstava se uskutečnila pod protektorátem korunního prince Gustava Adolfa a dostalo se jí vládní finanční podpory. Hlavním organizátorem na české strany byl ředitel muzea Karel Herain.

⁴¹⁶ Viz dopis SSF ministerskému předsedovi a ministru zahraničí z 22. 9. 1937, který zdůrazňuje důležitost kvality komplexní prezentace Švédska od turistického ruchu, výstavby, designu, přírody, sportu a krajiny. SSF trval na obsažném katalogu. Archiv Svensk Form (, Stockholm, F3H Prag. Za překlad původních textů ze švédštiny děkuji Robertu Novotnému.

⁴¹⁷ Švédská hospodářská politika v krizovém období byla dávana za vzor, viz dobový bestseller Marquis W. Childs, *Sweden. The Middle Way* (1936) nebo publikace Theodora Pistoria *Švédská cesta z krize* (1936). Pistorius byl členem výstavního výboru švédské výstavy v pozici ředitele Exportního ústavu.

⁴¹⁸ Tyto malobyty se zrušenou ložnicí kritizovali i švédští příznivci funkcionalismu, protože poskytovaly málo prostoru pro rodinný život. Proto stát a družstva podporovaly výstavbu chatových kolonií v okolí měst. Dvoupokojové byty jako dvě multifunkční místnosti navrhovali ve 30. letech Ladislav Žák a Antonín Heythum.

⁴¹⁹ Jan E. Koula jako bytový poradce Krásné jizby již od roku 1936 zdůrazňoval „vlídnost“ interiéru a tato charakteristika pak provázela jeho publicistickou činnost až do 70. let.

⁴²⁰ Karel Herain, Vývoj k ušlechtilé výrobě, *Tvar* I, 1948, s. 111. Bezprostřední vliv švédské výstavy se odrazil zejména v designu nábytku, textilu a keramiky, jak dokládají následné práce Jaroslavy Vondráčkové, Jiřího Kemra, Otto Eckerta, Karla Koželky, Josefa Místeckého ad.

⁴²¹ Viz Åke H. Hultdt, *Med Svensk Bukskonst I Warszawa och Praha*, Stockholm 1938. Švédská delegace se s vysokým respektem vyjadřovala o československých výrobcích.

práci a střízlivé klasicistní uměřenosti. Wilhelm Kåge, původně malíř, modernizoval produkci staré porcelánové továrny v Gustavbergu a v Praze byly k vidění i koupi jeho levné jednobarevné kameninové sety, stejně jako luxusnější vázy, jež dostal jako dar prezident Beneš.⁴²² Také malíř Ewald Hald působil v porcelánce v Röstrandu, později se začal věnovat sklu a s dalšími malíři Simonem Gatem a Vickem Lindstrandem proslavili sklárnu Orrefors.

O mezinárodní proslulost kvalitního švédského moderního textilu se zasloužila Elsa Gullberg, která se jako členka výstavního výboru účastnila pražské instalace. Právě ona se podílela na začátku dvacátých let na založení zprostředkovací kanceláře SSF mezi výtvarníky a výrobci a na zřízení architektonické družstevní kanceláře KF. Sama řídila vlastní firmu na bytové textilie a navrhovala jak luxusní vlněné tkaniny, tak levné plátěné látky, které byly prováděny za využití domácí práce a úspěšně vyváženy, zejména do USA. Ostatně estetický, sociální a ekonomický význam fungujícího systému domácí práce akcentovaly také výstavní texty; a tento švédský model se v Československu snažily uvést v život mnohé osobnosti SČSD, ovšem neúspěšně.⁴²³ Vystavené textilie potvrdily nenahraditelnost ručně tkaného textilu v moderním interiéru.⁴²⁴

Také nábytková tvorba představila vysokou úroveň řemeslného zpracování: zejména exkluzivní čalouněný sedací nábytek Carla Malmstena, který patřil k oponentům funkcionalismu, nebo Josefa Franka, který předvedl luxusní dámskou toaletu firmy Svensk Tenn. Typové kombinovatelné nábytky firem Nordiska Kompaniet od architekta Eliase Svedberga nebo Svenska Möbelfabrikerna od architekta Axela Larssona prezentovaly kombinaci tradičních i inovativních přístupů spíše v exkluzivní poloze, orientované na střední třídu. Jednoduchý „lidový“ nábytek od Svensk Helmslöjd (Švédský svaz domácí výroby) navrhl architekt Bertil Söderberg. Největší ohlas měly ovšem sedací nábytky Bruno Mathssena, který již od třicátých let zkoumal „sezení“ z ergonomického hlediska a dospěl k tvaru kopírujícímu prohnutí páteře. Jeho originální židle a lehátka byly přitom cenově dostupné.

Švédská výstava překvapila rovněž kvalitní prací často rodinných firem, které založily a vedly ženy. Vedle Elsy Gullberg vystavovala textilní firma Karin Lund nebo studio Ars Astrid

⁴²² Ibidem, s. 5. Podle této zprávy dostal prezident Edvard Beneš jako dar soubor Argenta od Wilhelma Kågeho.

⁴²³ Systém domácí práce ve Švédsku rozvíjel domácíou řemeslnou výrobu žen (textilie) i mužů (dřevo, kovy, sláma).

⁴²⁴ Viz též František Kalivoda, Ruční tkanina v moderním bytě, in: *Výtvarná práce – výroba – bydlení* (pozn. 71), s. 20–22.

Sohlman či firma Svenks Tenn, řízená Estrid Erikson a zaměřená na cín a nábytek, jež pomohla vybudovat pozici Josefu Frankovi poté, co jako emigrant nemohl ve Švédsku najít uplatnění. Keramickou firmu se svou sestrou založila Lisbet Jobs, jejíž vystavené mísy byly považovány za „nejseverštější“ objekty díky motivům švédských lučních květů a patřily k dražším položkám.⁴²⁵ Ozvuky vernakulární keramiky Bauhausu mohli pražští návštěvníci ocenit v produkci Tobo, jejíž značku vybudovali manželé Erich a Ingrid Trillerovi.

Švédská výstava stvrдила trend rehabilitace lidové řemeslné práce, která zaznamenala v druhé polovině třicátých let celoevropskou renesanci.⁴²⁶ Lidové řemeslo bylo ve Švédsku nejen uchováváno díky školní výuce, ale zejména modernizováno ve fungujícím systému domácí práce a jako takové považováno za samozřejmý zdroj moderního švédského designu. Díky Karlu Herainovi, zasvěcenému znalci švédských poměrů, obsahovala pražská výstava samostatnou část lidového umění s inscenovanou lidovou světnicí, již zapůjčila stockholmská muzea.⁴²⁷ Výstava měla premiéru ve Varšavě a posléze putovala do Prahy. Zpráva od komisaře výstavy, tehdy osmadvacetiletého funkcionalistického architekta Åke Huldta, překypovala nadšením z vřelého přijetí v Praze, jehož se švédské početné delegaci vystavovatelů dostalo na nejvyšší politické úrovni. Vládní činitelé, ministři a sám prezident Beneš byli přítomni na vernisáži i přes nepříznivou politickou situaci po nedávném anšlusu Rakouska k nacistickému Německu. Díky SSF byl uspořádán švédský týden přednášek, filmů a operních představení, „výletů, obědů, banketů“, jichž se účastnili například manželé Haldovi (sklárna Orrefors), ředitel SSF Åke Stavenow, Elsa Gullberg, designér šperků Wiwen Nilsson, zástupci stockholmských univerzit a muzeí Andreas Lindblom a Erik Wettergren. Huldtovu vzdušnou, prostou a civilní instalaci ocenilo téměř 19 tisíc návštěvníků a výstava měla rovněž prodejní úspěch.⁴²⁸

Zatímco švédská výstava v Polsku podpořila příznivce regionalismu,⁴²⁹ v Praze si největší obdiv získala švédská standardní výroba a její sociální kontext.⁴³⁰ SSF dokázal jedinečně

⁴²⁵ Åke Stavenow, Dnešní umělecký průmysl, in: *Švédsko* (pozn. 78), s. 37.

⁴²⁶ Viz Erik Wettergren, Snahy a výsledky ve švédském uměleckém průmyslu, in: *Švédsko* (pozn. 78), s. 33.

⁴²⁷ Andreas Lindblom, Oddělení pro starší švédské lidové umění, in: *Švédsko* (pozn. 78), s. 52.

⁴²⁸ Viz Huld (pozn. 421), s. 5. Na pražské výstavě se prodaly předměty za 70 000 Kč, ve Varšavě o něco více. Uměleckoprůmyslové museum v Praze zakoupilo asi 50 předmětů, kromě židle Bruno Mathssena sklo firem Orrefors a Strömberg, keramiku zn. Tobo a Jobs, kameninu Wilhelma Kágeho a textilie Elsy Gullberg.

⁴²⁹ David Crowley, *National style and Nation-state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style*, Manchester 1996, s. 117.

⁴³⁰ Viz Karel Herain, Vliv nové architektury na umělecký průmysl, *Architektura II*, 1940, s. 241–250.

skloubit sociální ambice i luxusní vytríbenost, oproti střeoevropským racionálním konceptům přinesl estetický pluralismus, čerpající jak z lidové tvorby, regionálních prvků, materiálů, řemeslných technik a motivů, tak i z internacionálního hnutí standardizované velkovýroby typizovaných produktů.⁴³¹

Spolupráce na výstavě švédského uměleckého průmyslu v Praze zachránila beze vší pochyby život Hugo Steinerovi-Prag a jeho rodině. Pro židovský původ musel již v roce 1933 opustit Lipsko.⁴³² Odešel do Prahy a založil zde pod názvem Officina Pragensis soukromou školu pro knižní grafiku a reklamu. Hugo Steiner-Prag již dávno předtím patřil ke světové uznávaným knižním grafikům, ilustrátorům a scénografům, měl výtečné organizační schopnosti a pedagogické charisma. Byl o generaci starší než modernisticky zapálení designéři typu Ladislava Sutnara nebo Zdeňka Rossmanna. Vstoupil do DWB již v roce 1910 a po vrcholných secesních a expresionistických grafických dílech se stal představitelem moderní klasické typografie. Ta v anglosaské knižní kultuře a reklamě reprezentovala vlivný proud – v opozici k tzv. nové typografii, propagované mladou generací.⁴³³

Hugo Steiner-Prag našel oporu svého všestranného nadání v Uměleckoprůmyslovém museu a v osobě jeho ředitele Karla Heraina. Ten v roce 1934 uspořádal velkou retrospektivu Steinerova díla, v následujících letech také prezentace Officiny Pragensis (1937, 1939) a umožnil budovat sbírku soudobé knihy (CIDLAC).⁴³⁴ Herainovo široké chápání modernity dokazují velkorysé výstavní počiny jak moderního tradicionalisty Steinera-Prag, tak avantgardního multimediálního vizionáře a propagátora světelného umění Zdeňka Pešánka, který v UPM vystavoval ve stejné době.⁴³⁵

Karel Herain také zřejmě prosadil Steinera-Prag jako jediného výtvarníka do českého výstavního výboru. Když v dubnu 1938 pomáhal se svými studenty při instalaci, seznámil se osobně s hlavními představiteli SSF, Elsou Gullberg a ředitelem SSF historikem umění Åke

⁴³¹ Viz Hedvig Hedquist – Christian Björk – Eric Ericson, *Swedish Modern*, Stockholm 2018.

⁴³² Hugo Steiner-Prag navázal přátelství se členy SČSD během mezinárodní knižní výstavy v Lipsku v roce 1927, kde působil na Akademii grafických umění, viz kapitolu 3.7 Zahraniční mise zde.

⁴³³ Hugo Steiner-Prag navazoval na historickou tradici krásné knihy, kterou zbavil zdobnosti. Jeho knižní práce jsou založeny na ušlechtilém písmu a originálních grafických technikách. Moderní klasická typografie se v klidovosti odlišuje od tzv. nové typografie, která vychází vstříc industriální době a zrychlenému životnímu tempu v dynamice sazby, vernakulárních písmech, rychločtení, fotografii a fotomontáži.

⁴³⁴ Viz Mariana Holá – Lucie Zdražilová, *Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina, Muzeum LI*, 2013, č. 1, s. 54–60.

⁴³⁵ Monografická výstava Zdeňka Pešánka v UPM *Světelné umění* v roce 1936, výstava *Krásné světlo* v roce 1942. Viz Iva Knobloch (ed.), *Odvaha a risk*, Praha 2019, s. 156–189.

Stavenowem.⁴³⁶ Na něho se Hugo Steiner-Prag v létě 1938 obrátil s žádostí o pomoc při vycestování do Švédska vzhledem k dramaticky se zhoršující politické situaci.⁴³⁷ SSF zorganizoval v listopadu 1938 velkou výstavu Steinerovy grafiky a scénografie v Národním muzeu ve Stockholmu s bohatým přednáškovým programem, který měl velký ohlas v reklamních i vydavatelských kruzích. SSF, Stavenow a Elsa Gullberg osobně se také zasloužili o založení Steinerovy školy pro knižní umění a reklamu. Když Hugo Steiner-Prag na poslední chvíli koncem ledna 1939 konečně opustil Prahu, od září již mohl nastoupit do své Skolan för Bok och Reklamkonst ve Stockholmu, jíž poskytlo prostory Národní museum. Tento „příběh“ ukazuje, jak důležitou, přímo záchrannou roli hrála mezinárodní síť svazového hnutí a muzeí a zároveň jak široký byl rozsah evropského modernismu. Steinerův tradicionalistický modernismus totiž nebyl cizorodý švédskému grafickému designu, který se ve své většině neřídil německou a holandskou avantgardou.⁴³⁸

4.7 Taneční choreografie výstavního prostoru a levitující draperie

Jestliže bydlení bylo hlavním tématem architektury třicátých let, všudypřítomnou složkou meziválečné kultury se stal moderní tanec jako synonymum osvobozeného a racionalizovaného těla, volného pohybu v otevřeném prostoru.⁴³⁹ László Moholy-Nagy dokonce tanec považoval za elementární prostředek formující prostor: „[...] tancem je možné prostor koncentrovat, členit: fluktuujícím způsobem jej rozšířit do všech stran, nechat klesnout nebo vznášet.“⁴⁴⁰ Diagramy pohybu, pro moderní tanec symptomatické, se v meziválečné době staly pracovním nástrojem architektů, scénografů i grafických designérů. Jejich schematické nákresy z konce dvacátých let připomínaly pracovní diagramy strojové výroby. V interiéru racionalizovaly pohyb, organizovaly jej efektivně tak, aby odstranily vše matoucí, nadbytečné a únavné v domácí cirkulaci.⁴⁴¹ Ve výstavnictví a scénografii diagramy

⁴³⁶ Hugo Steiner-Prag již v té době pravděpodobně uvažoval o emigraci z Prahy vzhledem ke stále se zhoršující politické situaci.

⁴³⁷ Stavenow po svízelných jednáních zařídil cestovní povolení nejen pro Steinerovu rodinu, ale i pro jeho o generaci mladší studentku a důvěrnou přítelkyni.

⁴³⁸ Více Iva Knobloch, Svaz československého díla: muzeum jako platforma modernizace, *Muzeum LVII*, 2019, č. 1, s. 15–24.

⁴³⁹ Viz Pachmanová (ed.), *Civilizovaná žena* (pozn. 183), s. 336.

⁴⁴⁰ László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002, s. 195.

⁴⁴¹ Diagramy pohybu se zabývali Karel Honzík, Vojtěch Krch, Jiří Kroha, Zdeněk Rossmann, Zdeněk Pešánek, Ladislav Sutnar ad.

určovaly tempo a rytmus, a docilovaly tak kontinuity, díky níž jednotlivé části vyvrcholí v katarzní vjem.⁴⁴²

V březnu roku 1938 se v Domě uměleckého průmyslu konala *Výstava tance*, kterou inicioval taneční teoretik a kritik Emanuel Siblík, inspirovaný intenzivní přítomností tématu tance na mezinárodní pařížské výstavě v roce 1937. Díky francouzským kontaktům se mu podařilo zapůjčit téměř tři sta tanečních fotografií z celého světa, mezi nimiž figurovaly například fotografie Man Raye nebo Yvonne Chevalier, z československé fotografické tvorby pak představil taneční fotografie Jana Lukase, Josefa Sudka, Hedy Pollakové, Stanislava Kaly, atelierů Balzar, Esta a Jírů.⁴⁴³

Heythumova instalace této výstavy přinesla nový podnět, který se rozvíjel ve výstavnictví a interiérech na konci třicátých let a v následující dekádě. Samotné téma podněcovalo k tomu, aby expozice odrážela taneční choreografii i prostorovou expanzi, pro moderní tanec charakteristickou. Antonín Heythum, dlouholetý scénograf Osvobozeného divadla se silnou taneční složkou, měl k tématu tance blízko i jako manžel všestranně múzicky nadané tanečnice Charlotty Heythumové.

Taneční kontinuity a prostorového napětí docílil instalací na konvexně/konkávě seskupených panelech v pastelových barvách a tato důmyslná výstavní technika zaujala i kritičku Annu Masarykovou.⁴⁴⁴ Sama instalace totiž mohla navádět k jednosměrné orientaci, ale Heythum vytvořil prostor pro volný pohyb podle osobních preferencí, což byl zcela nový přístup.⁴⁴⁵ Na rozdíl od racionální navigace, která řídila pohyb návštěvníka jednoznačně, logicky a cíleně a k dokonalosti ji přivedly propagandistické výstavy v nacistickém Německu a Itálii, zde se mohl návštěvník procházet intuitivně a nechat se inspirovat k vlastním okružním cestám, nicméně díky přehlednému značení se v prostoru ani tématu neztratil. Podobně taneční diagram přímo na podlahu jako součást instalace ztvárnil Herbert Bayer v roce 1939 pro výstavu *Bauhaus*

⁴⁴² Viz Ladislav Sutnar, *Controlled visual flow*, New York 1943, a další Sutnarovy americké publikace.

⁴⁴³ Viz Ladislav Beneš, *Výstava Tanec v československém umění a fotografii v roce 1936 a Výstava tance v roce 1938*, *Živá hudba* X, 2019, s. 138–170. Výstava kromě taneční fotografické tvorby ukázala rovněž taneční kostýmy, byla zaměřena také na historii polky a romantického baletu. Důležitou součástí byly taneční a přednáškové večery, avantgarda byla zastoupená tanečními skupinami (Milča Mayerová, Jožka Šaršeová ad.) a přednáškami o surrealismu (Bohuslav Brouk). Výstava měla bohužel nízkou návštěvnost a ekonomicky propadla. Autorem plakátu může být Antonín Heythum, který se ve 20. letech rovněž věnoval grafickému designu. Hlavním motivem plakátu je fotografie Yvonne Chevalier.

⁴⁴⁴ A. M–á [Anna Masaryková], *Ve Svazu československého díla*, *Volné směry* XXXIV, 1938, s. 280–288.

⁴⁴⁵ Antonín Heythum, *Komentář k plánu výstavy*, in: Emil Siblík (ed.), *Výstava tance* (kat. výst.), DUP, Praha 1938, nestr.

1919–1928.⁴⁴⁶ Volný pohyb mezi zátokami expozic na výstavách, mezi zákoutími nábytku v interiéru pak převládá ve výstavnictví a interiérovém designu konce třicátých let a v následující dekádě (viz následující kapitola).

Výstava tance demonstrovala podstatný vztah mezi moderním tancem, osvobozeným tělem a moderním architektonickým prostorem a Antonín Heythum svou instalací tuto spojitost výstižně vyjádřil.⁴⁴⁷ K „měkkosti“ instalace přispěla draperie, která ve splývajících záhybech zakrývala obvodovou stěnu a výraznou roli hrála i na výstavním plakátu.⁴⁴⁸ Heythum přiznával draperii důležitou roli také ve svých souběžných scénografických návrzích; nepřehlédnutelný je vzrůstající vliv draperie na atmosféru svazových výstavách na konci třicátých let.⁴⁴⁹

Draperie hrála ve výstavnictví odedávna zřetelnou úlohu, kolem přelomu století sugerovala domácí prostředí díky nařaseným závěsům, jež používal i Jan Kotěra, ale tento iluzivní přístup, spojený s dobovou dekorativní scénografií, byl v prvních dvou dekádách dvacátého století odbourán. I samotné vystavování textilií prodělalo na svazových výstavách velkou změnu. Ve dvacátých letech se textile aranžovaly na stěně jako plošný dekorativní objekt, buď jako symetrická kompozice například z hedvábných látek nebo bytové textilie na stěně jednoduše zavěšené. Toto aranžmá většinou nedává vyniknout jednotlivým kusům. Teprve funkcionalistické výstavnictví rozprostřelo jednotlivé textilie v prostoru a nechávalo díky působení světla vyniknout jejich strukturu, haptické kvality a barevnost.⁴⁵⁰ Jednoduché laťové konstrukce vytvářely pro textilní aranžmá dynamický „proděravělý“ prostorový útvar; prosluli jimi jako svazový expert na vystavování textilu Ladislav Sutnar.⁴⁵¹

Proměna výstavnického přístupu k textilu se asi nejvýrazněji projevila na improvizované výstavě *Den pražské ženy* v květnu 1938 v DUPu. Svaz vůbec poprvé prezentoval módu prostřednictvím menších módních salonů⁴⁵² a představil rovněž elegantní, sedmidílnou

⁴⁴⁶ Slavná výstava *Bauhaus 1919–1928* se konala v Muzeu moderního umění v New Yorku.

⁴⁴⁷ Propojení tance a moderní architektury se opakovalo na epochální výstavě *Za novou architekturu* v roce 1940, viz Augusta Müllerová, *Architektura, hudba, tanec, Architektura II*, 1940, s. 191.

⁴⁴⁸ Podle katalogu výstavy textilie zapůjčil Lyonský dům hedvábí. Tato firma jako člen SČSD vystavovala ve 20. letech na všech svazových výstavách, spolupracovala zejména s Františkem Kyselou.

⁴⁴⁹ Děkuji za upozornění na problematiku textilu a jeho vystavování v meziválečné době Juliet Kinchin.

⁴⁵⁰ Průkopnický vystavovali textil Lilly Reich a Mies van der Rohe.

⁴⁵¹ Viz též Lada Hubatová-Vacková (ed.), *Divadlo ulice. Reklama a aranžérství výkladních skříní v kontextu modernismu 1918–1938*, Praha 2021, s. 49.

⁴⁵² Pražské salony Helen a Ludmila Stránská.

sestavu ženského oděvu pro práci i rekreaci od Otilie Dürové, kterou bylo možné složit do cestovního kufříku. Principy modularity, variability a kombinovatelnosti, charakteristické zejména pro nábytkovou tvorbu funkcionalismu, se tak propsaly i do praktického vybavení emancipované ženy na cestách.⁴⁵³

Firma Pošepná-Vondráčková měla za úkol navrhnout zařízení weekend-housu a přizvala si k instalaci Augustu Müllerovou, která dokázala z firemní textilní produkce a skládacího nábytku vytvořit iluzi odpočinkového „místa v přírodě a na slunci“ tak, aby se „návštěvník ocitl mimo čas a prostor“.⁴⁵⁴ Tuto atmosféru, jak dosvědčuje dokumentace, měla zřejmě navodit instalace celé výstavy a textil v ní hrál rozhodující roli.⁴⁵⁵ Jeho aranžování bylo výrazné natolik, že můžeme hovořit opět o iluzivní roli draperie, která zde vystupuje jako dramatičtější plastický element v součinnosti se světlem. Bohatě řasení a překvapivé meandry záhybů navozují iluzi živlů, vodopádů, oblak, hornin... Samotné aranžování, jehož autorem byl opět Ladislav Sutnar, výstižně popsala Jaroslava Vondráčková: „Sutnar [...] měl zrovna pochroumanou ruku, a tak toto tvoření hedvábného vlnění, takového snového vlnění jakéhosi, snažím se dle jeho návodu řasit nejdříve do výše, pak zas nechat volně spadat a dole na zemi se plazím k novému řasení [...]“.⁴⁵⁶

Výstavnictví „převzalo“ plastické tvarování textilií od aranžérů výkladních skříní. Švankmajerova škola v Praze, poučená berlínskou Reimannovou školou reklamy, vychovávala aranžéry, kteří ve výlohách vytvářeli z textilií akční inscenované objekty.⁴⁵⁷ Sutnar byl se soudobým aranžérstvím obeznámen díky platformám Typ a ORO, sám ovlivňoval aranžmá svých předmětů nejen pro výstavy a výlohy, ale také pro fotografickou prezentaci.⁴⁵⁸ V dobové fotografii, zejména reklamní, nabývá textil podobných fotogenických kvalit jako ve výstavnictví, jak dokazují publikované fotografie textilií Antonína Kybala, jehož výklady v DUPu byly označeny za „uměleckou práci“.⁴⁵⁹

⁴⁵³ Otilie Dürová pracovala jako profesorka Městské odborné školy pro ženská povolání v Praze, která také její návrh cestovního kostýmu realizovala. Tento komplet byl s úspěchem prezentován ještě na výstavě SČD v DUPu *Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová* v roce 1943.

⁴⁵⁴ Augusta Müllerová, *Weekend-house*, *Stavba XIV*, 1937–1938, s. 151.

⁴⁵⁵ Výstava figurovala také pod názvem *Textilní výstava*.

⁴⁵⁶ Viz Jaroslava Vondráčková, *Vzpomínka na Ladislava Sutnara*, in: Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech*, Praha 2010, s. 202.

⁴⁵⁷ Hubatová-Vacková (pozn. 177), s. 77–109.

⁴⁵⁸ Viz publikace Jaromír Funke – Ladislav Sutnar, *Fotografie vidí povrch*, Praha 1935.

⁴⁵⁹ *Výtvarná práce – výroba – bydlení* (pozn. 71), nestr.

Snadná tvarovatelnost textilní materie přitahovala také výtvarné umělce, zvláště v surrealistických asamblážích vynikala schopnost draperie vyjádřit metafyzické a subverzivní obsahy zároveň.⁴⁶⁰ Jak dobové výstavnictví, tak scénografie dokázaly tento potenciál textilu v další dekádě rozvinout. Instalace výstav *Den pražské ženy*, *Zimní výstava* a *Výtvarná práce – výroba – bydlení* ukazují posun od informativní věcnosti expozičních k iluzivní scénografii, stupňující citový a smyslový účín a dramaticky odrážející zjitřené klima doby. Levitující draperie hraje v těchto instalacích klíčovou roli.

⁴⁶⁰ Viz Asambláž *Faidros a Sokrates* Františka Hudečka z roku 1934, 50 × 72 cm, Galerie Středočeského kraje GASK.

5 1940–1944

„Předměty naší lásky“⁴⁶¹

5.1 Protektorát Čechy a Morava

„...přizpůsobili jsme se, ale s čistým svědomím...“⁴⁶²

Protektorátní instituce, jež měly vliv na aktivity Svazu, kopírovaly situaci v Říši, jak se ustavovala již od třicátých let. Deutscher Werkbund přestal existovat jako samostatná instituce, od září 1933 již byl součástí národně socialistického hnutí, podřízeného Goebbelsovu ministerstvu propagandy. Počet členů DWB klesl na polovinu (1 500); jednotlivé osobnosti protestovaly proti splynutí s hitlerovskou politickou linií (Renner, Gropius, Wagenfeld), nicméně nacistická propaganda poskytovala architektům příležitosti k uplatnění modernistických inovací zejména ve výstavnictví, kde se Goebbels inspiroval italskými megalomanskými výstavami a jejich omračujícím vlivem na publikum. Právě v oblasti výstavnictví nacistická propaganda dokázala jazyk modernismu zneužít ke svým cílům a zaměstnat prominentní osobnosti DWB. Například na agitační výstavě *Deutsche Volk – Deutsche Arbeit* v Berlíně roku 1934, oslavující Hitlerovo vítězství a vládu NSDAP, se podíleli Mies van der Rohe s Lilly Reich, Walter Gropius s Joostem Schmidtem zde realizovali slavnou pohybuující se kovovou věž.⁴⁶³

Reakční modernismus třetí říše vyvlastnil ideály DWB a funkcionalismu jako „kvalitní práci“, čistotu materiálu a provedení či bezornamentální tvary, ačkoliv jejich „židobolševičtí“ tvůrci byli na seznamu nežádoucích osob.⁴⁶⁴ Průmyslová výroba se rychle konvertovala na zbrojní program, a proto nacistická ideologie popularizovala rukodělnou práci, německou lidovou kulturu a soustředila se na domov a rodinné prostředí. V dobových německých interiérových

⁴⁶¹ Luděk Kubeš, *Bydlení* (kat. výst.), DUP, Praha 1941, nestr.

⁴⁶² Valná schůze SČD, 1942, zápis Jaroslava Vondráčková, strojopis, fond Vondráčková, CD UPM

⁴⁶³ Téma práce hrálo v nacistické propagandě klíčovou roli, mělo sjednotit národní společenství téměř jako náboženský princip a pěstovat specielně německé pracovní ctnosti jako disciplína a smysl pro povinnost.

⁴⁶⁴ Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism, Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984.

časopisech se tak bylo možné setkat jak s rustikálním příbytkem, tak s funkční jednoduchostí, ale i s pompézním reprezentativním dekorativním stylem.⁴⁶⁵

Již v roce 1933 byl založen úřad Schönheit der Arbeit (Úřad pro krásu práce), který podléhal centrálnímu řízení NSDAP a v jehož čele stanul Albert Speer, Hitlerův architekt. Tato organizace kombinovala sociální agendu s péčí o bydlení, pracovní prostředí a jeho hygienické standardy a mnoho členů DWB našlo v jejím programu uplatnění. V témže roce byla ustavena organizace Kraft durch Freude (Síla skrze radost), která pořádala volnočasový program pro lidové vrstvy. I pro tuto organizaci pracovali Mies van der Rohe a Walter Gropius, když se účastnili soutěže na Dům práce. Tyto totalitní centralizované organizace díky perfektní územní organizaci podchytily všechny vrstvy obyvatelstva včetně členů DWB, jehož „glajšaltování“ se stalo synonymem jeho existence v třetí říši.⁴⁶⁶ Podobná situace nastala v rakouském werkbundu (ÖWB), v němž se po roce 1933 soustředily konzervativní nacionalistické a církevní kruhy a instituce se stala plně závislou na centrálním řízení. ÖWB ztratil samostatnost zejména poté, když jeho nejvýznamnější představitel a organizátor Josef Frank, sociální demokrat židovského původu, emigroval do Švédska.

Ve Švýcarsku a Švédsku mohly werkbundy díky neutralitě států rozvíjet svou činnost i za války. Švýcarský werkbund se po roce 1933 považoval za dědice DWB a pokračoval v podpoře kinematografie, bydlení a reklamy formou soutěží a výstav. Klíčovým tématem byl typový nábytek, dřevostavby a využití nového materiálu: alumina. Švédsko budovalo dál svou image sociálně demokratického státu, který je schopen zajistit kvalitu života pro všechny. Přímé zprávy měl Svaz od Hany Kučerové-Záveské, která od roku 1937 žila se svou rodinou ve Stockholmu a informovala o svých zkušenostech v ateliéru sociálně angažované architektky Ingeborg Waern-Bugge z práce na adaptaci statků, výstavbě škol a nemocnic.⁴⁶⁷ Ingeborg Waern-Bugge byla pověřena průzkumem bydlení mladých, které vyústilo v systém výhodných státních půjček na vlastní bydlení; i když sociální politika předválečného Československa byla na vysoké úrovni, taková opatření cílící na mladé občany rozvinuta

⁴⁶⁵ Viz Sabine Weissler (ed.), *Design in Deutschland 1933–1945. Ästhetik und Organization des Deutschen Werkbundes in Dritten Reich*, Berlin 1990.

⁴⁶⁶ Hlavním představitelům se podařilo emigrovat, zejména v USA se uplatnili v odborném školství a šířili úspěšně modernismus ve všech oblastech architektury a designu.

⁴⁶⁷ Viz dopis Hany Kučerové-Záveské Pavlu Janákovi ze dne 20. 7. 1937, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37. Kučerová-Záveská se nadšeně rozepisuje o družstevních „konsumech“ (prodejnách) a považuje družstevní architekturu za největší výdobytek švédského modernismu.

nebyla.⁴⁶⁸ Švédský werkbund během válečné doby rozvinul racionálně inženýrské myšlení v typizaci a standardizaci družstevní výstavby a průzkumu uživatelských potřeb, stejně jako podporu řemeslné domácí výroby z přírodních materiálů. Do švédského střídavého prostředí vnesl živé barvy, vzory a tvary Josef Frank, zejména v oblasti nábytku a textilií.

Protektorát Čechy a Moravy okamžitě převzal centralizované totalitní struktury říšské politické a hospodářské moci. Od června 1939 byla zakázána účast židovských občanů na ekonomickém životě, od dubna 1940 také na kulturním životě a Svaz v podmínkách vypisovaných soutěží musel uvádět, že účastnit se mohou pouze árijští příslušníci protektorátu.⁴⁶⁹ Jako jediné povolené politické hnutí bylo ustaveno Národní souručenství, jehož cílem bylo pěstovat patriotismus a loajální podřízenost Říši. Obdobou říšských organizací Schönheit der Arbeit a Kraft durch Freude byly protektorátní organizace Radost ze života, podřízená Národnímu souručenství, nebo organizace Radost a práce.⁴⁷⁰

Svazovým aktivitám za války se dosud nevěnovala dostatečná pozornost, ačkoliv právě za války se nová generace architektů a architektek zasloužila o pozoruhodný intenzivní ideový a výstavnický kvas.⁴⁷¹ Karel Koželka, Luděk Kubeš a manželé Štursovi organizovali tři ohromné výstavní podniky v DUPu, *Bydlení* (1941), *Lidový byt* (1942), *Umělecký průmysl. Hodnotná výroba řemeslná a průmyslová* (1943), které stmelovaly zdejší tvůrce, výrobce, publikum i média.⁴⁷² Ačkoliv témata odpovídala protektorátní politice, jejich koncepce duchu reakčního modernismu třetí říše zcela odporovala. Výsledné výstavní realizace byly totiž v mnohém rozpracováním levicového přístupu, který před válkou sdílela mladá svazová generace a který se nyní skryl pod programem lidové občanské dostupnosti. Svazové výstavy představovaly důležité „resistentní“ události pražského výstavního provozu, který byl v područí germanizačních snah, propagujících německou lidovou kulturu, řemeslo a péči o

⁴⁶⁸ Soutěž Svazu na nejmenší domek pro mladé rodiny v roce 1931 právě na takovou bytovou politiku cílila. Bez státní podpory se zadání soutěže zdálo absurdní a bylo také tak kritizováno. Ingeborg Waern-Bugge prováděla tento výzkum s architektem Huldtem, viz Zprávy SSF 1943, Archiv Svensk Form, Centrum för Näringslivshistoria Stockholm.

⁴⁶⁹ Adolf Cink, Kulturní akce SČD, *Zprávy SČD*, 1941, červen, s. 24.

⁴⁷⁰ Obě organizace pořádaly rekreační, sportovní a kulturně osvětové akce pro dělníky a sociálně slabší vrstvy, okrajově se věnovaly hygieně práce a měly udržovat klid v protektorátním státě.

⁴⁷¹ Teprve Vladimír Czumalo upozornil na přínos Svazu k architektonické teorii během okupace, viz Vladimír Czumalo, *Teorie architektury v letech okupace*, Praha 1990. V dosavadní literatuře byla válečná a poválečná etapa Svazu marginalizována (Adlerová, Šlapeta).

⁴⁷² Důležitou mediální roli v šíření svazových aktivit za války hrál rozhlas, zejména pak komentátor Petr Cincibus.

rekreaci.⁴⁷³ Dům uměleckého průmyslu se tak stal v protektorátní době „tvořivým názorovým úlem meziválečné inteligence, uměleckých a architektonických kruhů“, k čemuž přispíval také obchod Krásné jizby Družstevní práce a divadelní program.⁴⁷⁴

Svaz vyvíjel další důležitou činnost publikační a teoretickou v rámci časopisu *Architektura* mezi lety 1941–1942. Když časopis přestal vycházet, organizoval od roku 1943 ilegální „debaty“, na nichž vystoupili Miloslav Prokop, Jan E. Koula, Oldřich Starý, Karel Koželka, Josef Vydra, Jaroslava Vondráčková a Karel Honzík. Svaz tak poskytoval prostředí pro rozvoj intelektuálního života a podporoval soudržnost členské komunity udílením diplomů, čestného členství (v roce 1943 Emilii Paličkové) a pořádáním oslav jubilentů (Pavel Janák).

Neméně důležitou činností byla péče o začínající generaci: Svaz se zasloužil o pokračování stipendijní podpory studentů pražské uměleckoprůmyslové školy a brněnské školy uměleckých řemesel a opět vybíral talentované, kteří se v dalším profesionálním životě úspěšně uplatnili jako například Stanislav Libenský, Václav Plátek, Petr Tučný, Dora Nováková, Dušan John a další. Během válečných let bylo přiděleno téměř čtyřicet stipendií v široké škále oborů, od módních a architektonických ateliérů, sklářských, keramických, textilních podniků, tiskáren a nábytkářských firem až po praxi ve svazovém archivu.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Viz Lucie Zdražilová, *Propaganda za Protektorátu*, in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy?*, Praha 2011, s. 162–182.

⁴⁷⁴ Viz Marcela Suchomelová, *Krajina s nábytkem. Návrhy, plány a konstrukce Jana E. Kouly /1896–1975/ a jeho pojetí „lidového bytu (domu)“* (disertační práce), FF UK, Praha 2017, s. 65.

⁴⁷⁵ Vycházíme ze strojopisných poznámek Jaroslavy Vondráčkové „Svaz československého díla“. V roce 1940 získali stipendium studenti UPŠ Rudolf Šváb (z ateliéru Jaroslava Bendy), Jan Simota (z ateliéru sochaře Jana Laudy), Stanislav Libenský (z ateliéru Jaroslava Holečka), Václav Plátek (z ateliéru Františka Kysely), řezbáři a sochaři Josef Malejovský a Josef Miláček. V roce 1941 byl vyslán R. Vondráček z ŠUR do Chrámového družstva v Pelhřimově pod vedením Josefa Vineckého a další stipendisté z Brna byli přiděleni do Českých uměleckých dílen, UP závodů, železnobrodských skláren a do módního ateliéru Rosenbaum.

V roce 1942 stipendijní akci podporovalo rovněž Uměleckoprůmyslové museum v Praze, z UPŠ byli přiděleni studenti do architektonického ateliéru Štursa–Štursová a pracovali na výstavě Lidový byt v DUPu, stejně jako Jiří Drozd a Luděk Kubeš, Viktor Malinovský strávil praxi u architekta Josefa Poláška, stipendium získal také Ladislav Pícha z ateliéru Karla Dvořáka a studenti z brněnské ŠUR pobývali na praxi u textilní firmy Rutex. V roce 1943 získali stipendia Janákův žák Antonín Dvořák, Theodora (Dora) Nováková a Hana Stibralová, Petr Tučný nastoupil do Českých uměleckých dílen, studenti ŠUR Miroslav Šotola a Dušan John získali praxi v Průmyslové tiskárně, za stipendijní podpory pracovali na výstavě Svazu v DUPu opět Luděk Kubeš a Vladimír Janoušek (později sochař) ze ŠUR. V roce 1944 byli vybráni tito studenti UPŠ: Květa Prokopcová (provdaná Hamzíkova) pro práci v archivu Svazu československého díla, Zdenka Hájková nastoupila praxi k nábytkářské firmě Träger v Táboře, Ladislav Píchl z ateliéru Jana Laudy k bechyňské keramické firmě Farník, další studenti pak působili u firmy Mosaika v Praze, studenti ŠUR Unčovský u Otto Eckerta a Lukavský v Českých uměleckých dílnách.

Svaz zachovával loajalitu k prezidentu Háchovi a věnoval mu v roce 1941 Metelákův pohár, Eckertovu keramiku a dřevěné výrobky Českých uměleckých dílen.⁴⁷⁶ Na valné schůzi v roce 1942 zaznělo: „Svaz se přizpůsobuje okolnostem, ale může s čistým svědomím prohlásit, že jsme svoji ideovou a hospodářskou pozici udrželi.“⁴⁷⁷ Činnost Svazu byla ochromena po atentátu na Reinharda Heydricha.

5.2 Přesuny a nové tváře v členské základně

Protektorátní situace ovlivnila členskou základnu zásadním způsobem. Po vzniku Slovenského státu došlo k zavření Školy umeleckých remesiél v Bratislavě (dále ŠUR). Josef Vydra, ředitel, zakotvil v Brně jako ředitel Školy uměleckých řemesel a rozpohyboval znovu brněnskou pobočku Svazu; podstatná část jejích členů pocházela právě z této školy. Útočiště na Škole uměleckých řemesel našli i další pedagogové ŠUR František Malý, který zde vyučoval aranžérství a textilní tvorbu, architekt a grafik Emanuel Josef Margold, dále grafik, architekt a scénograf Zdeněk Rossmann. K dalším novým aktivním členům brněnské pobočky a zároveň pedagogům Školy uměleckých řemesel patřili architekt František Kalivoda a architekt Jiří Auermüller, grafikové Petr Dillinger, Emanuel Hrbek, knihař Jindřich Svoboda, malíř František Kaláb a textilní výtvarnice Františka Šerá.

Pedagog slovenské ŠUR Josef Vinecký, vedoucí kovožpracujícího oddělení, našel uplatnění v Chránovém družstvu v Pelhřimově, zatímco Ferdinand Hrozinka, vedoucí dřevozpracujícího oddělení, přešel na školu bytového průmyslu v Praze, kde již předtím působil další pedagog ŠUR František Tröster. Tito zkušení pedagogové a modernističtí designéři byli oporou svazovým činnostem za okupace, někteří byli zatčeni gestapem za odbojovou činnost, jako Ferdinand Hrozinka a Zdeněk Rossmann, vězněni v koncentračním táboře do konce války.

V souvislosti se Světovou výstavou v New Yorku odcestovali v roce 1939 Antonín Heythum a Ladislav Sutnar, ani jeden z nich se zpět nevrátil. Oba byli vlivnými členy Svazu, všestrannými designéry a publicisty. Jejich ztráta pro další vývoj byla citelná, zejména v případě Ladislava Sutnara, který vytvořil jasně rozeznatelný vizuální styl svazových tiskovin a jehož výstavnické počiny udávaly od konce dvacátých let směr československému

⁴⁷⁶ Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strojopis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

⁴⁷⁷ Ibidem.

designu výstav. Mnozí významní členové Svazu za války zahynuli. František Zelenka, od roku 1933 aktivní člen výboru, ovlivňující výstavní program a publikační činnost, se pro svůj židovský původ od března 1939 nemohl činnosti Svazu účastnit, v roce 1944 zahynul s rodinou v koncentračním táboře. V Osvětimi byli pro odbojovou činnost usmrčeni architekt Bohumír (Bohuš) Kupka a Ing. Otakar Fischel, který prováděl stavební dozor v DUPu a na Babě. Jindřich Freiwald, který se podílel na stavebních pracích DUPu a firma Böhm-Freiwald zaměstnávala za války stipendisty Svazu, byl zastřelen 9. května 1945.⁴⁷⁸

Na konci třicátých let do Svazu vstoupila další vlna mladých levicově orientovaných architektů a architektek, dříve členů architektonické sekce Levé fronty nebo Svazu socialistických architektů, organizací po březnu 1939 rozpuštěných. Narození většinou kolem roku 1910, právě začínali svou architektonickou praxi. Do výboru byl zvolen Karel Koželka, Janákův žák, aktivní v soutěžích Svazu již jako student od třicátých let; pro Pavla Janáka pracoval na úpravách Pražského hradu. Měl vztah k bytovému interiéru a jeho drobným doplňkům, v roce 1940 založil s Antonínem Kropáčkem České umělecké dílny, jejichž dřevěné mísy a další drobné objekty patřily do sortimentu Krásné jizby a staly se samozřejmou součástí svazových výstav. Právě Karel Koželka se stal nejaktivnějším členem po roce 1939 spolu s architektem Luděk Kubešem, rovněž absolventem Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Luděk Kubeš byl činný též jako publicista a urbanista, ovlivněný koncepcí zónování, zapsal se také jako scénograf Národního divadla a scénografické uvažování je přítomné v jeho výstavnictví. K této agilní dvojici se přidružili absolventi ČVUT zejména od profesora Antonína Mendla, kteří se účastnili na počátku třicátých let svazových soutěží. Manželé Štursovi vnášejí sociální agendu, speciálně Vlasta Štursová se věnuje promýšlení interiérových prvků na platformě Svazu. Také manželé Kittrichovi se na půdě Svazu zabývají bydlením; pro Emanuelu Kittrichovou, absolventku ateliéru dispozice a interiéru na ČVUT, se pak obě disciplíny stanou její celoživotní specializací. Ivan Šula, absolvent ČVUT, po pobytu v USA zaměřený na dřevostavby, se podílel na svazových aktivitách a soutěžích ve třicátých letech, zejména na *Bydlení ve dřevě* a spolu s manželkou Jarmilou Liskovou, která se zajímala o sociální agendu a domy pro nemajetné, rovněž posílili okruh mladých pragmaticky sociálně uvažujících členů Svazu. Kritická publicistka, zasazující se o emancipaci žen, architektka Augusta Müllerová zastávala dokonce funkci v Ústředí československých hospodyň, důležité organizaci pro oblast bydlení,

⁴⁷⁸ Medailony architektů, kteří zahynuli za druhé světové války, viz *Architektura ČSR V, 1945–1946*.

s níž Svaz za války těsně spolupracoval. Stejně agilní byly i její kolegyně Kittrichová, Štursová a Lisková – za protektorátu se ve Svazu vytvořil nový skupinový fenomén žen-architektek-publicistek a aktivních bojovnic za zlepšení pozice ženy nejen v bytovém provozu. Navazují na předválečnou činnost výjimečně nadané a organizačně schopné Hany Kučerové-Záveské, kterou v redakci důležitého časopisu *Žena a domov* vystřídala architektka Marie Krütznerová, předválečná členka Svazu.⁴⁷⁹ Svaz tak za války vytvořil dostatečně velkorysou platformu, která těmto začínajícím architektkám umožnila promýšlet interiérové dispozice z hlediska „ženského“ rodinného provozu a své koncepce publikovat.⁴⁸⁰

Jaroslav Horný vystudoval odbornou školu na zpracování dřeva v Chrudimi, jež byla ve dvacátých letech střediskem svazové pobočky v Chrudimi, a jeho firma realizovala většinu svazových výstavních nábytků. Architekt Ivan Nedoma se pilně účastnil architektonických soutěží, například řešení škol ve třicátých letech, pro svazové válečné výstavy navrhl několik zajímavých interiérů. Josef Grus, aktivní ve Svazu již ve třicátých letech, studoval na AVU u Josefa Gočára a od roku 1930 působil v jeho ateliéru, zralý funkcionalismus charakterizuje jeho zakázky pro textilního podnikatele Sochora ve Dvoře Králové.⁴⁸¹

Široké mnohaoborové společenství obohatili keramikové Otto Eckert, školením sochař, jehož profesionální dráhu změnilo stipendium Svazu v bechyňské keramické dílně. Za války přistoupili také další keramikové mladé generace Jiří Kemr a František David. Tematiku svítidel v interiéru obohatil na svazových výstavách umělec a designér světelných objektů Zdeněk Pešánek. Od roku 1938 je ve výboru Svazu aktivní také textilní výtvarnice Jaroslava Vondráčková, iniciativní publicistka, věnující se na svazových platformách rukodělné výrobě. Příliv nových členů za války byl hodně pestrý, i když můžeme usuzovat jen z neověřených seznamů.⁴⁸²

⁴⁷⁹ Na redigování časopisu *Žena a domov* se podíleli manželé Krchovi, kteří do Svazu vstoupili již před válkou.

⁴⁸⁰ Viz též Hubert Kamil Guzik, *Architektura a feminismus v Československu 1. poloviny 20. století* (disertační práce), FF UK, Praha 2009.

⁴⁸¹ Gabriela Adámková – Alžběta Cibulková – Vlastimil Havlík – Jitka Škopová (eds.), *Hvězdné nebe. Sochorovi a František Kysela*, Praha 2022, s. 57–92.

⁴⁸² Seznamy členů Jaroslavy Vondráčkové nejsou zcela přesné, jména se v některých letech překrývají. Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strojopis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

I po roce 1939 vystupoval Pavel Janák jako předseda Svazu,⁴⁸³ v roce 1941 byl předčasně penzionován z nařízení protektorátních úřadů, což jej osobně zasáhlo, a jeho iniciativní roli převzal Oldřich Starý jako místopředseda: „Právě rozhovory s Vámi jsem si mnoho věcí ujasnil, na Vaší práci ve Svazu jsem se učil, jak konkretizovat věci a odrážet se od myšlenek a slov ke skutkům. Váš optimismus, který uskutečnil Dům, Babu a mnoho jiných dobrých věcí, byl větší mého a Vaše neústupná vytrvalost v uskutečňování – při tak velké benevolenci a noblese se zcela kryla s mými představami a byla mi příkladem. I to, jak jste pojímal školu, všechnu tu tzv. drobnou práci, jak jste byl vždy opravdový... Jsem opravdu rád, že naše cesty ve Svazu se sešly.“⁴⁸⁴

Při příležitosti Janákových šedesátin v roce 1942 Svaz ocenil jeho dlouholetou formální i neformální vůdčí roli předsedy, kterou zastával od roku 1925.⁴⁸⁵ Dokázal postupně získávat členskou základnu pro své názorové postoje, byl respektován pro své široké odborné schopnosti a byl hluboce lidský. Pod jeho vedením ve Svazu vzniklo maximálně tolerantní prostředí, které odbouralo stavovskou řevnivost mezi absolventy uměleckých a technických škol, tj. Uměleckoprůmyslové školy, Akademie výtvarných umění na jedné straně a Českého vysokého technického učení na straně druhé, stejně jako určité napětí mezi architekty pražskými a brněnskými, a poskytovalo prostor k realizaci nejen studentům a začínajícím architektům, ale zejména ženám-architektkám. Dokázal také podporovat mezioborovou diskusi a vzájemné ovlivňování interiérových architektů, textilních výtvarníků, keramiků, sklářů, návrhářů svítidel. Svaz oceňoval Janákovu „iniciativní, usilovnou, často vyčerpávající, ale vždy beznáročnou práci.“⁴⁸⁶ Jeho houževnatost byla v pražských poměrech nutná nejen ke stavebním akcím, ale také k edičním počínům. Částečné Janákově stažení vysvětluje, proč za války nevyšla žádná výraznější publikace, ačkoliv Svaz měl na takovou činnost

⁴⁸³ Předsednictvo Svazu v roce 1941: předseda Pavel Janák, ředitel Adolf Cink, místopředseda I Oldřich Starý, místopředseda II Ladislav Žák, jednatel I Josef Grus, jednatel II František Kerhart, brněnská pobočka: předseda JUDr. Jindřich Chylík, jednatel Jiří Auermüller, viz *Bydlení* (kat. výst.), Praha 1941, nestr.

⁴⁸⁴ Dopis Oldřicha Starého Pavlu Janákovi ze dne 31. 3. 1944, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 33.

⁴⁸⁵ Dopis Pavla Janáka Předsednictvu Svazu českého díla ze dne 17. 3. 1942, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37, „Cítím, že Vám musím z nehlubšího srdce poděkovat za krásný večer 11. 3. a za všechny laskavosti, kterých se mně dostalo. Musím Vám říci – a prosím, abyste mně věřili – že práce ve Svazu byla mně z nejmilejších, že jedním z největších mých uspokojení je upevnění pozice Svazu, jeho postupně se tvořící tradice, vzrůstající význam jeho podniků, jeho úspěchy a konečně největší radost: jeho střecha, pod kterou můžeme se společně těšit, že Svaz má mnoho další, nové a krásné práce před sebou.“

⁴⁸⁶ Oldřich Starý – Adolf Cink – Josef Grus – František Kerhart, Pavel Janák: umělecký průmysl, bydlení, Svaz českého díla, *Zprávy SČD*, 1942, duben, s. 13.

prostředky.⁴⁸⁷ Paradoxně za války byl rozpočet Svazu v přebytku na rozdíl od ostatních období. Svaz zřejmě dokázal využít oficiálně proklamovaného programu protektorátních úřadů, jímž byla péče o prostředí, rodinu, řemeslo a lidovou kulturu. Ministerstvo hospodářství a práce Svaz kontinuálně podporovalo; protektorátním úřadům mohl Svaz sloužit jako obdoba DWB, podílející se na státní nacionálně sociální politice. Svaz si však zachovával svoji koncepční nezávislost a sociální problematika byla jeho programu vlastní již od založení.

5.3 Prostor a pohyb v bytě

Když Augusta Müllerová na začátku čtyřicátých let konstatuje, že byt prodělal velkou změnu a konečně se stal „dobrým prostředím pro život, práci i oddech“, poukazuje tak na nové, mnohem komplexnější pojetí bytového provozu než předchozí racionální fáze, cílící k dosažení funkčního a hygienického standardu.⁴⁸⁸ Na posunu vnímání se podílelo také mediální a komerční prostředí, prezentující obytný prostor středních vrstev jako sdílený a otevřený pro společenský a rodinný život a vybavený i pro osobní relaxaci a práci. Také díky tomu levicoví architekti Svazu rozšířili sociologický rámec bytové problematiky na pracující občany, tedy od proletářského bydlení až po inteligenci, a to jak na samostatně výdělečné jedince, tak i rodiny s dětmi.

Svaz reagoval na reálnou bytovou situaci: na nejčastější případy bydlení pracujících v malobytech a v zastaralých nájemných domech s nulovým vybavením. Zřejmě pro tyto limitující a stísnující podmínky se hlavním východiskem válečných reflexí svazových představitelů stala problematika bytového prostoru a prostorového prožitku, který byl diskutován zejména v německé teorii architektury již od 19. století.⁴⁸⁹ Ve třicátých letech pak s dynamickým prostorovým prožitkem ve svých stavbách frapantně pracovali na českém území Adolf Loos a Mies van der Rohe, jejichž vily byly na platformě Svazu spíše kritizovány z ekonomicko-provozních a sociálních hledisek. Nicméně za války byl prostorový prožitek a jeho psychologický účín svazovými představiteli vnímán jako zásadní moment interiérové tvorby. Augusta Müllerová považuje vnitřní bytový prostor a jeho psychologický

⁴⁸⁷ Ze záznamů Jaroslavy Vondráčkové vyplývá, že byly připravovány publikace k výstavám Lidový byt a Umělecký průmysl.

⁴⁸⁸ Augusta Müllerová, Byt obrazem kultury svého obyvatele, *Architektura II*, 1940, s. 97–98.

⁴⁸⁹ Christopher Long, *Nový prostor, pohyb a prožitek ve středoevropské moderní architektuře*, Praha 2023.

účin za základ všeho architektonického tvoření.⁴⁹⁰ Jan E. Koula chápe organizaci bytového prostoru jako etickou a duchovní záležitost⁴⁹¹ a odvolává se na tradici venkovského bydlení, od níž přejal koncept volného středu místnosti a nábytku rozestavěného v koutech (postel, lavice se stolem).⁴⁹² Uvolněný střed místnosti umožňuje volný, přirozený pohyb, který byl doposud podřízený racionalizačním schématům. Jeho potřebu zdůraznil také Karel Koželka: „Vždyť bydlení je vlastně souhrnem pohybových úkonů osoby nebo osob [...] vymezení prostorové jednotky pro přirozený pohyb je jednou z nejdůležitějších složek práce při řešení bytů.“⁴⁹³

Maxima uvolněného prostoru pro přirozený pohyb v malém bytě se podařilo docílit provozní organizací koutů: obyvatelný prostor bytu tak tvoří „nábytek, který se nám nestaví tvrdě do cesty, nýbrž ustupuje do koutů, ponecháváje prostoru jeho plnou šíři a vzdušnost“.⁴⁹⁴ Pohyb v takovém prostoru připomíná „zátokovou komunikaci“, jak nazvali Štursovi pohyb výstavou; paralela řešení obytného interiéru a výstavního prostoru se zde přímo nabízí, jak bylo zmíněno v předchozí kapitole.⁴⁹⁵

Svazové výstavy a časopis *Architektura* názorně ukazovaly případové studie řešení bytového prostoru prostřednictvím funkčních koutů a předváděly, jak mohou kouty změnit svoji funkci snadným přemístěním nábytku. Nejsofistikovanější model tohoto typu poskytl Jan E. Koula pod názvem Proměnný byt. Tuto myšlenku neukončeného variabilního bytu realizoval již v druhé polovině třicátých let ve své pozici bytového poradce Krásné jizby DP, v níž řešil rozmanité požadavky na každodenní bytový provoz a navrhoval drobné úložné multifunkční nábytky. V roce 1937 rozčlenil obytný prostor o jedné místnosti pro dvě až tři osoby na kout toaletní, spací, jídelní a pracovní; fotodokumentaci všech čtyř „koncevých bodů“ nechal pořídit Josefem Sudkem.⁴⁹⁶ Základem variability Koulových řešení byl jednoduchý

⁴⁹⁰ Augusta Müllerová, Architektonický prostor výrazem své doby, *Architektura* II, 1940, s. 251.

⁴⁹¹ J. E. Koula, Interiér a bytový prostor, *Architektura* II, 1940, s. 16

⁴⁹² J. E. Koula, Kultura bydlení na venkově, *Architektura* II, 1940, s. 101.

⁴⁹³ Karel Koželka, Byt v nájemném domě, *Zprávy SČD*, 1941, červenec, s. 24.

⁴⁹⁴ Augusta Müllerová, Architektonický prostor výrazem své doby, *Architektura* II, 1940, s. 256.

⁴⁹⁵ Vlasta Štursová – Jiří Štursa, Poznámky k instalaci výstavy Lidový byt, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 8, s. 40.

⁴⁹⁶ J. E. Koula, Proměnný byt, *Panorama DP XV*, 1937, s. 24–25. Dále idem, Proměnný byt, k fotografiím zařízení jídelny a ložnice Dr. J., *Architektura* II, 1940, s. 46–47; idem, Proměnný byt na výstavě Bydlení, *Zprávy SČD*, 1941, duben, s. 14–15. Ke Koulovu pojetí proměnného bytu viz Marcela Suchomelová, *Krajina s nábytkem. Návrhy, plány a konstrukce Jana E. Kouly /1896–1975/ a jeho pojetí „lidového bytu (domu)“* (disertační práce), FF UK, Praha 2017, s. 116–130.

multifunkční skládací nebo sklopný nábytek, přizpůsobivý funkci i místu, tj. univerzální mobilní zařízení pro všechny velikosti i typy bytů. V roce 1940 představil proměnný byt pro dalšího klienta a o rok později znovu na výstavě *Bydlení*. Na malém půdorysu (cca 4 × 6 m) dokázal přetvořit obytný společenský prostor pro dvanáct osob v soukromý relaxační prostor tím, že zasunul rozkládací stůl ke zdi. Koncepce Koulova proměnného bytu získala na výstavě *Bydlení* největší pozornost.⁴⁹⁷

Také Emanuela Kittrichová v řešení Malého bytu o jedné místnosti na výstavě *Bydlení* v roce 1941 vyřešila kout kuchyňský a jídelní, který se mohl stát i koutem pracovním, jestliže se rozložil stůl. Podobně se kout spací (rozkládací pohovka s úložným prostorem) mohl změnit na kout společenský nebo pracovní vysunutím vyklápěcí desky sekretáře. Malý bytový prostor tedy neměl omezit lidský život v jeho rozmanitosti, flexibilní kouty měly poskytnout intimitu odpočinku, soustředění k práci a neomezovat ani zábavu a společenský život.⁴⁹⁸

Další příklad na výstavě *Bydlení* poskytl Ivan Nedoma, když pro pracovní intelektuála navrhl deset nízkých sestavovacích skříněk s velkým množstvím odkladních ploch, jež považoval za základní potřebu intelektuální práce. Sestavovací skřínky podle svého obsahu mohly tvořit kout pracovní, stejně jako společenský.⁴⁹⁹

Rozkládací stoly, vyklápěcí desky, jež se mění v odkladací plochy nebo pracovní stoly, spací pohovky, přes den sloužící k sezení a další multifunkční kusy nábytků umožňovaly promýšlet bytový prostor s velkou variabilitou i na malém půdorysu. V návrzích byly většinou potlačeny ložnice ve prospěch další multifunkční místnosti, jak navrhovali již Heythum a Žák ve třicátých letech (zejména zrušení fixní manželské postele posměšně nazývané Žákem i Koulou „manželský katafalk“); toto řešení již bylo známo ze zkušenosti švédských družstevních bytů.

Svazové variabilní bytové prostory reagovaly na životní styl pracujících a zároveň jej utvářely. Moralizující a výchovný apel svazových akcí se vymezoval proti sílícímu retardujícímu trendu romantické honosnosti, který předvedla například výstava *Pražská řemesla novému bydlení* v roce 1940 v pražském Uměleckoprůmyslovém museu, na niž se

⁴⁹⁷ Viz Oldřich Starý, Svaz českého díla pro vývoj bydlení a uměleckého průmyslu, *Zprávy SČD*, 1941, duben, s. 13. – Proměnný byt, *Pestrý týden* XVI, 1941, 5. 4., s. 3.

⁴⁹⁸ Emanuela Kittrichová, Malý byt, *Zprávy SČD*, 1941, duben, s. 14.

⁴⁹⁹ Pracovna, *Zprávy SČD*, 1941, květen, s. 18.

snesla kritika veřejnosti.⁵⁰⁰ Svaz rozvíjí i za války ideál civilnosti a demokratičnosti. Provoz domácnosti pracujících se odehrává bez pomocnice, takže musí být maximálně jednoduchý a efektivní. Patriarchální a společenské rituály jsou odbourány, což se projevilo ve zmenšení počtu nábytkových kusů i vybavení (nádobí, příbory, stolní pokrývky atd.), ale i v jejich maximálně zjednodušeném designu a hladkých plochách, ulehčujících údržbu.⁵⁰¹ Genderově radikální malé byty pro manželské bezdětné páry navrhovala například Augusta Müllerová, když pro ženu navrhla multifunkční prostor s koutem obytným, pracovním a společenským, zatímco prostor muže pojala jako minimální celu pro spaní a práci.⁵⁰² „Zdravý nový člověk“, jehož chtěla mladá generace architektů obytným prostředím formovat, měl být vychováván již od dětství ke sportu a disciplíně také uspořádáním koutů v dětském pokoji.⁵⁰³

5.4 Výstava jako výzkumný projekt

Pod vedením mladé levicově orientované generace v SČD se za války výstavy změnilly ve výzkumné instituce, a to jak pracovními metodami, tak i způsobem vizuální prezentace. Tento posun dokládá také měnící se role výstavního výboru, jenž ve dvacátých letech fungoval jako početný reprezentativní společensko-politický útvar, ve třicátých letech jako redukováná pracovní skupina s rozdělenými kompetencemi. Za války výstavní výbor pracoval jako výzkumný tým, který používal dotazníkové ankety k mapování, výběru a ujasnění témat.⁵⁰⁴ V USA i ve Švédsku se již prováděly uživatelské průzkumy, jejichž výsledky v otázce bydlení architekti zohledňovali – Svaz za války mnohem úžeji spolupracoval s institucí, která uživatele reprezentovala, tj. s Ústředím českých hospodyň, které bedlivě svazové výstavy sledovalo a patřilo k nekompromisním kritikům úchylek od praktičnosti, cenové dostupnosti a

⁵⁰⁰ Augusta Müllerová, Výstava: Pražská řemesla ve službách nového bydlení, *Architektura* II, 1940, s. 98. Dále Soňa Koželková, Bydlení na cestě zpátky? *Lidové noviny* 48, 1940, 14. 4., s. 4.

⁵⁰¹ Viz též Kristina Wilson, *Livable modernism. Interior decorating and design during the Great Depression*, Yale University Press 2005.

⁵⁰² Augusta Müllerová, Malý byt, *Architektura* I, 1939, s. 51.

⁵⁰³ Vlasta Štursová – Jiří Štursa, Dětské pokoje, *Zprávy SČD*, 1941, květen, s. 18. Minimální dětský pokoj na výstavě Bydlení (1941) navrhli Vlasta a Jiří Štursovi pro předškolního chlapce a pro studentku. Skříňovou stěnou oddělili místo pro chlapce se sklopným lůžkem, které přes den vytvořilo kout pro hraní, prostor studentky opatřili ribstoly, pracovním stolem a denním lehátkem pro studium a odpočinek.

⁵⁰⁴ Viz Vlasta Štursová – Jiří Štursa, K nové výstavě Svazu českého díla. Návrh na uspořádání výstavy Svazu českého díla: Lidový byt, *Architektura* III, 1941, s. 229–230. Dále viz katalogy k výstavám *Bydlení* a *Lidový byt*.

přívětivosti.⁵⁰⁵ Božena Krchová, Růžena Pelantová a Vlasta Koseová z Ústředí byly členkami výstavního týmu a zapojovaly se do výzkumu již v první dotazníkové fázi, kdy Svaz vybral jednotlivá témata a organizoval interní architektonické soutěže na jednotlivá zadání.⁵⁰⁶ Pro výstavu *Bydlení* v roce 1941 tak byla jako hlavní témata stanovena: Nájemný byt, řešený inovativně Karlem Koželkou tak, aby všechny místnosti včetně koupelny měly přímý přístup ke vzduchu a světlu,⁵⁰⁷ dále Malý byt (Emanuela Kittrichová) a Proměnný byt (Jan E. Koula).

Analytické metody uplatňované v architektuře jako vědecké disciplíně měly být založené na „objektivních“ datech. Proto se také mladá architektonická generace SČD odvolávala na sociologické studie, které architektům „dávají nový pohled na potřeby dneška i zítřka“. Mladí členové Svazu již tak proklamativně nezatracují kapitalismus, ale zároveň se nevzdávají „ideje nového sociálního uspořádání společnosti“, která už ve válečném čase otevírá nové přístupy k soudobému stavu bytového fondu.⁵⁰⁸ Nepropagují direktivně industrializaci vzhledem k válečné konverzi průmyslu, ale metody normalizace a standardizace, prováděné za války řemeslně, jsou i nadále promyšleny jako sociální řešení.

Všechny tři válečné výstavy obsahují analytický úvod, který problematiku bydlení nastiňuje z historické a sociálně kritické perspektivy. Dokumentace se bohužel nezachovala, ale můžeme ji odečítat z fragmentů fotografií a ze zpráv SČD.⁵⁰⁹ Analytický přístup k jednotlivým uzlům bytového provozu rozvíjeli v třicátých letech pedagogové Kroha (Sociologický fragment bydlení) i Janák (Žijeme za 1 000 Kč měsíčně).⁵¹⁰ Studenti byli vedeni k tomu, aby data interpretovali sugestivní formou typofota, fotomontáží, piktogramů, statistických tabulek a diagramů; tato efektivní vizualizace se v architektonické tvorbě

⁵⁰⁵ V.Š., Svaz českého díla, *Žena a domov* X, 1940, č. 1, s. 23. Pisatelka vyčítá Svazu rozpor mezi programem a praktickými ukázkami na výstavě *Výtvarná práce – výroba – bydlení*. Více k Ústředí českých hospodyň Martina Pachmanová (ed.), *Civilizovaná žena: Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2020, s. 200.

⁵⁰⁶ Další podíl Ústředí spočíval v tom, že Vlasta Koseová, Božena Krchová a Růžena Pelantová provedly výběr vybavení a náčiní pro domácnost pro výstavu *Bydlení a Lidový byt*.

⁵⁰⁷ Jako „nápaditý a příjemný“ hodnotí Koželkův nájemný byt na výstavě *Bydlení 1941* zpětně Jan E. Koula, viz Jan E. Koula, *Snahy o nový český bytový interiér*, Praha 1976, s. 31.

⁵⁰⁸ Augusta Müllerová, Architektonický prostor výrazem své doby, *Architektura* II, 1940, s. 251.

⁵⁰⁹ Tyto analytické úvody mají předobraz například v Herainově kritickém expozi v *Výstavě sportu* v Pardubicích (1931), kde formou textu a fotodokumentace stavěl do kontrastu nouzové a ideální bytové řešení. Metoda vizuálního kontrastu jako názorná, výchovná a aktivizační patřila k oblíbeným agitačním prostředkům avantgardy a používána byla i na půdě SČSD, zejména v časopisu *Žijeme* a v publikacích o bydlení.

⁵¹⁰ Viz Koželkova instalace Janákovy školy na výstavě *Výtvarná práce – výroba – bydlení* v roce 1939.

avantgardy ustálila již od dvacátých let a někdy až manipulativně dokazovala záchrannou sociální roli nové architektury.

Na výstavě *Bydlení* (1941) vytvořil úspěšnou expozici diagramů architekt Vojtěch Krch, propagátor tayloristické organizace domácnosti.⁵¹¹ Jako jeden z mála architektů zohlednil potřeby dětí různého věku; diagramy se pragmaticky specializovaly na závady v bytě jako nedostatečné větrání nebo špatně čistitelné vybavení. Krchova vstupní proklamace však ukazuje, že se jeho dosavadní ryze pragmatický přístup rozšířil: byt má být nejen zdravý, ale také krásný. Estetická složka spojená s psychologickým účinem bezpečí a klidu domova by měla podle Krcha být svěřena architektovi, který je schopen uchopit život „v prostoru a v čase“.

Také bytové doplňky na výstavě *Bydlení* byly představeny podle analytické koncepce jednotlivých materiálů (keramika, dřevo, sklo) a provozů (kultura stolování, sportu a knižní). Takové seskupení každodenních předmětů vycházelo vstříc uživateli, který mohl účinněji komparovat položky vybavení bytu podle funkčního začlenění, estetického působení a celkové kvality. Rovněž forma prezentace měla výchovné poslání: simulovala obchodní třídu otevřených výkladů, jejichž jednoduché dynamické konstrukce ukazovaly předměty v prostém aranžmá.⁵¹²

Nejvýrazněji a nejdůsledněji se Svaz do role výzkumného ústavu v oblasti interiérové tvorby posunul výstavou *Lidový byt* (1942), a to jako doposud žádná jiná instituce v českých zemích. Dokonce se ve vizionářské projekci kurátorů výstavy Jiřího a Vlasty Štursových mělo díky této výstavě vytvořit „pracovní prostředí, které by se v budoucnu zabývalo vědecky předmětem obývání jako podrobné životní organizace“, tedy zárodek výzkumného ústavu bytové kultury, uskutečnitelný až v mírových časech.⁵¹³

Plánovaná analytická část byla bohatě retrospektivně a kriticky rozpracována. Snímky současného stavu lidových bytů se měly odrážet od retrospektivní prezentace snah o lidový byt v širokém záběru městské a družstevní zástavby, úvod výstavy měl obsahovat také budoucí výhled bytových dispozic a vybavení lidového bytu nejen nábytkem, ale i

⁵¹¹ Vojtěch Krch, *Dobrý byt*, *Zprávy SČD*, 1941, listopad–prosinec, s. 41. Na provozních diagramech ukazuje zásady pracovních ploch v kuchyni, uložení náradí, větrání, ukazuje dispozice bytu s malými dětmi a mládeží, navrhuje normalizované rozměry skříní, postelí a stolů ad.

⁵¹² Podobný koncept byl již předveden na *Výstavě moderního obchodu* v Brně v roce 1929. Svaz na výtvarnou úroveň výkladů působil kontinuálně již od 20. let.

⁵¹³ Vlasta Štursová – Jiří Štursa, *K nové výstavě SČD*, *Architektura III*, 1941, s. 229.

technickým zařízením a výtvarnými prvky. Ze zpráv a recenzí vyplývá, že se tento program nepodařilo do důsledků uskutečnit z finančních důvodů, přesto Luděk Kubeš vytvořil vizuálně přitažlivou analytickou expozici s ukázkami soudobého lidového nábytku. A právě na soudobý lidový nábytek se tato výstava pod vedením zmíněných kurátorů zaměřila. Žádný výrobce ani jiná instituce se tímto problémem systematicky nezabývali, ačkoliv cesta ke zvýšení úrovně občanské bytové kultury vedla přes levný kvalitní nábytek.⁵¹⁴ Téma lidového nábytku dlouhodobě sledoval Ladislav Žák a v době příprav výstavy publikoval důležitou tezi: „Byt a dům budiž tvořen zevnitř, podle nábytku, nikoliv opačně.“⁵¹⁵ Mírou nábytku se tedy měly podle Žáka ideálně řídit rozměry bytu a domu.

Žák, zdá se, byl i klíčovou postavou pracovního týmu ve složení Grus, Kittrichová, Kittrich, Koula, Koželka, Nedoma, Štursa, Štursová, Petru a brněnští zástupci Jiří Auermüller a Oldřich Osolsobě. Na základě dotazníkové ankety dospěli k formulaci základních premis a v předstihu za války definovali podstatné aspekty tzv. sektorového nábytku, masově vyráběného až v druhé polovině dvacátého století:

- obyvatelnost univerzálního levného bytu je možné řešit nábytkem,
- při zmenšení počtu nábytkových jednotek je možná jejich variabilita a kombinovatelnost v jakémkoliv půdoryse,
- předpokladem zlidovění je nízká cena, které je možné dosáhnout hromadnou výrobou, tj. jednoduchou konstrukcí a typizací společných prvků jako dvířka, zásuvky, police apod.,
- normalizace rozměrů nábytku vzhledem k velikosti postavy,
- trvanlivost nábytku pro jednu generaci díky odolnému a kvalitnímu domácímu dřevu,
- podle růstu rodiny doplňování dalšími kusy nábytku nebo jejich vnitřními součástmi.

Na základě těchto požadavků byla týmem vypracována vzorová tabulka normalizovaných rozměrů jednotlivých nábytkových modulů, kterou kriticky zhodnotili výrobci. Konstantní šířka 97 cm byla odvozena od míry lidského těla, jednotlivé díly nábytku byly vzájemně

⁵¹⁴ Po pokusech Jana Vaňka v UP závodech o tzv. sestavovací nábytek z první poloviny 20. let se výrobci zaměřili na dražší nábytek pro střední vrstvy, viz též Oldřich Starý, Malý byt, *Architektura* I, 1939, č. 2, s. 33. Také Ladislav Žák si stěžoval, že z dostupné nábytkové produkce lze jen obtížně vybrat levné praktické a vkusné kusy nábytku. Nejlidovější nábytek stále představovaly židle firmy Thonet a zajímavý komplet Kombo od stejné firmy, který má rysy sektorového nábytku, viz Jiří Uhlíř, *Thonet 1939–1945*, Praha 2022.

⁵¹⁵ Ladislav Žák, Lidská míra bytu a domu, *Československý kreslíř* IX, 1940–41, s. 130.

provázány, takže dovolovaly jakoukoliv kombinaci v délce, šířce i výšce. Tým aplikoval normalizovanou soustavu měř na šest typizovaných skříní, tři stoly, postel a dětskou postel.⁵¹⁶ Tento set mohl vytvářet libovolné množství kombinovatelných sestav a neměl být jenom stroze funkční a hygienický, ale měl být „každodenní školou estetického názoru, který vidí krásu v jednoduchosti a pravdivosti materiálu a tvaru“.⁵¹⁷ Proto každý architekt měl volnost v návrhu individuální konstrukce, volbě materiálu a vnitřního rozvržení.

Stanovení typizovaných rozměrů navazovalo na předchozí ergonomické výzkumy zejména Vojtěcha Krcha. Ladislav Žák poukázal na to, že „cesta k dobré výrobě vede jedinečně přes toto nutné zjednodušení a sjednocení. Přesto, že pravděpodobně nebylo naráz dosaženo konečných správných výsledků, bude mít toto úsilí svůj význam, který bude dalším vývojem prokázán.“⁵¹⁸ Tento týmový experiment se skutečně stal východiskem poválečných snah o sektorový nábytek (viz kapitola Věci a lidé zde).

Výstavní prezentaci jakožto výsledek vědeckovýzkumné týmové práce během války Svaz realizoval také pravidelnou účastí na pražských vzorkových veletrzích v letech 1940 a 1941. V tomto komerčním prostředí vynikla péče, kterou Svaz věnoval tématu bydlení a výstavním technikám.⁵¹⁹ Svaz tak na více platformách suploval existenci „výzkumného ústavu“ v oblasti interiérové tvorby, jehož činnost před válkou načrtl Ladislav Žák a který již touto dobou existoval ve Švédsku (Standardiseringen i Sverige).

⁵¹⁶ O normalizaci nábytkových kusů se pokusil teoreticky předtím již Vojtěch Krch na výstavě *Bydlení*. Tým výstavy *Lidový byt* však důsledně uplatňuje kombinovatelnost a modularitu nábytku. Uvedené rozměry v cm. Spací pohovka či postel 195/97;

Dětská postel 140/70/(120 – výška pelesti);

Skřín I. (šířka/hloubka/výška) 97/60/175 + 4 nožky nebo sokl;

Skřín II. jako mimořádný typ 120/60/175 + 4 nožky nebo sokl;

Skřín III. 97/60/70 + 4 nožky nebo sokl;

Skřín IV. 97/30/70 + 4 nožky nebo sokl;

Skřín V. (mezičlen) 97/60/35 nebo skřín VI. (další mezičlen) 97/30/35;

Stůl I. (šířka/hloubka/výška – vše v centimetrech) 97/97/74;

Stůl II. 97/60/74;

Stůl III. (kuchyňský) 97/60–97 (podle hloubky sporáku).

⁵¹⁷ Jiří Štursa – Vlasta Štursová, *Lidový nábytek, Zprávy SČD*, 1942, leden, s. 1.

⁵¹⁸ Ladislav Žák, *Typy a nábytek lidového bytu, Architektura IV*, 1942, s. 145.

⁵¹⁹ Svaz se účastnil Pražských vzorkových veletrhů během okupace v letech 1940: *Dobré bydlení*, instalace Josef Petrů (Osolsobě, Wolfová, Pošepná & Vondráčková, David, Dvořák, Tomanl, Miláček, Hercík) a 1941: *jarní PVV*, instalace Oldřich Osolsobě, podzimní PVV, instalace Karel Koželka.

5.5 Za lidový byt lidštější

„Právo na kulturní bydlení všem!“⁵²⁰ odpověděl kategoricky Luděk Kubeš na zřejmě jedinou negativní kritiku výstavy *Bydlení* v roce 1941, která byla publikována v časopise bývalé sociálně demokratické strany *Nová doba*. Vyčítala svazovým architektům, že „počítají s uživatelem bytu velmi slušně sociálně zabezpečeným [...], vůbec nepočítají s dělníkem [...]. Máme všichni plná ústa sociální služby, nového sociálního ducha [...], ale v praxi jsme úžasně pozadu.“⁵²¹

Tato situace pravděpodobně rozhodla o tématu následující výstavy, totiž *Lidový byt*, jež byla otevřena v květnu 1942 a již ve své době byla považována za vrchol teoretické i praktické interiérové tvorby Svazu.⁵²² Touto výstavou kulminovala etapa meziválečné diskuse kolem otázky „Existenzminimum“, bydlení za minimální ceny, diskuse o vhodnosti a výhodnosti kolektivního bydlení, rodinného domu a nájemného lidového bytu. Lidový byt byl latentním tématem Svazu a od dvacátých let se krystalizovalo porozumění tomuto pojmu: jestliže první Janákův pokus v roce 1921 chápal lidový byt sociálně (tj. jako byt dělnický), v dalších dekádách se ujalo pojetí lidového bytu jako kategorie ekonomické – tj. byt levný, dostupný pracující třídě města i venkova, proletářům, stejně jako úředníkům a pracující inteligenci, tj. „pracující třídě hospodářsky slabé“.⁵²³ Lidový byt byl chápán na půdě Svazu demokraticky, civilně a občansky, jak prosazoval J. E. Koula veden Feuersteinovým ideálem japonského bydlení: „Kladu si otázku: lišilo by se toto zařízení, kdyby bylo určeno např. pro strojního zámečníka, zedníka, úředníka nebo stavitelského asistenta? Myslím, že v podstatě nikoli. Je to byt lidový, tj. určený pro všechny vrstvy lidu bez rozdílu. Zařízení by mohlo být vyrobeno z dražšího nebo i ještě levnějšího dřeva podle finanční schopnosti nebo přání objednatelova. Ale sloužilo by vždy docela stejně...“⁵²⁴

Na půdě Svazu se také ve všech dekádách ujalo podobné řešení tohoto ekonomického lidového bytu: promýšlet funkční provoz v malém půdoryse pomocí variabilních sestav

⁵²⁰ Luděk Kubeš, Několik poznámek k výstavě „Bydlení“, *Zprávy SČD*, 1941, květen, s. 17–18.

⁵²¹ Výstava *Bydlení*, *Nová doba* XLVIII, 1941, č. 89, 30. 3., s. XX. Ze zápisů Jaroslavy Vondráčkové se dozvídáme, že původně měly být k organizaci výstavy přizvány dělnické organizace, ale později Svaz od této myšlenky upustil.

⁵²² J. R. Marek, *Lidový byt 1942*, *Pestrý týden* XVII, 1942, č. 30, 25. 7., s. 12–13. Dále J. E. Koula, *Snahy o nový český bytový interiér*, Praha 1976, s. 33.

⁵²³ Štursa–Štursová (pozn. 517).

⁵²⁴ J. E. Koula, *Byt o jedné místnosti ve starém domě pro dvě osoby s dítětem*, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 6, s. 22.

levného nábytku. Poprvé ukázal toto řešení Bohumír Kupka na *Výstavě soudobé kultury* v roce 1928 (50 m²), praktického výsledku dosáhl Ladislav Žák v roce 1937 na výstavě *Kulturní bydlení* (24 m²) a J. E. Koula na výstavě *Bydlení* v roce 1941 (cca 24 m²). Výstavou *Lidový byt* v roce 1942 Svaz dospěl k týmovému řešení standardu nábytkových normalizovaných sestav, považovaných za jeden z prvních praktických pokusů o ergonomický standard ve světovém měřítku vůbec.⁵²⁵ Tyto sestavy se měly osvědčit pro rodinné bydlení ve jsoucích obecních malých bytech či domech. I to byl rozdíl oproti dřívějším výstavám, které spíše ukazovaly ideální vzory.

Pro levicovou avantgardu ve Svazu téma lidového bytu kamuflovalo za války snahy o proletářské bydlení, i když kurátoři výstavy Jiří a Vlasta Štursovi nepřejali vědecko-politický ideový a pojmový aparát této levicové agendy ani metrické sociální inženýrství, v němž vynikali kolem poloviny třicátých let Jiří Kroha a skupina PAS (Štursa, Voženílek, Janů).⁵²⁶ Na půdě Svazu se totiž za války prohloubil humanistický a antropocentrický přístup, který chápe člověka jako pospolitou bytost, nikoliv jako sociologickou jednotku, ačkoliv se nejmladší levicová generace, zejména Augusta Müllerová, na sociologii odkazuje. Válečné texty Žákovy, Koulovy i Starého ale výrazně zdůrazňují lidské aspekty bydlení, přičemž nejdále zašel ve své vizi Pavel Janák.⁵²⁷ Ohradil se proti koncepci lidového bytu jako bytu malého půdorysu, jak jej dosud realizovala státní a městská bytová politika,⁵²⁸ a trval na tom, že „každé rodině nezávisle na jejích majetkových poměrech se má dostat bytu dostatečné prostorové hodnoty“. Lidový byt tedy podle Janáka nemůže být byt „malý“ nebo „nejmenší“, protože musí vycházet vstříc potřebám rodinného života, který si zasluhuje „lidštější typ“ bydlení, minimálně oddělené spaní dětí a rodičů. Odvolává se na venkovské bydlení, které zajišťovalo pro rodinu 60 m², tedy dvojnásobek plochy soudobých běžných obecních bytů. Jako znalec poměrů v nájemných domech spekulantů kategoricky prohlašuje, že lidové

⁵²⁵ Viz též Jan Kašpar, *Vývoj sektorového nábytku v ČR s přihlédnutím k materiálové a konstrukční skladbě* (diplomová práce), FLD ČZU, Praha 2009.

⁵²⁶ Viz Krohova koncepce tzv. socroddomu, která počítala s kolektivní výchovou dětí a proměňující se metrání bytu v závislosti na dospívání dětí.

⁵²⁷ Pavel Janák, Velký úkol příští doby: lidový byt, *Oběžník SČD členům*, 1942, č. 6, s. 25–26.

⁵²⁸ Janákovu tezi o nevhodnosti minimálního bytu pro rodinný život podpořili také manželé Kittrichovi: viz Josef Kittrich – Emanuela Kittrichová, Byt o pokoji a kuchyni v městských domech pražských pro 3 osoby, *Oběžník SČD členům*, 1942, č. 6, s. 21.

bydlení má být věcí veřejnou a národohospodářskou, ba dokonce „lidový byt nesmí být tísně činní“ (!).⁵²⁹

Oproti Janákově odvážné, velkorysé a snad nejlevicovější svazové vizi se výstavní tým soustředil na běžné lidové byty a definoval celkem devět typů malého půdorysu podle skutečných poměrů v nových i starých obecních, nájemných a venkovských domech, a stanovil také nejvyšší přípustný počet jejich obyvatel. Tato kategorizace mohla vycházet z poznatků Mezinárodního bytového kongresu, který se konal v Praze v roce 1935 a který stanovil míru přelidnění, jež počítalo s bydlením více než dvou osob v jednom pokoji. Následující tabulka zpřehledňuje z hlediska dnešních parametrů sledovaná dispoziční řešení na výstavě Lidový byt, kde převažovaly byty o jedné místnosti, maximálně jedna místnost s kuchyní. U některých bytových jednotek nebyl uveden počet metrů čtverečních, avšak celková tendence československé i zahraniční státní bytové politiky směřovala k minimalizaci obytné plochy od 40 k 20 m².⁵³⁰

Výstava *Lidový byt* měla mimořádný ohlas a vyvolala dojem, že „ze všeho vane kultura srdce i ducha“.⁵³¹ I na fotografické dokumentaci interiéry nepůsobí tísnivě: architekti jsou vedeni snahou o co největší volný prostor, i když nenalezneme tolik propagovaný volný střed místnosti. Tam se většinou nachází i třeba minimální jídelní stůl jako centrum pospolitého rodinného života. Jistou prostorovou volnost poskytuje důsledná provozní organizace v jednotlivých koutech, přičemž Koula a Kittrichovi zodpovědně řeší oddělený provoz spaní, oblékání a mytí dětí a rodičů v jedné místnosti.⁵³²

Normalizované typy nábytku nepůsobí uniformním dojmem, každý obytný prostor má svou osobitost, danou strukturou a barvou dřeva, kombinatorikou nábytkových řešení a detaily doplňků. Příjemné sedací nábytky Koželkovy, manželů Kittrichových, Josefa Gruse, elegantní stoly Josefa Petru či nízké horizonty řešení Ivana Nedomy naplňují ideové pojetí lidového bytu, jak je formulovali Koula a Žák: hygiena, čistota, harmonie, psychický jas a svěží optimismus: proto většina architektů volila spíše světlé dřevo a světlé nátěry stěn.⁵³³

⁵²⁹ Pavel Janák, *Sto let obytného domu nájemného v Praze*, Praha 1933.

⁵³⁰ Viz Hubert Guzik, *Expertí o bydlení*, in: Klára Pučerová – Michal Kohout – David Tichý (eds.), *Jak jsme chtěli bydlet. Bytová politika Československa 1918–1938*, Praha 2018, s. 38.

⁵³¹ J. R. Marek, *Lidový byt 1942*, *Pestrý týden* XVII, 1942, č. 30, 25. 7., s. 12–13.

⁵³² Kittrichovi požadují pro státní byty vestavěné skříně, které by následně ovlivnily i mobilní nábytkové zařízení. Viz Kittrich–Kittrichová (pozn. 68), s. 21. Tento požadavek byl v poválečné výstavbě splněn.

⁵³³ Ladislav Žák, *Byt pro svobodné – přestavba ve starém domě*, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 6, s. 23–24.

Důležitou roli v celkovém vjemu hrají textilie – jako závěsy oddělují pohledově i funkčně jednotlivé provozní kouty, jako pokrývky stolního a odpočivného nábytku sjednocují, jako u Ladislava Žáka (bílé plátno s červenými dekorem), a někde oživují, jako u Josefa Gruse (patchwork z textilních zbytků). Příznivě působí také doplňky z Krásné jizby DP (nejčastěji Sutnarův nejlevnější bílý porcelánový servis), Českých uměleckých dílen, Prokopova svítidla, minerály, fotografie, plastiky.

Samotná instalace výstavy *Lidový byt* vychází z pohybu, který Štursovi nazvali „zátokovou komunikací“.⁵³⁴ Návštěvník krouží kolem jednotlivých interiérových boxů, které nabízejí pohled dovnitř z více stran prostornými „okny“. Má plnou volnost pohybu, přičemž boxy mají zvenjšku různé barevné nátěry a planometrické zvětšeniny půdorysů, což zpřehledňuje orientaci v prostoru. Galerie na ochozu je propojená se sálem průhledy na analytickou část v instalaci Lud'ka Kubeše a na Koželkovu instalaci bytových doplňků – zejména textil na levitující tmavé konstrukci působí lehce a improvizovaně, stejně jako dlouhé stoly a police s keramikou. Svěží barevná instalace bez vitrín vnesla i do samotného tématu lidového bytu, po dekády zatíženého ideologickými spory, novou energii mladé generace.

Příznivé, až nadšené ohlasy vyvažoval jeden závažně kritický. Odhalil totiž ve výstavě i textech problém nadřazenosti architektů jako organizátorů lidového života a hlavních estetických rozhodčích. V této pozici se architektonická avantgarda sama viděla již od dvacátých let, přesvědčena o vědecké odbornosti svého názoru na životní provoz a o svém výchovném poslání, jehož objektem byla jak střední třída, tak ale zejména již od počátku tzv. malý (lidový) člověk, oblíbený termín Štecha, Janáka, Novotného, Žáka, Kučerové-Záveské ve dvacátých a třicátých letech, ale i Müllerové, Štursových a dalších architektů v dobách válečných. Malý (lidový) člověk měl nejen slabou kupní sílu, ale nedosahoval rozhledu, vkusu ani vzdělání kýžené kulturní úrovně.

⁵³⁴ Vlasta Štursová – Jirí Štursa, Poznámky k instalaci výstavy *Lidový byt*, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 8, s. 40.

Výstava Lidový byt předvedla tyto bytové jednotky (zařazené byly vyznamenány čestnou cenou):⁵³⁵

Typ bytu	Dispozice	Počet obyvatel	Architekt	Výrobce
Starý nevyhovující byt	1 + 0	2 svobodné osoby	Žák	Dřevořez Praha
	1 + 0	rodina 2 + 1 dítě	Koula	O. Novotný Praha
	1 + 1 Kuchyně 17 m ²	2 + 2 děti	Štursovi	J. Horný Chrudim
Obecní byt Praha	1 + 0 30 m ²	2 + 1 dítě	Kittrichovi	V. Bělík Praha
Obecní pavlačový byt Brno (Hilský, Jasenský, Jech, Koželka)	2 + 0	2 + 2 děti	Koželka	J. Svědínek Praha
Min. soc. věci 1941	3 + 1 52 m ²	2–3 dospělí, + 3–4 děti	Auermüller Polášek Oldřich Osolobě	Richard Osolobě Rousínov
Bařovský patrový domek	2 + 1	rodiče a 2 děti	Petrů	František Träger Tábor
Venkovský domek	1 + 1	rodiče a 2 děti	Grus	Jan Navrátil Praha
Garsoniéra nová	1 + 0	2 osoby	Nedoma	F. Benda, Praha

⁵³⁵ Nepřetržité snahy Svazu o zvyšování úrovně bytové kultury se projevily také v organizování interních soutěží, které by stanovily vzory k následování. Na obou zmíněných výstavách – *Bydlení a Lidový byt* – byla jmenována odborná komise, v níž zasedli architekt Jan Gillar, levicový představitel a propagátor kolektivního bydlení, Jan Vaněk, průkopník protosektorového nábytku, a továrník Josef Michalík. Čestné ceny za bytová zařízení (diplom navržený Josefem Grusem v roce 1941 s kresbou DUPu) získali Josef Grus, Josef Petrů, Jan E. Koula, Kittrichovi, Karel Koželka, z výrobců Richard Osolobě z Rousínova, Jan Navrátil z Prahy a František Träger z Tábora.

V pedagogickém úsilí vynikal asi nejvíce Ladislav Žák: „Lidový člověk musí být trvale veden k čistotě, k úctě ke hmotě, k ohledu a pozornosti, nikoliv k nedbalé lhostejnosti. Stejně významná je výchova lidu k pravdě a prostotě: přišel čas, kdy je nutno odhalit lidovému občanu pravdivou krásu prosté přírodní hmoty, krásu, která jeho venkovským předkům nebyla tajna.“⁵³⁶ Žák neustále rozvíjí svou představu ze třicátých let, že lidové vrstvy budou přejímat životní styl a vkus vrstev středních a během dvaceti let se ustálí nový demokratický civilní životní styl ve většině české populace.

Na tuto idealistickou představu ostře zareagoval Emil Edgar, zkušený znalec lidového života a bytové kultury. Odsoudil architektury výstavy, že skutečné lidové poměry ignorují, ačkoliv mnozí z nich vzešli, a vnucují nižším sociálním vrstvám své nerealistické teorie.

Normalizovaný nábytek zatratil jako harašení programovostí a neživotností: vždyť na soudobém „lidovém bytě ulpělo cosi z lidové vášně po bohatství, hodnostech a moci“ a prostý nábytek by jen jeho uživatelům připomínal nedobrovolnou chudobu. Podrobil kritice jednotlivé detaily interiérů vzhledem k rodinnému provozu (malé stoly, preferenci horizontálního uspořádání na úkor úložných prostor do výšky ad.): „tak možno bydliti nakrátko s minimem šatstva a prádla na chatě nebo letním bytě, nikoliv však trvale doma s inventářem celé rodiny“.⁵³⁷ Zejména mu byl proti myslí asketický pořádek: „Prostí lidé by nedovedli v této tuhé kázni bytové žítí, mnohé by je nutilo [...] vyletěti ze své kůže.“ Edgar toleroval rozmanitost lidového vkusu a byl si vědom, že výstava *Lidový byt* jako výchovné médium pro lidové vrstvy vlastně určena není, protože je zatížena teoretickými konstrukty a „příliš přísnou uměleckou vírou“. Edgar tak svým kritickým textem potvrdil charakter výstavy *Lidový byt* jakožto výzkumného projektu.

Výstava měla mít bohatý doprovodný program včetně promítání, přednášek, výroby lidové stavebnice a avizovaných publikací *Bydlení a Lidový byt* v redakci J. E. Kouly, K. Koželky, L. Kubeše a manželů Štursových.⁵³⁸ Ty se však neuskutečnily a výstava byla předčasně policejně uzavřena v důsledku reakce protektorátních úřadů na atentát na Reinharda Heydricha.

⁵³⁶ Ladislav Žák, *Byt pro svobodné – přestavba ve starém domě*, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 6, s. 23–24.

⁵³⁷ Emil Edgar, *K výstavě Lidový byt*, *Stavitelské listy XXXVIII*, 1942, č. 22, s. 137–138. K paternalismu architektonické avantgardy viz Michaela Janečková, *Skupina PAS a její vztah k industrializaci stavebnictví (1928–1948)* (disertační práce), UMPRUM, Praha 2022.

⁵³⁸ Dvě publikace o bydlení, *Architektura IV*, 1942, s. 200.

5.6 Důvěrní přátelé: předměty denní potřeby pro město i venkov

Ve válečných reflexích a textech mladších členů Svazu kulminuje emocionální funkcionalismus. Citová naléhavost, až patos nabírá na intenzitě v období první a druhé heydrichiády, jako kdyby prostředí okupační krutosti vyvolalo potřebu obracet se na jednotlivce, v úctě k jedinečnosti každého lidského života. Osobní vztah, duchovní spřízněnost a zvnitřnění se týká také předmětného světa a prostředí, v němž člověk žije.⁵³⁹

„Chceme, aby předměty naší denní potřeby [...] nás dojímalý a procházely námi jako předmět naší lásky,“⁵⁴⁰ uvádí Luděk Kubeš jako svazovou proklamaci k výstavě *Bydlení* v roce 1941. Jan E. Koula odsuzuje pokřivené snahy o tvarovou přísnost, která vedla ke stereotypním řešením, hledá intimitu domova a předmětů, jejich důvěrné přátelství „ve chvílích, kdy bychom potřebovali vlídnost a oddaný pohled“.⁵⁴¹ Nemají to být „starožitné bibeloty v hygienických ordinacích“, jak někdy vyhlížely interiéry z časopisů třetí říše. Intimitu domova mají vytvořit moderní předměty vycházející z tradičních výrobních postupů, řemeslné rukodělné práce a přírodních materiálů.⁵⁴² Jan E. Koula, pro něhož ve dvacátých letech právě tradiční řemeslná výroba neznamena nic než „dávno vyschlý pramen“, náhle hlásá návrat k tradici jako k něčemu „velmi starému a drahému, jež dřímá v hlubině bezpečnosti, hluboko v našich srdcích“.⁵⁴³

Svazové publikační a výstavní platformy poskytly plnou propagaci řemeslné práci v tradičních materiálech, jako jsou dřevo, sklo, hlína a textil; samostatnou oblast, podporovanou již od počátku Svazu, pak tvořila hračka. Prudký vzestup zaznamenalo dřevo, které nahradilo dříve preferovaný kov, a to nejen na půdě Svazu, ale i v Krásné jizbě DP, Topičově salonu, magazínu Aka a rovněž u dodavatelů.⁵⁴⁴ Karel Koželka založil České

⁵³⁹ Kulturní klima již od poloviny 30. let reaguje na společenskou situaci zvýšenou pozorností k intuitivním, fantazijním a duchovním zdrojům tvorby a práce.

⁵⁴⁰ Luděk Kubeš, Galerie, in: *Bydlení* (kat. výst.), SČD – Dům uměleckého průmyslu, Praha 1941, nestr.

⁵⁴¹ Jan E. Koula, Nová architektura a umělecký průmysl, *Zprávy SČD*, 1941, leden, s. 1–2.

⁵⁴² Luděk Kubeš, *Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová* (kat. výst.), SČD – Dům uměleckého průmyslu, Praha 1943, nestr. Obnovený zájem o přírodní materiály vyplýval z válečné konverze průmyslu i z přesycenosti umělými průmyslovými hmotami jako kov, linoleum a guma, pro něž horovali zastánci hygienických materiálů v bytě v předchozích dekádách.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ Lucie Vlčková – Alice Hekrdlová (eds.), *Krásná jizba 1927–1948. Design pro demokracii*, Praha 2018, s. 304–305.

umělecké dílny,⁵⁴⁵ jejichž dřevěné mísy a dózy jako novinka byly vystaveny již v roce 1941 na výstavě *Bydlení* a patřily ke stálícím dalším válečných svazových výstav. Dřevo v interiéru pak vyhovovalo volání po „lidském teple“, jeho hladký i zvrásněný povrch se dobře doplňoval s jinými materiály.

Na podporu práce se dřevem vypsal v roce 1941 ministerstvo obchodu soutěž, kterou Svaz organizoval a jejímž výsledkem bylo udělení stipendií pro firmu Drant z Holešova (hračky), sochaře a řezbáře Josefa Miláčka, Emanuela Hercíka z Brna (hračky), České umělecké dílny a pozoruhodného sochaře Zdeňka Dvořáka s „jeho“ řezbářem Václavem Tomandlem.⁵⁴⁶ Právě tato dvojice vytvořila řadu dřevěných předmětů denní potřeby, mezi nimiž vyniká lampa vydlabaná do dřevěného bloku. Sochař Zdeněk Dvořák tvaroval lampy, svícný, poháry, cukřenky, stojánky ad. v duchu biomorfní abstrakce, jako samostatné výtvarné objekty s užitkovou funkcí v interiéru.⁵⁴⁷ O jeho předmětech platí snad nejpriléhavěji, že „výrobky ze dřeva vnášejí do svého styku s člověkem kus opravdové přírody“.⁵⁴⁸

Ruční řemeslnou práci autoři zdůrazňovali i u výrobků ze skla, díky ní se do skleněné materie podle Aloise Meteláka promítla „naše řeč, jemnost, přesnost a citovost“, jež byla charakteristická pro artefakty Jaroslava Brychty, Aloise Meteláka, Ladislava Přenosila ze Železného Brodu, ale i Ludviky Smrčkové.⁵⁴⁹ Již před válkou Ladislav Žák doporučoval levné předměty z pálené hlíny, pozornost na výstavách upoutala produkce bechyňské keramické školy pod vedením Bohumila Dobiáše, kterou uváděla na trh také Krásná jizba DP. V tomto materiálu zcela ovládl válečné svazové výstavy Otto Eckert, který založil s L. Škorpilem firmu Pražská kamenina. Eckertova keramika byla určena pro městský i venkovský interiér, Eckert se inspiroval jak lidovým hrncířstvím, švédskou keramikou, tak impulzy soudobého výtvarného umění a vynalézavě rozehrál smyslové vjemy povrchových glazur.⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ Název České umělecké dílny se přímo odvolává na Pražské umělecké dílny, které založili Janák s Gočárem v roce 1912. Patriotismus obou názvů je zřejmý.

⁵⁴⁶ Viz Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strojopis, nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

⁵⁴⁷ Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943, sochař abstrakcionista*, Praha 2013, s. 159. Hana Rousová uvádí, že začátkem 40. let prodával Dvořák tyto artefakty prostřednictvím SČD, který je úspěšně nabízel na Pražských vzorkových veletrzích a ve Sběratelském salonu ve Vodičkově ulici v Praze.

⁵⁴⁸ Karel Koželka, Dřevo znovu objevené, *Architektura* III, 1941, č. 2, s. 52.

⁵⁴⁹ Alois Metelák, Nové cesty ušlechtilého skla, *Zprávy SČD*, 1941, červen, s. 22.

⁵⁵⁰ Luděk Kubeš, Moderní keramika a interiér, *Architektura* III, 1941, s. 52–53. Název Pražská kamenina se odvolává na tradici novoměstské manufaktury založené Marií Terezií pod stejným názvem. Tato firma fungovala pouze rok, Škorpil byl jako komunista zatčen v roce 1941 a zemřel v koncentračním táboře.

Mimořádný význam pro „zdůvěrnění a změkčení“ interiéru měly textilní výrobky.⁵⁵¹ Moderní bytová krajka, jak ji prováděla zejména Emilie Paličková a její studentky ze školského ústavu, našla na svazových výstavách bohaté uplatnění. Výrazný způsob instalace na černém pozadí vyhovoval jak figurálním příběhům a florálním kompozicím, tak i pozdním abstraktním strukturám, v nichž se Emilie Paličková nechávala vést samou dynamikou nitě.⁵⁵² Fotogenie jejích objektů vřazovala krajkou mezi vizuálně haptické prvky v bytě, vyvažující lidským dotekem hladké tvary interiéru. Jak v krajce, tak v dalším bytovém textilu nalézáme bohatě rozvinutý vernakulární modernismus, těžící z tradičních lidových výrobních postupů i motivů. Jaroslava Vondráčková a Božena Pošepná spolupracovaly s lokálními tkalci již od dvacátých let, obě textilní výtvarnice i Antonín Kybal využívali staré lidové tiskové formy. Zájem o moderní hračku z hlediska pedagogického i národohospodářského Svaz prokazoval již od dvacátých let pořádáním soutěží. Jestliže ve třicátých letech byly signálními hračkami Sutnarovy stavebnice, auta a zvířata, za války se zdůrazňuje role Minky Podhajské a její činnosti ve školském ústavu, kde vybudovala dílny a kurzy pro odlehlé kraje.⁵⁵³ Svaz také za války upozornil na papírové hračky Jiřího Trnky a na jeho loutky a věnoval pozornost lidovým hračkám z přírodních náhražkových materiálů.⁵⁵⁴

V roce 1941 uspořádal brněnský úřad Radosti ze života soutěž na loutky (hračky), jíž předsedal Jaroslav Benda a Svaz zastupoval František Tröster. Účast v soutěži podmiňoval požadavek svérázu, k jehož interpretaci v okupačních podmínkách přispěl František Tröster. Nemělo jít o napodobování lidových vzorů, ale o „vnitřní poměr k materiálu“ a osvojení výrobních metod novým výtvarným myšlením a způsobem zpracování. Nejvíce oceněny byly ty hračky a loutky, které se nechaly lidovou tvořivostí inspirovat volně, například motivem smrtek a škrabošek, a pronikly do výrobního způsobu košíkářů či výrobců košťat a dalších lidových řemesel.⁵⁵⁵

Požadavek svérázu okupačního úřadu Radosti ze života nebyl vůbec překvapivý. Nacionální politika se podílela totiž na jeho revivalu jak v třetí říši, tak v protektorátu; „[...] nacisté nejen

⁵⁵¹ Slávka Vondráčková, Radostné tvoření, *Zprávy SČD*, 1941, červen, s. 21.

⁵⁵² Anna Rosová, K reprodukci krajek Emilie Paličkové Milde, *Architektura III*, 1942, s. 55–56.

⁵⁵³ Oldřich Starý, Česká moderní hračka, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 9, s. 33. Svaz rovněž propagoval hračky Emanuela Hercíka, Josefa Čejky, Jožky Barucha a firmy Schowanek.

⁵⁵⁴ Hč, Trnkovy loutky a hračky, *Oběžník členům SČD*, 1942, č. 9, s. 36.

⁵⁵⁵ František Tröster, Poznámky k brněnské soutěži na loutky, *Zprávy SČD*, 1941, leden, s. 4. Soutěž požadovala domácí materiál, jednoduchý výrobní proces, přístupnou cenu. Finanční odměnu získal Leopold Pazdera ze Zlína za figuru Valacha a výrobky ze slámy.

že nebránili [...], naopak podporovali lidovou výrobu, vyšívání, keramiku, malované věci ze dřeva a veškerý další svéráz lidové výroby.⁵⁵⁶ Český člověk měl mít pocit, že protektorátní úřady pečují o jeho kulturní autonomii, ačkoliv cílem okupační politiky byla depolitizace národního života a prosazování proněmecké orientace protektorátního hospodářství. Jedna z prvních výstav po roce 1939 v DUPu, kterou organizovalo Národní souručenství pod názvem *Moravský bazar*, představila soudobé lidové moravské tvůrce. „Folklorizovaný lokální patriotismus“ měl potlačit vědomí státnosti.⁵⁵⁷ V Brně vznikla svérázová organizace Sdružení české módy, která spolupracovala s Radostí ze života a připravila v roce 1940 přehlídku *Česká móda*, propagující národní svéráz v tehdejší protektorátní módě. Do její komise byli za Svaz jmenováni Antonín Kybal a František Tröster. Teprve když v čele Sdružení stanul Josef Vydra, přestala se tato organizace zabývat svérázem a začala transformovat lidové pokrokové vzory, odpadové přírodní materiály a předměty v duchu potřeb moderní ženy.

Svéráz se stal všudypřítomným ohrožením moderního designu. Na Pražských vzorkových veletrzích v roce 1940 byla vystavena kompletní „slovácká“ světnice. Proti kýčovému folkloristickému kopírování, které hrálo na sentimentální notu a zaznamenávalo v prvních letech války obchodní konjunkturu, Svaz ostře vystupoval v textech i výstavách (viz kapitola *Časopis Architektura* jako centrum teoretické rezistence). Na podzimních Pražských vzorkových veletrzích v roce 1941 Karel Koželka instaloval náznak interiéru v ostrém kontrastu s veletržními výrobky, „nejhnusnější parodií na skutečné výtvořiny lidového umělce“.⁵⁵⁸ Také Karel Herain kladl důraz na odromantizované vnímání lidové kultury⁵⁵⁹ a jako ředitel Uměleckoprůmyslového musea v Praze poskytl v roce 1940 prostor k založení družstva Dorka, za účasti zástupců Svazu, řemeslných korporací a živnostenských komor. Iniciativa vzešla od sociologa a sociálního demokrata Theodora Pistoria, který inspirován švédskými poměry usiloval ve třicátých letech o podobnou hospodářskou organizaci domácího řemeslné výroby a spolupráci s výtvarníky jako Josef Vydra o dekádu dříve.⁵⁶⁰ Teprve válečné poměry tomuto projektu výrazně napomohly poté, co zabráním Sudet došlo k ztrátě

⁵⁵⁶ Josef Vydra, Svéráz, letoráz, nehoráz, *Věci a lidé* IV, 1953, č. 9–10, s. 414.

⁵⁵⁷ Vladimír Czumalo, *Teorie architektury v letech okupace*, Praha 1990, s. 62.

⁵⁵⁸ Karel Koželka, Bydlení, výstava SČD na podzimním veletrhu 1941, *Architektura* III, 1941, s. 233.

⁵⁵⁹ Karel Herain, Lidoví tvůrce, *Panorama X*, 1940, s. 41.

⁵⁶⁰ Viz Theodor Pistorius, *Švédská cesta z krize*, Praha 1936 nebo Th. Pistorius, Propagace domácí práce, *Žena a domov*, 1938, s. 91. Theodor Pistorius prosadil zřízení Dorky na ministerstvu obchodu v roce 1940 ve spojení s předsedou pražské obchodní a živnostenské komory Janem Třebickým, mj. členem a velkým podporovatelem Svazu, a stal se jejím prvním ředitelem, než byl v roce 1942 okupačními úřady propuštěn.

mnoha průmyslových podniků a domácí práce se ukázala jako dosud nevytřezovaný výrobní zdroj.⁵⁶¹ „Družstvo pro organisaci a provoz domácí a uměleckořemeslné práce“ pod názvem Dorka mělo podporovat rozvoj rukodělné výroby mezi domácími pracovníky, spolupracovat s výtvarníky, zajišťovat odbyt výrobků a působit osvětově pořádáním kursů, vydáváním publikací a zřizováním lokálních dílen. Velkorysý program byl v průběhu války oklešťován, Dorka sice měla české představenstvo, ale dosazený německý správce se snažil její činnost omezovat a germanizovat. Před likvidací zachránilo Dorku zapojení do „Kriegsheimarbeit“, válečné domácí práce. Dorka přijímala válečné zakázky, ale díky konspiračnímu spojení s českými zástupci na ministerstvech je neplnila.

Pro fungování Dorky byla podstatná výtvarná komise členů Svazu (Karel Herain, Jan Vaněk). Organizovala výtvarníky – většinou členy Svazu – kteří vypracovali více než 500 návrhů, jež se realizovaly ve vzorkových dílnách. Ferdinand Hrozinka vedl nejdůležitější, dřevozpracující oddělení Dorky,⁵⁶² pro něž navrhovali František Kment a Josef Miláček.⁵⁶³

Díky odvaze dalšího ředitele Dorky Antonína Hořejše, který ve třicátých letech působil jako jednatel bratislavské pobočky SČD, se podařilo uchránit přes tisíc studentů a profesorů uměleckých škol před totálním nasazením. Hořejš je totiž v Dorce, podniku válečné důležitosti, zaměstnal v době zavření všech škol od června 1944. Většinou vyráběli tašky z lykocelu, případně hračky, profesori a další umělci se mohli věnovat své umělecké činnosti (někteří dávali soukromé hodiny).⁵⁶⁴ K důležitým činnostem Dorky patřilo ilegální statistické mapování domácí práce zejména v moravských regionech, které inicioval první ředitel Dorky Theodor Pistorius, a kritický průzkum situace v oblasti zpracování náhražkových surovin jako orobinec, sláma nebo vrba.⁵⁶⁵ Právě tyto materiály byly na výstavách Svazu vytěžovány a družstvo Dorka patřilo k vystavujícím organizacím již od roku 1941.

⁵⁶¹ *Dorka, její vývoj, činnost a úkoly*, Praha 1945.

⁵⁶² Životopis Ferdinanda Hrozinky a návrhy hraček, soukromý archiv Ferdinanda Hrozinky. Dále viz Václav Kubát, Vzpomínka na Víta Gruse, *Svět hraček XIII*, č. 5, s. 8-9.

⁵⁶³ Pro oblast skla navrhoval Jaroslav Brychta, keramiky Otto Eckert, Helena Johnová, Jiří Kemr, pro oblast hračky Viktor Fixl, Emanuel Hercík, Minka Podhajská, pro textil Karel Langer, Antonín Kybal, v dalších oblastech působili Petr Tučný, Augusta Müllerová a Jan Nušl. Mezi další výtvarníky Dorky patřili Zdenek Seydl, Karel Svolinský, Jaroslav Vodrážka.

⁵⁶⁴ Dorka kryla studenty a zaměstnance Státní grafické školy, Státní konzervatoře, Uměleckoprůmyslové školy a několika divadel. Některé seznamy umělců zabývajících se řemeslnou činností se nacházejí ve fondu Karla Heraina, CD UPM

⁵⁶⁵ Viz Výzkum o stavu domácího průmyslu v Čechách a na Moravě 1939–1944, SOA Praha, fond ÚLUV, inv. č. 246, kart. 209. Dále Dopis Karla Heraina družstvu Dorka ze dne 11. 5. 1943 s přílohou Seznam uměleckých řemeslníků v Čechách a na Moravě, *ibidem*.

S komplexním pojetím lidského života v bytě se válečná teorie architektury i praxe svazových výstav mnohem koncepčněji zaměřily na výtvarné prvky.⁵⁶⁶ Například již v analytickém úvodu výstavy *Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová* v DUPu roku 1943 byly prezentovány originální šablony výmaleb, příklady historických mozaik a leptaných oken historických interiérů. Spoluautorem výběru byl Emanuel Poche, který v té době byl již zaměstnán v Uměleckoprůmyslovém museu jako kurátor historických sbírek.⁵⁶⁷ Dalším spolupracovníkem na této i předchozích výstavách byl historik umění Václav Nebeský, který byl pověřen výběrem artefaktů.⁵⁶⁸ Na výstavě *Umělecký průmysl* (1943) se tak setkáváme s futuristickými trendy v podobě světelných objektů Zdeňka Pešánka, který byl přesvědčen, že každý byt bude v budoucnosti vybaven světelným objektem, protože podle soudobých fyziologických lékařských výzkumů světelné podněty zabraňují fyzické i mentální degradaci. Světelné zdroje měly zvláště působit na květiny, umělecké předměty v bytě, okenní prostory apod.⁵⁶⁹ Dalším výtvarným doplňkem interiéru vedle plastik a obrazů byly soudobé fotografie Zdenko Feyfara, Jaromíra Funkeho a Státní grafické školy, Josefa Sudka, Alexandra Illka a Františka Paula.

Zájem o průnik volného umění a interiérové tvorby vycházel i ze strany uměleckých institucí. Důležité výstavy v Mánesu *Obraz a socha v bytě I a II* v roce 1940 formulovaly funkci uměleckého díla v moderním bytě, „jehož strohosti uhlazuje se jím hrot. Chce naučit dívat se na ně [...] jako na něco, co činí z bytu domov, opřádá čtyři stěny pokoje intimitou.“⁵⁷⁰ Výstavy měly návodně ukázat, jak umělecká díla v bytě umístit. Instalačně byly ovlivněny bytovými výstavami Svazu; architektem byl totiž jednatel Svazu Josef Grus, který nevystavil umělecká díla v obvyklém širokém otevřeném prostoru, ale rozdělil je na malá bytová zákoutí, v nichž s odvahou kombinoval například renesanční nábytek se Špálovým obrazem.

⁵⁶⁶ Zájem o výtvarné prvky v architektuře obecně charakterizuje okupační teorii architektury viz Vladimír Czumalo, *Teorie architektury v letech okupace*, Praha 1990.

⁵⁶⁷ Viz J. R. Marek, *Umělecký průmysl v bytě*, *Pestrý týden* XVIII, 1943, č. 25, 19. 6., s. 9, 12.

⁵⁶⁸ Podle poznámek Jaroslavy Vondráčkové měl Václav Nebeský jako teoretik umění na svazovou agendu za války výrazný vliv. Jeho esenciální pojetí umění zahrnující veškerou tvorbu včetně architektury, volného a užitého umění rezonovalo ve Svazu, jako mnohaoborové instituci, zřejmě nejvíce. Svaz navázal s Nebeským spolupráci při prezentaci československého moderního umění na pařížské výstavě v roce 1937, která měla úspěšnou reprízu v DUPu.

⁵⁶⁹ Více viz Iva Knobloch (ed.), *Odvaha a risk*, Praha 2019, s. 145–150.

⁵⁷⁰ J.V., *Obraz a socha v bytě*, *Světlozor* XL, 1940, č. 43, s. 494.

5.7 Časopis *Architektura* jako platforma rezistence Svazu českého díla (1941-1942)

Čtyři ročníky (1939–1942) časopisu *Architektura* jsou mimořádně cenným zdrojem protektorátní teorie architektury i rezistence architektonické obce proti germanizačnímu tlaku.⁵⁷¹ Od 1. ledna 1941 až do prosince 1942 vycházely v každém čísle jako příloha *Zprávy (Oběžník členům) SČD* v podobě dvojlistu, který byl také separátně zasílán členské základně.⁵⁷² Přílohy SČD naplňují rubriku Bydlení, kterou vedl Jan E. Koula, a Umělecký průmysl. Tato spolupráce byla možná díky Oldřichu Starému, který byl zároveň šéfredaktorem časopisu *Architektura* a místopředsedou Svazu; více než polovinu redakce a redakčního okruhu tvořili členové SČD.⁵⁷³

Svaz se díky redakčnímu angažmá stává důležitou součástí, ne-li jedním z nejdůležitějších představitelů teoretické i praktické revize racionálního funkcionalismu v oblasti interiérové tvorby, na niž se protektorátní teorie architektury zaměřila jako na doposud zanedbávanou oblast.⁵⁷⁴ Na půdě Svazu však probíhala individuální kritika již od konce dvacátých let v důsledku bezprostředního kontaktu architekta a designéra s klientem.⁵⁷⁵ Proti „vžitému racionalizačnímu způsobu řešení bytů s malým ohledem na lidský život“ proklamuje Svaz za války ústy starší i mladé generace důsledně antropocentrické měřítko.⁵⁷⁶ Pozornost se totiž přesunuje ke konkrétním uživatelským potřebám a k naplňování sociální role architektury v rodinném životě. Karel Koželka, Luděk Kubeš, Emanuela Kittrichová, manželé Štursovi, Augusta Müllerová, ze starší generace samozřejmě Pavel Janák, jemuž bylo antropocentrické měřítko vlastní již od dvacátých let, Oldřich Starý, Ladislav Žák, Jan E. Koula, Antonín Kybal a Jaroslava Vondráčková byli hlavními představiteli protektorátní reflexe interiérové tvorby, která absorbovala analytické racionální metody a zároveň reagovala na emocionální, estetický a duchovní rozměr obývaného prostoru.

⁵⁷¹ Časopis *Architektura* byl založen v roce 1939 sloučením časopisů *Stavitel* (Klub inženýrů a stavitelů v Praze), *Stavba* (Klub architektů, předseda Oldřich Starý) a *Styl* (SVU Mánes).

⁵⁷² Náklady hradil z poloviny časopis *Architektura*, z poloviny SČD.

⁵⁷³ Více než polovinu redakce a redakčního okruhu časopisu *Architektura* tvořili členové Svazu a mnozí Janákovi žáci: Pavel Janák, Jan E. Koula, Josef Grus, Karel Koželka, Jiří Štursa, Ladislav Machoň, Adolf Benš, F. M. Černý, Václav Hlinský, Josef Kittrich, Augusta Müllerová, Kamil Ossendorf, R. F. Podzemný, z teoretiků Oldřich Stefan a Vilém Dvořák, v brněnské pobožce redakce byli ze svazových členů aktivní František Kalivoda, Bohumil Fuchs a Josef Polášek.

⁵⁷⁴ Czumalo (pozn. 566).

⁵⁷⁵ Viz publikace SČSD *Byt*, 1934.

⁵⁷⁶ Viz Karel Koželka, *Byt v nájemném domě*, *Zprávy SČD*, 1941, červenec, s. 24.

V interiéru se prosazuje prožitek prostoru a přirozený pohyb i v oblasti sociálních bytů. V užitém umění a uměleckém průmyslu se zdůrazňuje emocionálně-smyslový vztah k materiálu, rukodělná složka a výtvarný prvek v bytě (viz předchozí kapitoly). Díky časopisu *Architektura* Svaz funguje za války jako skutečné ideové centrum interiérové tvorby, řemeslné výroby a výstavnictví pro širokou mnohaoborovou, geograficky rozptýlenou komunitu českých architektů, návrhářů a výrobců.⁵⁷⁷

V protektorátní atmosféře germanizačního tlaku a politických restrikcí Svaz, aniž by to explicitně dal najevo, svými výstavami a texty předkládal manifestační program specificky „české“ demokratizace bytové kultury k diskusi i vlastní revizi. Koulovými slovy „vlídný“ uživatelský funkcionalismus místních materiálů, proporcí, řemeslných tradic zejména ve skle, dřevu, textilu, hračkách a domácké výroby v přírodních materiálech, stejně jako normalizované typy tzv. lidového nábytku ukazovaly publiku cestu, nastoupenou ve třicátých letech – totiž cestu „kvalitní práce“. Za války tento termín vymizel a Svaz se snažil vystříhat všeho, co by nějak souviselo s německojazyčným kontextem mimo jiné i proto, že reakční modernismus třetí říše s termínem „kvalitní práce“ laboroval. Místo termínu „kvalitní“ se ve Svazu ujalo slovo „hodnotný“, které má daleko širší význam, zahrnující vedle užitekivosti a ceny také mravní rozměr, jak ukazuje název poslední válečné výstavy v DUPu *Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová* v roce 1943.⁵⁷⁸

Časopis *Architektura* již od druhého ročníku v roce 1940 zavedl rubriku Venkov a orientuje se na lidové stavitelství, regionální typy v architektuře, vernakulární a lokální modernismus, který zkoumá lidovou tvorbu jako zdroj moderních praktik bydlení a designu. Tento zájem sleduje i Svaz; zaujetí svazových architektů venkovským bydlením a lidovými řemesly se traduje již od založení republiky a masivnější návrat zaznamenáváme znovu od poloviny třicátých let. Ladislav Žák, Karel Honzík, Jan E. Koula a další objevují tuzemskou i středomořskou lidovou architekturu a užité umění, podobně jako předtím Le Corbusier. Za války tento zájem nabírá mnohem větší intenzitu z mnoha komplexních důvodů.⁵⁷⁹

Protektorátní úřady i architektonická obec cítí dluh vůči dosud teoreticky i prakticky zanedbávanému venkovu; venkov přece jen více uniká nacistické kontrole a pokračuje zde

⁵⁷⁷ V časopisu *Architektura* zaujímaly dostatečný publikační prostor svazové výstavy, jejich reflexe a obrazová dokumentace (protektorátní výstavní katalogy výstavy mají podobu pouhých textových letáků).

⁵⁷⁸ Adolf Cink jako ředitel definuje poslání Svazu: „Svaz organizuje práci ideovou – výtvarnou i řemeslnou... H o d n o t a m y š l e n k y užitekivé práce a hodnota výrobku jsou stálým vedoucím heslem činnosti Svazu.“ Adolf Cink, Svaz českého díla, *Zprávy SČD*, 1941, leden, s. 4 (proloženo v originále).

⁵⁷⁹ Czumalo (pozn. 566).

stavební ruch (letoviska, chaty, soukromé domy). Zároveň zájem o venkov a lidovost souzní s oficiální propagandou třetí říše.

Svaz reaguje na venkovskou problematiku na výstavě *Lidový byt* (1942) zadáními „minimální rodinný venkovský domek“ (Josef Grus) a „baťovský domek“ (Josef Petruš). Ačkoliv Emil Edgar vytkl normalizovanému nábytku výstavy *Lidový byt* „nelidovost“, z dokumentace vyplývá, že zejména Grusovo řešení, odměněné diplomem, nepostrádá útlonost pro venkovský pospolitý život. Pro výstavu *Bydlení* (1941) Svaz anketou vybral vybavení letoviska, chaty a venkovského zařízení. I když Oldřich Starý tato zadání považoval za romantickou úchylku a vybočení ze sociální role Svazu,⁵⁸⁰ všechny tyto realizace seriózně řešily dobovou poptávku a usilovaly o optimalizaci dosud spíše spartánského bydlení v přírodě a na venkově. Josef Petruš v provozu letoviska navrhl osvětlené a větrané příslušenství. Karel Koželka a Luděk Kubeš do minimálního půdorysu chaty vsunuli splachovací záchod, topení i tepelnou izolaci a zdařilý je jejich bytelný nábytek, určený také pro pobyt venku (viz kapitola 4.3 zde). Opačný přístup k venkovskému bydlení zvolil Josef Grus, když navrhl úmyslně rustikální charakter „selského“ nábytku. Tento příklad byl však jediný, i když poptávka po podobném nábytku byla urgentní, jak dokazuje válečná produkce firmy Thonet, která dobovému zájmu o folklorismy vycházela vstříc.⁵⁸¹

Na faktickou odkázanost venkova na městský nábytek zareagoval Svaz aktivně také v roce 1941. Brněnský odbor Svazu měl organizovat soutěž na návrhy nábytkových typů pro venkovská obydlí,⁵⁸² ale zřejmě až v roce 1944 se podařilo uspořádat soutěž i výstavu *Nábytek pro zemědělce*. Za Svaz se účastnili Luděk Kubeš a Marie Krütznarová. Kolektiv architektů dospěl k tzv. desateru nábytku pro zemědělce, který kromě jednoduchosti a levnosti měl být odolný, důkladně konstruovaný, stěhovatelný, domácí příjemný, v žádném případě folkloristický a od městského nábytku se neměl lišit víc než nutně. Zajímavý je poslední bod desatera: nábytek pro zemědělce měl přispívat ke zlepšení bytové kultury na venkově, avšak neměl ji vytvářet – tu měl vytvářet uživatel sám. Na rozdíl od výstavy *Lidový byt* zde architekti ustupují z pozice organizátorů života a bytovou kulturu nechávají uživatelům, jejich osobním potřebám a inklinacím.⁵⁸³

⁵⁸⁰ Oldřich Starý, Svaz českého díla pro vývoj bydlení a uměleckého průmyslu, *Zprávy SČD*, 1941, duben, s. 13.

⁵⁸¹ Viz Uhlíř (pozn. 514).

⁵⁸² Adolf Cink, Kulturní akce SČD, *Zprávy SČD*, 1941, červen, s. 24.

⁵⁸³ *Nábytek pro zemědělce* (kat. výst.), Výstavní síň Melantricha, Praha 1944, nestr. Obsahuje seznam akcí pro zlepšení venkovského bydlení od roku 1922. Výstavy v roce 1944 se účastnili tito architekti: Karel Caivas,

Časopis *Architektura* byl pro Svaz důležitý nejen kontextualizací dobové architektonické diskuse, ale také pro vysokou úroveň vizuální prezentace. Kvalitní fotografie výstavních interiérů a užitkových předmětů pocházejí ve velké většině z ateliéru František Illek a Alexandr Paul. Za války se profilovali jako špičkové profesionální studio jak pro soudobou architekturu, památky a umělecká díla minulosti, tak i v oblasti reklamní fotografie. Illek a Paul prokázali cit pro fotogenii moderního interiéru, materiálových kvalit předmětů denní potřeby i pro výtvarný záměr tvůrce; zejména objekty ze skla a textilu svědčí o této mimořádné schopnosti. I díky brilantní vizuální prezentaci jsou interiérová tvorba a umělecký průmysl konečně vnímány jako samozřejmá a podstatná součást „nové architektury“, o nic méně důležitá než architektonická tvorba jako taková.⁵⁸⁴ Svazové přílohy časopisu *Architektura* prokázaly za války nejen kontinuitu funkcionalismu, ale i jeho rozšíření o další inspirační zdroje, díky nimž se funkcionalismus etabloval jako univerzální způsob bydlení a života pro všechny občany ve městech i na venkově.

Marie Krütznerová, Luděk Kubeš, Adolf Kuthan a Jiří Vančura. V roce 1944 Svaz organizoval soutěže na zařízení školních učeben na venkově, návrhy se nacházejí v soukromém archivu Ferdinanda Hrozinky.

⁵⁸⁴ Karel Herain, Vliv nové architektury na umělecký průmysl, *Architektura* II, 1940, s. 241. Jan E. Koula, Nová architektura a umělecký průmysl, *Zprávy SČD*, 1941, leden, s. 1–2.

6 1945–1948

„Lepší příští nás všech“⁵⁸⁵

6.1 Svaz českého díla v politických turbulencích poválečné doby a Února 1948

Osvobození Československa zastihlo Svaz českého díla připravený k poválečné obnově vlasti. Už 15. května 1945 se konala schůze předsednictva, na níž se konstatovalo: „Nedali jsme se zlákat přísliby orgánů, lákajících nás ke zlepšení situace a ilegálně pracovali na poválečných úkolech.“⁵⁸⁶ Tato reflexe válečného období byla jistě na místě – Svaz s protektorátními úřady spolupracoval pasivně, vysílal své zástupce na akce, pokud byl vyzván a usoudil, že přispívají k oborové činnosti (například soutěž na hračky), ale nezapojoval se proaktivně. DUP za války zůstal vlivu protektorátních úřadů uchráněn, v jeho výstavním sále se konaly pouze dvě výstavy, organizované Národním souručenstvím.⁵⁸⁷ Loajalitu Svazu k prezidentu Háchovi lze obhájit celkovou oddaností Svazu k vlasti a také díky osobnímu vztahu Pavla Janáka. Jako „hradní architekt“, pověřený modernizací budov Pražského hradu, měl příležitost hovořit s prezidentem Háchou otevřeně o postoji vůči okupantům.⁵⁸⁸

V květnu 1945 Svaz dokonce vyslal členy do Národního výboru (Starý, Koželka, Kropáček, Cink). Dne 25. května 1945 se již konala členská schůze, kterou vedl Oldřich Starý. Uvažovalo se o vydávání časopisu, skupina Vaněk, Koželka a Koula navrhuje název České dílo, později mění název na Nová forma. Vyjednávalo se s nakladatelem Petrem, který by časopis podpořil pod podmínkou, že v redakci zasednou František Kovárna, Bohuslav Brouk a Ladislav Žák. Do Svazu znovu vstoupili ti, kdo z něho před válkou nebo během války vystoupili, jako zakladatelka Svazu Marie Teinitzerová nebo Julie Kováčiková-Horová, k novým členům patřili architekt Karel Lodr, Gočárův absolvent a spolupracovník, sochař Jan Kutálek, strmilovský tkadlec Ferdinand Kubák, fotograf Zdenko Feyfar, pražský Klub aranžérů, za brněnskou pobočku typograf Antonín Jero, v roce 1946 do Svazu vstoupil také

⁵⁸⁵ Karel Herain, Výtvarník ve výrobě a obchodě, in: *Věci a lidé* (kat. výst), DUP, Praha 1948, s. 10.

⁵⁸⁶ Jaroslava Vondráčková, Svaz československého díla, strop., nestr., CD UPM, fond Vondráčková.

⁵⁸⁷ Dvě prodejní výstavy v DUPu, organizované Kulturní radou Národního souručenství, měly podpořit lidové tvůrce a umělce (sochaře a malíře) z Prahy a některých regionů: *Moravský bazar, prodej drobných uměleckých domácích a řemeslných výrobků moravských*, 9. – 25. 3. 1940; *Národ svým výtvarným umělcům*, 20. 1. – 20. 2. 1942

⁵⁸⁸ Viz dopis Pavla Janáka Karlu B. Palkovskému ze dne 20. 5. 1945, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37. Z něho vyplývá, že Hácha se snažil ve své obtížné pozici obstát nikoliv jako loutka, ale v rámci svých možností podporovat „českou věc“ a že Janák rozhodně nepovažoval Háchu za aktivního či pasivního kolaboranta.

ekonom a sociolog Theodor Pistorius, jehož činnost se pro Svaz později stala osudnou. Prvním a posledním národním podnikem, který vstoupil v roce 1946 do Svazu, byla Fatra, bývalá Baťova gumárenská firma.

Turbulentní doba byla ve Svazu prožívána s euforií jako „revoluční“ budování nového demokratického a sociálního státu. Znárodnování bylo přijato souhlasně, „tento národ s tolika chybami je snad nejzralejší v Evropě k přirozené socializaci“.⁵⁸⁹ Znárodněné podniky byly podřízeny ústředním generálním ředitelstvím, která centrálně rozhodovala o výrobě, a soukromé firmy stát řídil prostřednictvím Ústředního svazu průmyslu a Ústředního svazu řemesel pro Čechy a Moravu. Z členských a spolupracujících firem se znárodnění týkalo brněnských UP závodů, Rakovnických keramických závodů, Sochorových textilních závodů a všech skláren (Inwald, Rückl, Kavalier, Moser, Harrachovy sklárny, Riedel), slovenský Sandrik se stal ústředním podnikem pro další kovožavody v Československu, Lobmeyr byl znárodněn až po únoru 1948, stejně jako dílny Marie Teinitzerové a nábytkářský závod Osolobě.⁵⁹⁰ Dílny Antonína Kybala oficiálně ukončily činnost v roce 1946. Znárodnění se týkalo také sklářských, textilních a keramických podniků v pohraničí, jejichž česko-němečtí majitelé i zaměstnanci byli vysídleni (Palda, Palme, Ginzkey ad.).

Obdobně i západní státy posilovaly svoji centralizující roli a plánování jako nástroj hospodářské obnovy. V SČD byly tyto změny pocítovány jako žádoucí přechod od kapitalistického systému k demokratickému sociálnímu státu, který konečně bude schopen vyřešit nejen důstojné bydlení, ale rovněž uspokojit i další fyzické a kulturní potřeby všech vrstev pracujících. Pavel Janák, Oldřich Starý, Jaroslava Vondráčková, Ferdinand Hrozinka, Karel Herain a další jako zástupci Svazu zasedají v nejrůznějších poradních a plánovacích komisích, ovšem jejich vliv na skutečné změny je pramalý. Kulturní veřejnost se přimlouvá o intenzivnější výkonnou moc Svazu vzhledem k jeho dosavadním zásluhám.⁵⁹¹

V roce 1945 pak Svaz zajistil stipendium pro zřejmě posledního žadatele, později významného slovenského malíře Alojze Klíma, který v té době studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Nutno říci, že se Svaz po válce snažil obnovit svou působnost i na Slovensku alespoň prostřednictvím slovenských členů některých výborů či

⁵⁸⁹ Dopis Pavla Janáka K. B. Palkovskému ze dne 23. 2. 1946, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37.

⁵⁹⁰ Prezidentskými dekrety byl konfiskován majetek „Němců, zrádců a kolaborantů“ a znárodněny doly, banky a velké průmyslové podniky (většinou nad pět set zaměstnanců).

⁵⁹¹ Otakar Mrkvička, Co potřebujeme v kultuře, *Svobodné noviny* II, 1946, 27. 8., s. 4.

redakce – ovšem k návratu celorepublikové působnosti nedošlo stejně jako k obnově názvu Svaz československého díla. Od roku 1939 až do svého zániku v roce 1948 spolek funguje jako Svaz českého díla. V roce 1945 skončila po úspěšných šestnácti letech působnost Svazu v oblasti stipendií pro mladou generaci. Od roku 1946 převzala péči o zapojení výtvarníků do výroby formou stipendií nová instituce: Sbor péče o výtvarnický dorost, která byla založena při ministerstvu školství, věd a umění. Předsedou byl jmenován Karel Koželka, jeho členem byl také Karel Herain.

V roce 1946 Svaz ještě obdržel finanční dotaci, která umožnila organizovat skromnou členskou výstavu v DUPu na přelomu let 1945 a 1946. Pavel Janák ji v roli předsedy uvádí optimistickým zvoláním: „V ruchu nového budování státu zvedá znovu Svaz českého díla svůj hlas a volá: Krásnou práci! Jakost! Všem!“⁵⁹² Oldřich Starý oznamuje nástup Svazu do všech oblastí uměleckého řemesla a průmyslové výroby, zatímco Jan Vaněk sebevědomě formuluje vizi, v níž poválečný chaos dává československé výrobě jedinečnou příležitost k tomu, aby udávala světový tón i pro západní státy, jež se ocitly v rozvalinách. Rétorický program Svazu zněl optimisticky snad i proto, že výstava proběhla ještě před znárodněním zúčastněných firem, jako byly Thonet Mundus nebo Spojené UP závody.

Podpora umožnila Svazu opět se zapojit do prezentace na Pražských vzorkových veletrzích (PVV). Prostor Svazu na podzimním veletrhu v roce 1946 upravil Ferdinand Hrozinka jako „otevřeně veselou, jasnou, rozmáchnutou expozici“⁵⁹³ na jarním veletrhu v roce 1947 Karel Lodr, který pojal účast Svazu jako minivýstavu v pátém patře Veletržního paláce; v návaznosti na válečné svazové interiéry zdůraznil přítomnost uměleckých a výtvarných prvků v bytě.⁵⁹⁴

Na sklonku roku 1947 se podařilo zorganizovat soutěž na moderní gumovou hračku v součinnosti s n. p. Fatra Napajedla. Tato v československých poměrech průkopnická soutěž podpořila experimentální tvarování nových hmot. Byla bohatě obeslaná dokonce 52 kvalitními návrhy, z nichž komise pod vedením Karla Koželky vybrala vítězné tři: Jiřího

⁵⁹² František Kerhart – Pavel Janák, *Členská výstava SČD* (kat. výst), DUP, Praha 1946, nestr. Ve fotografické dokumentaci byly připomenuty práce zesnulých osobností Svazu jako Jana Kotěry, V. H. Brunnera, Františka Zelenky, Petry Pospíšilové, Josefa Drahoňovského, Josefa Gočára, Hany Kučerové-Záveské, která zemřela po dlouhé nemoci v roce 1944.

⁵⁹³ Adolf Cink, PVV a výstava, *Věci a lidé I*, 1947, č. 3–4, s. 158–159.

⁵⁹⁴ Karel Lodr, Svaz čl. díla na jarním veletrhu, *Věci a lidé I*, 1947, č. 1, s. 40–41. Na PVV vystavovaly tyto firmy: Osolobě, Träger, Uher, Krásná jizba, České umělecké dílny, Napako, Smrčková, Eckert, Vondráčková-Pošepná. PVV ukončily činnost až roku 1949.

Nováka (později výjimečného sochaře) a Olgy Novákové (později Karlíkové, originální textilní výtvarnice a umělkyně), Rudolfa Prokopa z Frýdku a kolektivu z Uherského Hradiště a další doporučila k zakoupení.⁵⁹⁵ Tato soutěž připravila půdu pro další experimentální tvarování gumových a plastových hraček pod vedením Libuše Niklové v padesátých a šedesátých letech.

Na podzim roku 1946 bylo zvoleno nové předsednictvo do nadcházejících živelných časů, předsedou se stal Karel Koželka, ve výboru zasedli Josef Grus, Otto Eckert, František Kerhart, Miloslav Prokop, Jan Vaněk, Oldřich Starý a Jaroslava Vondráčková. Výbor Svazu tedy tvořili kromě Eckerta zasloužilí levicově orientovaní členové, kteří se podíleli na jeho modernizaci ve třicátých letech a přičinili se o válečnou kontinuitu činnosti. Aktivní členkou byla rovněž Ludvika Smrčková, která zprostředkovávala zahraniční zkušenosti zejména ze severských zemí, kam se jí po válce podařilo vycestovat na studijní pobyt.

Na obnovu československého hospodářství vyhlásila Gottwaldova vláda tzv. dvouletý budovatelský plán, který měl „zvýšiti výrobu investičních i spotřebních statků nad úroveň předválečnou“.⁵⁹⁶ Dvouletka v sobě ještě kombinovala prvky tržního a řízeného hospodářství. Nejdůležitější složku představoval těžký průmysl, z průmyslu spotřebního se pozornost zaměřila na textil a obuv, kde měl být vývoz navýšen tak, aby se jím kryl náklad na dovoz potřebných surovin. Pro stavebnictví stanovil plán 125 000 nových bytů, ačkoliv jejich vybavení explicitně nezohledňoval. Vyšší výkonnosti mělo být dosaženo zvědečtění metod plánování a industrializací stavebnictví, k níž dohnala téměř všechny evropské země poválečná bytová krize.

Členové Svazu byli o tomto plánu informováni již v září 1946 (přednesen byl před Národním shromážděním Klementem Gottwaldem v červnu) zaslanou cyklostylovanou zprávou, a dokonce vytištěnou brožurou, kterou musel ovšem každý člen zaplatit. Členové byli zpraveni o tom, že „SČD na první schůzi předsednictva se jednomyslně [proloženě] připojil k uskutečnění budovatelského programu a ihned v několika poradách připravil osnovu své práce ve smyslu rámcového plánu: zušlechtění uměleckoprůmyslové práce, dobré bydlení,

⁵⁹⁵ Miloslav Hejný: Dělník Dvouletáček, Jan Kutálek: Medvídek Pepíček, A. Bochyňková: Panenka Bětuška, a dalších devět návrhů. Želva manželů Novákových získala první cenu. Viz Jan Havelka, Výtvarník a gumová hračka, *Tvar* I, 1948, s. 174–176.

⁵⁹⁶ *Budovatelský program třetí vlády Národní fronty Čechů a Slováků*, Praha 1946, nestr. Dvouletý plán vstoupil v platnost 28. 10. 1946.

zvláště v dosavadních bytech, typisování dobrého zařízení škol, zejména v dosavadních budovách, užití domácího materiálu k výrobě ušlechtilých předmětů běžné potřeby“.⁵⁹⁷

Program Svazu pro dvouletku se zdá být nevyvážený: soustřeďuje se na zařízení škol, na něž Svaz vypsal nikdy neukončenou soutěž již v roce 1944, zatímco program „dobrého bydlení v dosavadních bytech“ blíže nespecifikuje a nenavazuje tak konkrétně na to, co vykonal prostřednictvím válečných výstav. Můžeme se domnívat, že se na tomto nevyjasněném dvouletkovém programu Svazu odráží celkový chaos politické i ekonomické restrukturalizace, kdy se provádění roztáhlo do mnoha orgánů, nespolečných z politických nebo osobních důvodů.

Svazové válečné zkušenosti s typizováním a normalizováním nábytku v lidovém bytě se pak přenesly do několika poradních komisí. Jednou z nich byl meziministerský poradní sbor, ustavený v roce 1946 ve složení Jiří Štursa, Karel Storch a Karel Jech za SČD a Ivan Nedoma, který měl stanovit dispoziční program pro rodinné byty a normy bytového zařízení.⁵⁹⁸

Výsledky této komise skutečně navazují na válečnou diskusi ve Svazu požadující pro rodinný byt maximální výměru o dvou ložnicích. Komise doporučuje nejprve bytovou jednotku o 80 m²; další směrné plány dvouletkových bytů však počítají s půdorysem 50 m², ale i to je pokrok oproti minimálním bytům předválečné bytové politiky do 30–40 m².⁵⁹⁹

Svaz odpověděl na téma dvouletkového bytu výstavou *Nájemný byt*, kterou uskutečnil kolektiv profesorského sboru Státní školy bytového průmyslu v Praze na Žižkově v roce 1947. Nájemný byt pro čtyřčlennou rodinu se rozkládal dokonce na 85 m², což můžeme v době bytové nouze přičítat velkorysým sociálním vizím v duchu antropocentrických tradic Svazu. Výstava přinesla inovativní řešení v podobě obytné vstupní multifunkční haly, která splňuje funkci komunikační, vstupní, pracovní, obytnou a jídelní.⁶⁰⁰ Nábytkové zařízení v bytě podléhá typizaci, součástí jsou skříňové stěny, které probíhají všemi pokoji, a nízký

⁵⁹⁷ *Informace členům SČD*, září 1946, cyklostyl. NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37

⁵⁹⁸ Viz Dita Dvořáková, *Architektura pro sociální stát*, in: Dita Dvořáková – Hubert Guzik – Jan Zikmund, *Architektura v přerodu*, Praha 2016, s. 67–68. Na práci této komise se také podíleli Vlasta Štursová, Jarmila Lisková a Ivan Šula.

⁵⁹⁹ Karel Jech, *Směrnice BAPS pro velikost místností a bytů*, *Architektura ČSR V*, 1945–46, s. 70–71. Směrodatný řád měla zřejmě pak přinést nová komise pro normalizaci nábytku při ministerstvu techniky, zřízená 12. 6. 1948, v níž důležitou pozici zastával Jindřich Halabala. V roce 1947 byla ustavena ještě Standardizační komise, v jejímž čele stanul Jan Vaněk, ta se zabývala navrhováním sektorového nábytku pro dvouletkové byty, který byl pak vystaven na výstavě *Věci a lidé* v roce 1948.

⁶⁰⁰ *Nájemný byt* (kat. výst.), DUP, Praha 1947, nestr.

střízlivý nábytek z domácích materiálů.⁶⁰¹ Výstava vzbudila nikdy neukončenou diskusi o charakteru kuchyně – zda má být pracovní (minimální laboratoř), jak ji směřodatně naplánoval dvouletkový byt, nebo obytná.⁶⁰²

Výše uvedená komise se rovněž zabývala normalizací nábytku, a i tam podle Ivana Nedomy navázala na zkušenosti svazového týmu z výstavy *Lidový byt* v roce 1942.⁶⁰³ Jako závaznou ergonomickou míru zvolila 98 cm,⁶⁰⁴ a této míře přizpůsobila co nejuniverzálnější typy skříní a stolů, přičemž vestavěný nábytek v kuchyni měl být ve dvouletkových bytech samozřejmostí. Na problematiku typizovaného nábytku odpověděla tentokrát brněnská pobočka Svazu *Výstavou nové bytové kultury* v roce 1947 brněnském Domě umění. Iniciovali ji Bohuslav Fuchs a Jindřich Halabala a představila sektorový a normalizovaný nábytek UP závodů n. p. a jeho různé sestavovací varianty. Také tato výstava navázala na válečné bytové výstavy v DUPu a opět měla ukázat, že právě jednoduchý sestavovací typový nábytek „je užitečný i vlídný nástroj bydlení dnešního člověka“, přičemž od tvrdosti a uniformity interiéru měly, podobně jako na válečných výstavách, odpomoci barevné bytové textilie.⁶⁰⁵ Typizovaný nábytek UP závodů se zakládal na jiném ergonomickém modulu, než doporučoval výše uvedený poradní sbor.

Dvouletkový program Svazu měl rovněž vlastní výstavní ambice.⁶⁰⁶ Nakonec se žádná z plánovaných akcí neuskutečnila, protože během roku 1947 se Svaz ocitl ve finančních problémech a podstatné insolvenční. Na rok 1947 totiž nepřišla žádná ministerská podpora, Svaz byl opomíjen i při organizaci zahraničních výstav (Triennale 1947), jejichž státní podpora vždy částečně sanovala domácí aktivity Svazu.

Otázka, proč byl Svaz odstaven od ministerských podpor vůbec poprvé během své existence a nebyl po roce 1946 považován za partnera ministerských úřadů, se vzhledem k nedostatečné

⁶⁰¹ Ferdinand Hrozinka, Výstava Nájemný byt, *Věci a lidé* I, 1947, č. 3–4, s. 163.

⁶⁰² Nájemný byt a obytná kuchyně, *Tvar* I, 1948, č. 1, s. 46.

⁶⁰³ Ivan Nedoma, Normy bytového zařízení, *Architektura ČSR* VII, 1948, č. 6–7, s. 246–247.

⁶⁰⁴ Normalizovaný nábytek výstavy *Lidový byt* se opíral o jednotku 97 cm, tedy o 1 cm méně, než stanovila meziministerská komise pro dvouletkové byty.

⁶⁰⁵ J. E. Koula, Výstava nové bytové kultury v Československu, *Věci a lidé* I, 1947, č. 2, s. 89–91. Bohuslav Fuchs v letech 1946–1947 modernizoval Dům umění.

⁶⁰⁶ Dopis ředitele Adolfa Cinka, Informace členům SČD z 18. 12. 1946, cyklostyl, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37. V prosinci 1946 byly ředitelem Svazu Cinkem rozeslány další informace k zapojení se do dvouletého plánu, zároveň byl zaslán dotazník zjišťující angažovanost členů. Nejprve měla být vypsána soutěž, jejíž program by byl prezentován v DUPu v květnu 1947. Výsledky soutěže by představila další výstava v zimě 1947. Třetí výstava v roce 1948 by pak prezentovala realizované výsledky dvouletého budovatelského plánu.

archivní dokumentaci dá zodpovědět jen vyvozením důsledků z procesu, o jehož fatálním vyústění neměl představu ani jeho iniciátor Theodor Pistorius. Tento předválečný sociolog, ekonom, publicista, ve třicátých letech ředitel Exportního ústavu, který vystavoval na svazových výstavách, posléze vysoký úředník Nejvyššího cenového úřadu se ve svých textech zabýval sociologickými předpoklady spotřeby, byl ovlivněn taylorismem a sociálním inženýrstvím. Inspirovala ho hospodářská organizace Švédska⁶⁰⁷ a na základě jejích zkušeností doporučoval plánovité řízení národního hospodářství. Podobně jako Josef Vydra byl fascinován švédskou organizací domácí rukodělné lidové výroby, již – jako ředitel Exportního ústavu – srovnával s tristní situací v Československu (mizivé honoráře, propagace, prodej, distribuce, export). Válečné družstvo Dorka koncipoval a spoluzakládal se záměrem pozvednutí organizace domácí výroby (viz předchozí kapitola).

Po skončení války byl sociální demokrat Theodor Pistorius povolán na ministerstvo průmyslu, kde v pozici odborového přednosty realizoval vizi státem řízené domácí lidové výroby. Spolu se sociálně demokratickým ministrem Bohumilem Laušmanem se podařilo prosadit hned 27. října 1945 prezidentský dekret o zřízení Ústředí lidové a umělecké výroby (dále ÚLUV).⁶⁰⁸ Tato veřejnoprávní korporace měla zastřešit veškeré aktivity spojené s lidovou a uměleckou výrobou a vytvořit celostátně organizované výrobní odvětví, které mělo pomoci zlepšit hospodářskou situaci státu po druhé světové válce a být konkurenceschopné na zahraničních trzích. Členství v Ústředí bylo povinné pro všechny domácí, uměleckořemeslné a uměleckoprůmyslové výrobce a výrobní družstva. Ústředí spadalo do rezortu ministerstva průmyslu, jež centrálně rozhodovalo, které druhy předmětů se mají vyrábět. Početní zastoupení Čechů a Slováků v předsednictvu a správním výboru Ústředí bylo vyrovnané.

Chvat, s nímž Pistorius využil turbulentní doby, se podepsal na nedomyšleném a direktivním znění tohoto celostátně platného zákona, který pod trestními opatřeními zavazoval jednotlivce i firmy k centralizované organizaci práce. Dekret zahrnoval nejen domácí lidovou výrobu, ale také výrobu uměleckořemeslnou a uměleckoprůmyslovou. Z toho poslední dvě odvětví byla definována jako „výroba předmětů majících uměleckou úroveň nebo vyjadřujících

⁶⁰⁷ Vlivná Pistoriova kniha *Švédská cesta z krise* (1934) popisovala koncept obnovy hospodářské prosperity, založený na vládní podpoře soukromého i veřejného podnikání, při pouze mírném zvyšování cen a především zabezpečení životní úrovně pracujících.

⁶⁰⁸ Dekret prezidenta republiky č. 110/45 Sb. ze dne 27. října 1945.

osobitou tvůrčí činností“.⁶⁰⁹ Spadala tam tedy veškerá uměleckořemeslná a firemní tvorba související s interiérem, kterou již od roku 1914 opečovával Svaz. Ten byl však z celého procesu vyloučen a jeho činnost byla omezena na pouhou „zvelebovací činnost výtvarnou“, a to po dohodě ÚLUV a ministerstva průmyslu (tedy bez souhlasu Svazu). Ačkoliv je Svaz hodnocen jako „vrcholná organizace výtvarníků“, výtvarnou péči však bude „provádět podle pokynů ÚLUVu a v rozsahu jím vymezeném a má pro ni používat umělců, kteří nejsou členy SČD“.⁶¹⁰ O rok později, 16. května 1946 vyhláška ministra Laušmana upřesňuje obory působnosti ÚLUV, a to naprosto nekompetentním způsobem (například zdůrazňuje se obor výroba umělých květin či textilní tvorba, ale chybí například sklářská tvorba a další obory). Vyhláška ustavuje povinnost registrace a zkoumání jakosti výrobků, opět pod trestním vymezením.

Další osud ÚLUVu na konci čtyřicátých let ukazuje na nezpůsobilost a zmatečný postup v realizaci prezidentského dekretu i následných vyhlášek. Vzhledem k překotným změnám v oblasti majetkové a souběžné mnohasektorové soukromé, znárodněné, konfiskované a družstevnické ekonomice nebylo jednoduché začlenit ÚLUV do přetvářejícího se hospodářského systému.⁶¹¹ Nepodařilo se realizovat původní vizi efektivního procesu od zadání výtvarného návrhu, realizace prototypu, propagace, vyřízení objednávek, výroby v manufakturách až po prodej ve specializovaných prodejnách.⁶¹² Vzhledem k permanentním personálním změnám na ministerstvech průmyslu a školství ÚLUV musel neustále obhajovat smysl své existence, který většinou vzhledem k širokému záběru prezidentského dekretu nebyl ministerským úředníkům jasný.⁶¹³ Nakonec byl celý systém jako dysfunkční v roce 1951 rozpuštěn,⁶¹⁴ ale to již musel Pistorius jako sociální demokrat po únorovém puči Komunistické strany ministerstvo průmyslu opustit, ministr Laušman emigroval a fluktuace rozhodujících úředníků působnost ÚLUVu komplikovala. Reformní návrh organizace

⁶⁰⁹ Theodor Pistorius, *Lidová a umělecká výroba*, Praha 1946, s. 58. Zde je otištěno plné znění prezidentského dekretu.

⁶¹⁰ *Ibidem*, s. 49.

⁶¹¹ Barbora Žižková, *Syntéza autorské a lidové textilní tvorby v ÚLUV* (diplomová práce), ÚDU FF UK, Praha 2019.

⁶¹² Ke dni 9. listopadu 1950 fungovalo pod vedením ÚLUV dvacet šest malých a středních závodů viz Výstavba manufaktur ÚLUV ze dne 9. 11. 1950, SOA Praha, fond ÚLUV, inv. č. 98, fol. 140.

⁶¹³ H-š [Karel Hetteš], *Socialismus a výroba*, *Tvar* I, 1948, č. 1, s. 63.

⁶¹⁴ Zpráva č. 2 pro kolegium s. ministra ve věci ÚLUV ze dne 2. 8. 51, SOA Praha, fond ÚLUV, inv. č. 98, fol. 956–960.

vypracoval pro ÚLUV Jan Vaněk v roce 1948, ale ani ten se nesetkal s úspěchem⁶¹⁵ a funkční model činnosti se hledal celou následující dekádu.

V těchto hektických časech, plných konjunkturálních rozhodnutí s dalekosáhlým negativním dopadem, se tedy Svaz ocitl mimo hlavní státotvorné úsilí, a ač se o to snažil, byl státními úřady ignorován. Dominantní pozici vzhledem k úřadům po roce 1946 obsadil právě ÚLUV. Z Pistoriových formulací a jeho superiorní korespondence s Pavlem Janákem vyplývá, že Pistorius sám jako člen Svazu a dlouholetý spolupracovník ještě v předválečné době vnímal Svaz spíše jako spolek estétů, který může inženýrsky naplánovaný systém ÚLUV jen komplikovat.⁶¹⁶ Nadřazený tón dopisu odpovídal tónu „státního úředníka“, který shora komunikuje se „soukromníkem“, neboť Svaz byla organizace soukromě právní – a podobné jednání Janák a výbor zakusili již při prosazování DUPu, Baby a dalších akcí, které sice plnily veřejnou službu, ale byly prosazovány jako komunitní iniciativy, nikoliv shora, z moci úřední. Je zajímavé, že ačkoliv se Pistorius pasoval na znalce švédských poměrů, ignoroval ve svých textech mocnou organizaci SSF – tedy švédskou obdobu Svazu a ve svých reformních vizích se zaměřil výhradně na příkladnou organizaci Hemsjöjd (domácké práce). Z archivních dokumentů vyplývá, že mezi SSF a Hemsjöjd nepanovaly ideální vztahy.⁶¹⁷ V rámci celkové centralizační budovatelské atmosféry Pistorius do prezidentského dekretu zahrnul celou oblast řemeslné výroby a uměleckoprůmyslové (nejen domácké) výroby a SČD se podle dekretu stal pouhým vykonavatelem směrnic ÚLUVu, aby nenarušoval samostatným programem jednosměrně kontrolovatelný systém.

Zástupci Svazu byli sice zváni na schůze ÚLUVu, ale nedocházelo k partnerské spolupráci – již od prezidentského dekretu v roce 1945 se ÚLUV choval jako centrální nadřízený orgán, který zaujal dominantní pozici a nabídl vládě vizi fungujícího hospodářského systému lidové a uměleckoprůmyslové výroby. Ta však nebyla dekretem správně vymezena, ani terminologicky ani obsahově, a už proto se musel takto narýsovaný systém zhroutit. Jediný, kdo by býval mohl snad zasáhnout, byl Jan Vaněk, který se s nonšalantností jemu vlastní pohyboval v ministerském prostředí, ale i jemu zřejmě šlo v nejistých časech o vlastní

⁶¹⁵ Jan Vaněk, Pět let 1949–1953, *Tvar* I, 1948, č. 8, s. 173–174.

⁶¹⁶ Viz dopis Theodora Pistoria Pavlu Janákovi ze dne 6. 9. 1946, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37. Pistorius velmi nelibě nesl, že SČD zamýšlí vydávat časopis.

⁶¹⁷ Viz Návrh pracovního programu a plán přeorganizování Svenska Slöjdföreningen, b.d., strojopis [1931], CD UPM, fond Herain.

agendu. Svaz se v roce 1947 ocitl bez prostředků. V této době dostal od ÚLUVu nabídku na odprodej části DUPu, na němž byly dluhy a majetkové nesrovnalosti.⁶¹⁸

Únorový komunistický puč Svaz plně podpořil a již 27. února 1948 otiskl svolání, v němž se ještě snaží vytyčit důležitost výtvarného umělce ve výrobním procesu: „SČD, který sdružuje výtvarníky a pracovníky v řemesle a uměleckoprůmyslové výrobě, a který se od svého založení podílel na zvelebení řemesla a výroby, si plně uvědomuje veliký a historický význam budování jednotné fronty všeho pracujícího lidu. Posláním svazu bylo řešiti nejen otázky výtvarného a technického zdokonalování v řemesle a výrobě, ale šlo mu také o otázky zvýšení úrovně bydlení pro všechny vrstvy pracujícího lidu. Svaz českého díla proto znovu prohlašuje, že bude nadšeně spolupracovati k tomu, aby ve spojení s Ústředím lidové a umělecké výroby, zřízeným dekretem presidenta č. 110 Sb., a na základě dnešního plánovaného hospodářství a kultury spolu s celou výtvarnickou obcí a pracovníky v řemeslné i průmyslové výrobě byla vytvořena jednotná fronta zvelebení našeho uměleckého průmyslu, usilující o zušlechtění výroby a zvýšení úrovně bydlení dělníků, rolníků a duševních pracovníků. Svaz českého díla je přesvědčen, že naše výroba potřebuje dokonalé a úplné spolupráce umělce. Jen tak výroba dosáhne žádoucí úrovně a mnoho výtvarníků najde tím smysl svého poslání. Svaz českého díla se pevně staví do jednotné řady s pracujícím lidem za budovatelský program nové Gottwaldovy vlády.“⁶¹⁹ Pod svoláním jsou jmenovitě podepsáni Otto Eckert, Bohuslav Fuchs, Josef Grus, Jindřich Halabala, Ferdinand Hrozinka, Pavel Janák, J. Kořínek, Karel Koželka, F. Obrhel, Václav Rada,⁶²⁰ Oldřich Starý, Jan Vaněk, Jaroslava Vondráčková a Adolf Cink, tedy zástupci pražského ústředí a brněnské pobočky Svazu.

Následný krok již v květnu směřoval ke sloučení „bankrotujícího“ Svazu s ÚLUV. V červnu byla zvolena tzv. slučovací komise (Koželka, Grus, Halabala, Horová, Vaněk za SČD, za ÚLUV ředitel Hrdlička a ministerský rada Kubík), která provedla všechny právní kroky k převodu veškerého majetku na ÚLUV včetně DUPu.⁶²¹ Sloučení ještě obhajuje předsednictvo Svazu pod euforickým titulem *Společný cíl, společná cesta*. Poukazuje na

⁶¹⁸ DUP, SOA Praha, fond ÚLUV, inv. č. 246, kart. 1929–1941.

⁶¹⁹ Svaz Českého díla – svolání, *Věci a lidé* I, 1947, č. 5, s. 183.

⁶²⁰ Václav Rada, průmyslový designér, navrhoval bytová vybavení pro Krásnou jizbu.

⁶²¹ Z osobních záznamů Pavla Janáka, 13. 8. 1948: „Cink na Hradě: povídáme si o spojení s ÚLUVem – má rozum, chtěl by si nechat jen správu domu.“ NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 3. Pro Pavla Janáka musela být následná ztráta DUPu zvlášť bolestná.

plodnou spolupráci ÚLUVu a Svazu, „vždyť v obou z nich současně pracovali titíž výtvarníci, ale je rovněž pravda, že organizační rozpolcenost vedla místy k zbytečnému porušování a tříštění společného úsilí. Proto se pracovníci Ústředí i Svazu dohodli, že sloučí své síly v jediné instituci, která se stane zároveň střediskem celostátního kvalitního plánování v průmyslové, řemeslné i lidové výrobě z hlediska výtvarného.“⁶²² Sloučením s ÚLUV se Svaz zároveň připojil k novému budovatelskému pětiletému plánu, který měl teoreticky i prakticky konečně začlenit výtvarníka do nových výrobních struktur znárodněného hospodářství. V nové sloučené instituci vidí ideální pokrytí kompetencí mladý kritický socialistický aktivista Karel Hetteš, totiž že ÚLUV nyní zaštítí jak řemeslnou, lidovou, tak i průmyslovou výrobu a praktickou realizaci spatřuje v budovatelském plánu, který pro ÚLUV připravil Jan Vaněk.⁶²³ To se však nestalo.

Dobrovolná likvidace Svazu znamenala strmou rupturu dosavadních činností vyjma ediční. Je jisté, že v podmínkách kompletního znárodnění by se Svaz býval musel transformovat, kdyby ho nepohltil dysfunkční ÚLUV. Struktury a kompetence Svazu byly připraveny, aby se zformovaly v profesionální instituci v oblasti designu tak, jak fungoval například ve Velké Británii Design Council, jako státní organizace nebo institut zabývající se výzkumnou a vzdělávací činností. „Příběh“ Svazu má tedy absurdní konec, avšak zřejmě mu nebylo možné v daných politicko-sociálních a byrokratických zvratech zabránit. DUP ještě do poloviny padesátých let plnil poslání střediska moderního designu díky obchodu Krásné jizby Družstevní práce. Nakonec i ten byl zlikvidován; ÚLUV vybudoval síť obchodů pod stejnou značkou, ale s nabídkou modernizovaných lidových řemeslných bytových doplňků. V době socialistického nedostatku jakéhokoliv spotřebního zboží byla tato zlidovělá Krásná jizba schopna dodávat kvalitní bytové textilie a doplňky, tedy „kvalitní práci“ v dávných intencích Svazu.

⁶²² Adolf Cink, Josef Grus, Karel Herain, Karel Hetteš, Antonín Hollý, Jan Kotík, J. E. Koula, Karel Koželka, Karel Langer, František Molík, Jan Vaněk, Společný cíl – společná cesta, *Věci a lidé* I, 1947, č. 7, s. 273–274. Sloučení potvrdila 29. 7. 1948 valná schůze členů a k formálnímu sloučení Svazu a ÚLUV došlo na mimořádné valné hromadě Svazu 18. 12. 1948.

⁶²³ Karel Hetteš, O některých úkolech výtvarníků v pětiletce, *Věci a lidé* I, 1947–1948, č. 8–10, s. 305–306. Vaňkův pětiletý plán pro ÚLUV nebyl ani přijat ani realizován.

6.2 Věci a lidé: poslední časopis a výstava Svazu českého díla

Myšlenka časopisu se v průběhu roku 1946 konkretizovala, v létě se formovala užší redakční rada ve složení Jan Vaněk, Jan E. Koula, Josef Grus, Karel Koželka a Adolf Cink, jako redakční tajemnice nastoupila Zuzana Kotíková, dcera výtvarníka Pravoslava Kotíka.⁶²⁴ Pavel Janák byl vyzván, ale chtěl se připojit až k širšímu redakčnímu okruhu, nicméně na schůzky redakční rady pravidelně docházel jako nejzkušenější editor svazových periodik.⁶²⁵ V průběhu září se uvažovalo o názvu *Věci a život*, a nakonec byl definitivně zvolen název *Věci a lidé* s aluzí na knihu Bohuslava Brouka, který je o názvu informován dopisem Svazu.⁶²⁶ Okamžitě padlo rozhodnutí, aby Josef Grus bez schválení navrhl logo časopisu, dopisní papíry a zadal je do tisku. Josef Grus se po Sutnarově odchodu angažoval jako grafik katalogů Svazu. Jeho logo odporuje precizní a efektivní typografii Sutnarově a jeho svazovému vizuálu, který daleko přesahoval jiné instituce a působil jako vzor flexibilního, a přece jednotného vizuálního stylu. Grusovo logo sice zachovává modernistický malopis, ale poněkud neohrabaně imituje rukopisnou kaligrafii. Roztřesený nezarovnaný rukopis má zřejmě podtrhnout ruční charakter, individuální osobní vztah, možná dokonce i onu „duši“ předmětů a lidí, o níž v úvodním textu časopisu později píše Karel Koželka.⁶²⁷

Po celou dobu ale nebylo jasné financování časopisu. Jednání se Zdeňkem Rossmannem, který byl v roce 1946 jmenován generálním ředitelem nakladatelství ministerstva informací Orbis, nepřinesla výsledek, stejně jako jednání s nakladatelem Petrem, které zprostředkoval Bohuslav Brouk. Zkušený Adolf Cink trval na tom, aby se Svaz spojil s veřejnoprávní institucí, a na scénu tak vstoupila Zemská osvětová rada při ministerstvu školství.⁶²⁸ Ta nakonec časopis spolufinancovala, jedinou podmínkou bylo uvedení série osvětových a populárních článků o výtvarném umění. Tak byl nalezen nejen potřebný finanční partner, ale také distributor, který měl časopis šířit skrze územní síť osvětových rad a škol. Vstup Zemské

⁶²⁴ Teprve od sedmého čísla, tedy až v roce 1948, se redakční rada ve složení Koula, Janák a Grus rozšířila o Karla Heraina, Karla Langeru (brněnská pobočka), z nových mladých členů o typografa a pedagoga Antona Hollého za Slovensko, výtvarníka Jana Kotíka (bratr tajemnice časopisu Zuzany Kotíkové) a teoretika Karla Hetteše.

⁶²⁵ V pozůstalosti Pavla Janáka se zachovaly zápisy z pravidelných týdenních schůzí redakční rady od srpna do prosince 1946, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37.

⁶²⁶ Bohuslav Brouk, *Lidé a věci*, Praha 1947.

⁶²⁷ Karel Koželka, *Věci včera, dnes a zítra*, *Věci a lidé* I, 1947, č. 1, s. 2–4. Koželkova úvaha navazuje na předválečný text Františka Kovárny *Věci duše zbavené*, který dává průchod antitechnicistním náladám, jež rezonovaly i po druhé světové válce.

⁶²⁸ Dekret č. 130/1945 Sb., Dekret presidenta republiky o státní péči osvětové. Zemská osvětová rada byla nadřízená okresním a místním osvětovým radám. V roce 1950 byly osvětové rady převedeny pod národní výbory.

osvětové rady, i když se zdál nenápadný, přece zásadně ovlivnil podobu a poslání periodika: časopis *Věci a lidé* je koncipován jako časopis výtvarný a lidově-výchovný, populární, obrací se na nejširší vrstvy, a dokonce dává prostor i dělníkům.⁶²⁹ Kromě výtvarného umění chce sledovat živé vztahy mezi člověkem a předměty, zabývat se problematikou bydlení a výrobními úkoly dvouletky.⁶³⁰ Jazyk textů je obecný, prostý, články jsou krátké, často povšechné, až povrchní. Dřívější intelektuální brilance, které dosahoval časopis *Žijeme* nebo přílohy časopisu *Architektura*, není záměrem tohoto časopisu. Do lidového tónu se vtěšňávají i bystrí svazoví autoři jako Pavel Janák nebo Jan E. Koula, který pravidelně přispívá fejetony *Zápisky pražského poutníka*.

V rámci popularizačního zaměření časopisu měl iniciativní návrh opět Pavel Janák: totiž rozšířit obsah o problematiku módy, a to jak konfekční, tak individuální.⁶³¹ Módní referentka Zdeňka Fuchsová⁶³² však pojala své texty „loosovsky“, tedy jako propagaci střízlivého oděvu pro pracující ženy, které nesnesou výstřelky kapitalistické módy jako New Look apod.⁶³³ Z tohoto hlediska se dostalo odsudku i slavné výstavě textilií pražských rodáků Ziky a Lídy Ascherových, kteří emigrovali za války do Velké Británie, kde spolupracovali se soudobými výtvarnými umělci jako Henry Moore nebo Henri Matisse.⁶³⁴ Fuchsová odsoudila jejich šátky navržené umělci jako zbytečné umění „na zeď“ a otevřela názorové pole Svazu. Ascherových šátků se naopak zastal František Kovárna jako důležité tvorby, která rozšiřuje pole soudobého výtvarného projevu.⁶³⁵ Tímto způsobem také Ascherova výstava ovlivnila zdejší textilní scénu; paradoxně s časovým odstupem, ale politicky konjunkturálně, uveřejnil podlou

⁶²⁹ František Novák, slévač, Praha-Libeň, Očima dělníka, *Věci a lidé* I, 1947, č. 3–4, s. 13.

⁶³⁰ Hromadný dopis ředitele Svazu Adolfa Cinka redakci časopisu *Věci a lidé* ze dne 10. 12. 1946, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 38. Estetik Bohumil Markalous reaguje vstřícně na záměr i název časopisu: „Chválím, že jste nazvali svůj časopis *Věci a lidé*. V tom je hluboký, filosofický, ba metafyzický smysl. Těsné jsou vztahy mezi lidskou duší a vnějším světem. Věčnou je lidská snaha poznat res. Nemůže být lepšího programu pro váš časopis, než přemýšlet o vztahu člověka k věcem, neboť jak bylo řešeno – jsme oděni nejen šatem, ale také nábytkem, stěnami ohraničujícími prostor obydlí a nakonec krajinou a oblohou. A v skromném názvu vašeho listu je jisté dosti učinění pro mne, protože jsem stál dlouho v opozici proti směrům, jimiž byl veden Svaz českého díla za prvé republiky.“⁶³⁰ Bohumil Markalous-John, Je třeba náčinku, *Věci a lidé* I, 1947, č. 2, s. 95.

⁶³¹ Zápis redakční rady časopisu *Věci a lidé* ze dne 7. 12. 1946, NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 37.

⁶³² Zdeňka Fuchsová, významná textilní výtvarnice, v 50. letech navrhovala pro Textilní tvorbu.

⁶³³ Viz např. Zdeňka Fuchsová, Klobouky dříve a dnes, *Věci a lidé* I, 1947–1948, č. 7–8, nestr.

⁶³⁴ Zdeňka Fuchsová, Na zeď – na krk? *Věci a lidé* I, 1947–1948, č. 5, s. 202. Výstava *Ascher Squares* se uskutečnila na v pražském Mánesu od prosince 1947 do ledna 1948.

⁶³⁵ -rna [František Kovárna], Výstava anglických textilií, *Tvar* I, 1948, s. 47–49.

ideologickou recenzi kolektiv školy Antonína Kybala.⁶³⁶ Asi největší překvapení ještě před vernisáží výstavy ale přinesla diskuse s významným britským teoretikem, kritikem a popularizátorem výtvarného a užitého umění Herbertem Readem, který navštívil Svaz 27. října 1947 a právě Aschera uvedl jako jediný příklad fungující spolupráce výrobce s výtvarným umělcem ve Velké Británii.⁶³⁷

Setkání s Herbertem Readem přineslo totiž konfrontaci s pokročilou pragmatickou organizací oblasti „industrial design“, výtvarně-technických návrhů, které designérským studiím ve Velké Británii zadával výrobce. Nová profese designéra ve Velké Británii nahradila výtvarného umělce ve výrobě. V podobném duchu informovali o dění ve Spojených státech redakci časopisu také Ladislav Sutnar a Antonín Heythum. Návštěva Herberta Reada dokládá také aktivní zahraniční činnost britské vládní instituce Council of Industrial Design, která podnikavě sledovala exportní zájmy a zaslala propagační brožury a katalogy a díky nim se čtenáři seznámili s legendární výstavou *Britain Can Make It*.

Redakce až do čtvrtého čísla vyváženě zprostředkovávala informace o zahraničním dění na západ a sever od Prahy, zejména ze Švédska, o němž referovali zavedení autoři jako Josef Vydra a Ludvika Smrčková. Pavel Janák však opakovaně prosazoval texty o dění v SSSR, na které byl osobně velmi zvědavý. Nakonec se dočkal setkání s delegací sovětských architektů ve Svazu v prosinci roku 1946. Hlavním tématem byla překvapivě lidová řemeslná výroba, kterou SSSR udržuje v jejím autentickém stavu, protože zachovává „filosofii národního umění“.⁶³⁸

Svazová redakce, podobně jako po první světové válce, podlehla pokušení definovat charakter „českého ducha“ a „českých rukou“, tentokrát na pozadí vnucovaných okupačních germánských vzorů falešné líbivosti a sentimentality.⁶³⁹ Jako vzor „češství“ časopis publikuje

⁶³⁶ Viz Kolektiv školy prof. A. Kybala, Kosmopolitismus v textilním dessinu, *Textilní tvorba* II, 1950, č. 11–12, s. 326. Více viz Konstantina Hlaváčková, *Šílený hedvábník. Zlka & Lída Ascher. Textil a móda*, Praha 2019, s. 109.

⁶³⁷ Jan E. Koula, Herbert Read, *Věci a lidé* I, 1947, č. 3–4, s. 114. Dále P. Kotíková [správně Zuzana Kotíková], Herbert Read, O umělecké výrobě v Anglii, *Tvar* I, 1948, s. 54.

⁶³⁸ Architekti Rubaněnko, P. N. Blochin, P. A. Alexandrov, A. P. Jeršov, G. E. Miščenko, A. Š. Trajnin I. Fomin byli představitelé socialistického realismu v monumentálních obytných stavbách, někteří měli za sebou konstruktivistické realizace ve dvacátých a z kraje třicátých let. Delegace zde zkoumala bytovou výstavbu a navštívila Brno, Zlín, Bratislavu, Hradec Králové, a také Krkonoše a Tatry. viz Pavel Janák, Sověští architekti ve Svazu českého díla, *Věci a lidé* I, 1947, č. 1, s. 33. Text doprovázel bizarní obrázek košíčku na sušenky ve tvaru draka.

⁶³⁹ Karel Koželka, Věci včera, dnes a zítra, *Věci a lidé* I, 1947, č. 1, s. 2–4.

v Koulově živém textu plastický obraz asketického životního stylu a střízlivého vkusu T. G. Masaryka.⁶⁴⁰ Masarykův mravní vzor je však kontaminován s jinou staronovou svazovou představou malého skromného českého člověka z chudých poměrů, kterou v raných dvacátých letech rozvíjel na svazové platformě zejména V. V. Štech. Nejzřetelněji tato představa prosákla v Janákově textu, v němž srovnává zahraniční nábytek s tuzemským. Nábytek zahraniční, zejména francouzský, anglický a švédský, je podle něho duchaplný, oslňující až koketní. „Je na něm vidět, že je z většího světa.“ Takový nábytek ale pro českého člověka není, protože „nejlépe je nám doma, v nábytku u nás vymyšleném [...] ten náš nábytek [...] je daleko méně líbivý, je střízlivý, opatrný, drží se skromně při zdi, za to však je velmi přemýšlivý, jak by nejlépe sloužil“.⁶⁴¹ V textu zároveň Janák kritizuje zaostávání českého sedacího nábytku, nicméně jeho obhajoba „malé, ale naše“, s jakou jsme se setkávali ve dvacátých letech, je zároveň obranou nedostatku odvážné invence a zaostalosti. A stejně jako ve dvacátých letech i nyní se ozývá „komplex nadřazenosti“, když časopis uveřejňuje názor, že „[...] náš lid má tvořivost [...] výtvarně bohatší než u mnoha jiných národů“.⁶⁴²

Deset čísel prvního a jediného ročníku⁶⁴³ časopisu *Věci a lidé*, který vycházel v letech 1947 a 1948, patří nejen k umělecko-historickým pramenům k poválečné situaci ve výtvarném umění, lidovýchovných snahách, užitém umění a interiérové tvorbě, ale je také záznamem o chaotické době budování lidově demokratického státu, o kontinuitě levicového sociálního myšlení a sílící ideologické diverze řízené Moskvou. Nejvýrazněji ukazují tuto ideovou směsicí číslo páté a šesté, uvedené Březinovou básní Stavitelé chrámu, za níž následuje hold Sovětskému svazu a zároveň tragicky zesnulému Janu Masarykovi, který byl podle textu dohnán k sebevraždě nepřátelstvím Západu.⁶⁴⁴

Ještě před formálním sloučením Svazu a ÚLUV bylo oznámeno, že ÚLUV bude nadále vydávat časopis *Věci a lidé* jako časopis výtvarně-výchovný; ten se v dalších ročnících zaměřil zejména na lidové řemeslo. Zároveň vyšel inzerát na časopis nový pod názvem *Tvar* téhož vydavatele, který se bude zabývat průmyslovým výtvarnictvím. Na tomto rozhodnutí se

⁶⁴⁰ J. E. Koula, TGM a kultura bydlení, *Věci a lidé* I, 1947, č. 3–4, s. 97–99.

⁶⁴¹ Pavel Janák, 26000 návštěvníků, *Věci a lidé* I, 1947, č. 1, s. 12–13.

⁶⁴² Karel Koželka, Tvoření v řemesle a průmyslové výrobě, *Věci a lidé* I, 1947, č. 5, s. 17.

⁶⁴³ Dne 9. 12. 1946 tiskový odbor ministerstva informací vydávání periodického časopisu *Věci a lidé* schválil a první číslo se mělo objevit již v lednu 1947. Průtahy způsoboval mj. nedostatek papíru, barev a přetíženost tiskáren, nakonec časopis tiskla tiskárna Grafia, která se Svazem spolupracovala již od jeho založení. Nedostatek papíru a barev se na polygrafické kvalitě časopisu projevil zřetelně.

⁶⁴⁴ G-s, Jan Masaryk, *Věci a lidé* I, 1947, č. 6, s. 235–237.

jistě podílela nová publikace Josefa Vydry, která termín „industrial design“ převedla do tuzemských poměrů: průmyslové výtvarnictví jako široká oblast uplatnění výtvarníka ve výrobě.⁶⁴⁵ Do *Tvaru* přešla svazová redakce časopisu *Věci a lidé* včetně zkušeného Pavla Janáka.⁶⁴⁶ První čísla *Tvaru* reflektují působení Svazu retrospektivně a poukazují i na jeho nedávnou činnost. Zřejmě díky Janákovi a Herainovi *Tvar* převzal Sutnarovu grafickou a ediční úpravu prvního ročníku časopisu *Žijeme*, která spočívala v dynamické struktuře dlouhých a krátkých textů. Svou brilantní vizuální a textovou úrovní byl časopis *Tvar* zakrátko zařazen mezi nejlepší světové časopisy o designu své doby, mimo jiné díky působení Jana Kotíka, kterého všestranností a důležitostmi můžeme srovnat s Ladislavem Sutnarem třicátých let.⁶⁴⁷

Dlouho odkládaná výstava pod názvem *Věci a lidé. Výtvarník ve výrobě* se konala na konci roku 1948 ve spolupřátelství s ÚLUV, a zřejmě také proto se podařilo získat finanční ministerskou podporu (ministerstev školství, průmyslu a obchodu). Dělnický ministr průmyslu Augustin Kliment v úvodním projevu zdůraznil oproti individuální rukodělné práci nutnost průmyslové výroby, která bude mít jiné poslání než v kapitalismu, protože bude cenově dostupná: „Všichni mají mít otevřenou cestu ke kráse a kultuře přes civilizaci. Tyto požadavky dneška může splnit jen spolupráce masové výroby s lidmi ducha.“ Těmi měli být právě výtvarníci – a termín výtvarník ve výrobě se pak stal neuralgickým bodem socialistického hospodářství po celé čtyři následující dekády.⁶⁴⁸

Ministerstvo se dokonce poprvé od druhé svazové výstavy uvolilo odměnit autory výrobků „technicky, tvarově dokonalých a schopných exportu“. Celkem 30 000 korun bylo rozděleno

⁶⁴⁵ Josef Vydra, *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948.

⁶⁴⁶ Janákovi na časopisu *Tvar* velmi záleželo, zapisoval si publikaci každého čísla. První číslo redigoval František Kovárna, od druhého čísla potom ambiciózní teoretik Karel Hetteš. Viz osobní poznámky Pavla Janáka: „16.4. 1948 red. Hetteš ráčil přinést konečně zalomený *Tvar* – po několikerém prošení. Byl velice arogantní – jako někdo, kdo nechce vidět, že to neumí. Srazili jsme se.“ NTM AAS, fond 85 – Janák, kart. 3. Redakční kruh časopisu *Tvar*: Vladimír Bouček, Adolf Cink, Josef Grus, Karel Herain, Antonín Hollý, Jan Kotík, Karel Koželka, Karel Langer, František Molík, Jan Vaněk, Josef Vydra. První ročník v úpravě Františka Muziky převzal Sutnarův princip sazby – synchronické uspořádání hlavních a vedlejších textů na jedné straně. Od druhého ročníku bylo od této inovativní sazby upuštěno.

⁶⁴⁷ První čísla časopisu *Tvar*, vydávaný ÚLUV, dokládají kontinuitu s SČD, Janákovy, Herainovy a Novotného texty připomínají jeho historii, Hořejšovy a Hettešovy zásluhy SČD. Časopis *Tvar* byl zařazen mezi světové časopisy o designu ředitelem Muzea moderního umění Afredem Barrem v publikaci *Museum of Modern Art* (1958).

⁶⁴⁸ Výstavní výbor za SČD ve složení Koželka, Cink, Grus, Vaněk navázal na válečné dotazníkové metody a připravil uživatelský průzkum účelnosti vystavených výrobků. Formou cyklostylovaného letáku byl vložen do katalogu výstavy a byl rovněž k dispozici návštěvníkům na výstavě *Věci a lidé*.

mezi následující výtvarníky: Emile Paličková za paličkovanou krajkou, škola Antonína Kybala za tři modrotisky, textilní oddělení Františka Malého na brněnské škole uměleckých řemesel, Jan Pistorius z ÚLUV v Praze za automobilovou dětskou stavebnici, Vít Grus z ÚLUV za loutky, Hrnčiarské družstvo v Pozdišovicích za keraický soubor, Věra Lišková za nápojový soubor ze skla pro firmu Lobmeyer, Zdeňka Fuchsová za střih, Jaroslava Vondráčková za tkanou látku na dámský kostým, Karel Koželka a Antonín Kropáček za křeslo, národní podnik Moravia za sporák a ledničku jako součást inovativního řešení kuchyně podle návrhu Karla Koželky.

Vyvážená skladba odměněných prací uměleckého řemesla, lidové výroby, dnešním termínem produktového, a dokonce průmyslového designu vzbuzovala naděje, že ministerstvo průmyslu bude spolupráci výtvarníka s průmyslem řídit kompetentně. Optimistické perspektivě věřil asi nejvíc Karel Koželka, který se domníval, že „o co usiloval SČD dříve jen z idealismu [...], bylo pojato do hospodářského, kulturního a sociálního budovatelského plánu naší lidové republiky“.⁶⁴⁹ Také Jan Vaněk, již v roli generálního ředitele dřevozpracujícího průmyslu, věřil, že „znárodnění průmyslu [...] umožňuje postavit výrobu [...] typu, zbaveného třídního charakteru“ a uskutečnit novou bytovou kulturu pro nového člověka. Pod ní si jednoznačně představoval standardní typizovaný nábytek, který předvedl na výstavě jako výsledek práce standardizační komise, která pod jeho vedením vyvinula sektorový nábytek pro obývací pokoje Standard ve spolupráci s Jindřichem Halabalou, Karlem Koželkou, Janem Novákem a J. Majerem.⁶⁵⁰

K výstavě byla uspořádána diskusní setkání mezi výtvarníky a zástupci ministerstev, která měla konkretizovat přítomnost výtvarníka ve výrobě. V katalogu však zazněly kritické hlasy členů SČD na dosud ignorovanou účast výtvarníka ve výrobě v porovnání se zahraničím (Herain), zejména v textilním odvětví (Fišárek), v dřevozpracujícím průmyslu, kde převládala ruční práce a nedostatek vhodných strojů (Kropáček), ve strojové výrobě koberců, která podle Antonína Kybala dosud ani nezačala a v nevybavené polygrafii (Kotík).

Varovným signálem pro všechny optimisty mohla být ideologická recenze architekta Otakara Nečase, který odsoudil výtvarníky Svazu, že „tahají starou veteš překonaného řádu do nového

⁶⁴⁹ Karel Koželka, Výstava Věci a lidé 1948, in: *Věci a lidé 1948. Výtvarník ve výrobě*, (kat. výst.), DUP, Praha 1948, s. 17.

⁶⁵⁰ Jan Vaněk, Bytový standard, in: *Věci a lidé 1948. Výtvarník ve výrobě* (pozn. 64), s. 12. Viz též Dagmar Koudelková, Poválečný sektor, *Stolařský magazín* X, 2009, č. 11. Teprve od poloviny 50. let byl sektorový nábytek v prodeji, a to ve velmi omezeném počtu, neboť socialistický průmysl nedokázal zajistit jeho dostatek.

života“ (například krajku nebo prostírání), a vystavený typizovaný nábytek „je veden spíše zřetelem dobré prodejnosti, tak jej stvořila kapitalistická podnikatelská morálka, než zřetelem socialistické služby“. Ačkoliv přeje výstavám Svazu, aby byly školou nového vkusu, tato výstava podle něho ukazuje jen subjektivismus umělců místo „objektivní srovnání s národním tělem“.⁶⁵¹ Recenze tak definitivně za Svazem českého díla zabouchla dveře budoucnosti u příležitosti jeho třicátého výročí.

⁶⁵¹ Otakar Nečas, Výstava věcí a lidé 1948, *Architekt* XLVII, 1949, č. 2, s. 32.

7 Závěrem: stopy Svazu československého díla

Z následných událostí druhé poloviny dvacátého století lze vystopovat cosi, co můžeme nazvat ideou nebo duchem Svazu, který zůstal přítomen i po jeho rozpuštění. Asi nejdůležitějším a unikátním přínosem Svazu byla mnohaoborovost, jejíž důležitost vyzdvihl člen Svazu, architekt Richard F. Podzemný: „Je velká škoda, že došlo k přerušení tohoto sdružování kulturních pracovníků rozpuštěním jejich organizací a rozdělením do samostatných svazů, což nemohlo nahradit kulturní platformu společné tvorby. Konfrontace, vzájemné poznání, tříbení názorů, ba i boje a zápasy byly zdravé a prospěšné celku. Ta léta posunula naše umění i architekturu vpřed, naše malá země mohla soutěžit na fóru světovém.“⁶⁵²

Ačkoliv ideově vedli Svaz v průběhu jeho třicetileté existence většinou všestranně nadaní architekti, přece bylo i pro ně důležité sepětí například s textilními výtvarníky a výtvarnicemi, kteří upozornili na důležitost psychologického komfortu a rozmanité škály smyslových podnětů v interiéru. Svazové směřování ovlivnili také Ing. Miloslav Prokop se svým technickým postojem a ekonomové jako Jaroslav Dobrý nebo Václav Vaško. Celospolečenské souvislosti svazových programů dokázali formulovat historikové umění, zejména Karel Herain, Josef Vydra, Antonín Hořejš, v počátcích Svazu také V. V. Štech. Pozice Svazu byla vždy státotvorná, vlastenecká, a to i v nelehkém období okupace. Politicky stál Svaz nalevo, blízký levicové politické opoře Edvarda Beneše, tj. stranám národních socialistů a sociálních demokratů. Dokázal absorbovat i postoje členů komunistické strany a přetavit je v sociálně vnímavý program architektury a užitého umění.

Svaz zasáhl průkopnický do mnoha oborů. Výstavbou osady Baba a předtím Nový dům popularizoval nové bydlení a učil moderně bydlet a žít. Funkcionalismus s antropocentrickým přístupem se uplatnil díky mnohaoborovému spolupůsobení různých náhledů na moderní interiér, takže střídmy, vlídný a flexibilní (proměnný) domov na technické úrovni své doby se postupně vžil jako samozřejmý standard.

Díky soutěžím a realizaci vítězných návrhů byl Svaz prvním činitelem, který se zásadně podílel na modernizaci svítidel, bytového textilu, užitkového skla, keramiky a porcelánu a

⁶⁵² Barbora Řepková, *Architekt Richard Ferdinand Podzemný – meziválečná tvorba* (diplomová práce), ÚDU FF UK, Praha 2021, s. 13.

hraček. Rovněž výstavy, které se staly hlavním vzdělávacím a konfrontačním prostředkem, dosahovaly a někdy i překračovaly evropský standard modernistického výstavnictví a navázala na ně poválečná „výstavnická škola“. S výstavnictvím úzce souvisí péče o reklamu, aranžérství a jednotný institucionální vizuální styl, jímž Svaz dalece vynikal nad ostatní. Dobově nepřekonatelné jsou ediční počiny Svazu; časopis *Žijeme* a publikace *Byt* patří k základním evropským zdrojovým publikacím ostatně také díky jejich grafickému designu. I další ediční platformy Svazu inspirovaly a iniciovaly dobovou reflexi architektury a užitého umění nejen z pera historiků umění, ale i architektů a designérů samotných (Janák, Novotný, Kybal, Žák, Heythum, J. E. Koula, Honzík, Sutnar, Zelenka, Štursa–Štursová, Kittrichová, Koželka ad.). Svazová ediční práce pokračovala v periodiku *Tvar* (1948–1970).

Je třeba zmínit, že Svaz poskytl možnosti seberealizace a uplatnění pro dnešními slovy společensky znevýhodněné skupiny: ženy, studenty a děti. Tvůrčím ženám poskytl prostor k tvorbě, propagaci a distribuci děl, podněcoval je k podnikatelské, přednáškové a publicistické činnosti (Kučerová-Záveská, Vondráčková, Štursová, Kittrichová, Krütznarová, Müllerová, Smrčková, Podhajská, Paličková). Studentům uměleckých škol poskytl možnost účastnit se soutěží a zejména pak zprostředkování stipendijních pobytů, pro některé z nich zásadních v jejich celoživotní orientaci i profesionálním angažmá. A v neposlední řadě Svaz věnoval velkou pozornost dětem, jejich domácímu a školnímu prostředí, nebo právům dítěte na veřejný prostor. Propagoval nejmodernější pedagogické směry ve výchově a výuce, soutěžemi vytvářel příležitost k vývoji české moderní hračky.

Antropocentrický funkcionalismus Svazu se rozvíjel a aktualizoval i v druhé polovině dvacátého století. Po rozpuštění Svazu se jeho osobnosti uplatnily v nově vznikajících institucích a v nich pokračovaly ve svazovém programu. ÚLUV, který v padesátých letech stále hledal svoji náplň a organizační strukturu, poskytl prostor Jaroslavě Vondráčkové, která v padesátých letech podnikla rozsáhlý průzkum lidových technik a využila ho pak ve vlastní tvorbě. Nejdůležitější institucí, v níž dále žily ideje Svazu, se stal ÚBOK (Ústav bytové a oděvní kultury), založený v roce 1959, s výzkumným a vývojovým programem; socialistické zařízení, o němž snili předváleční architekti. Dosáhl vynikajících výsledků v oblasti výzkumu a vývoje, avšak jeho podněty socialistický průmysl a obchod nebyly schopné realizovat, takže se produkty k nejširším vrstvám obyvatel nedostaly. Právě v ÚBOKu založil Karel Koželka tzv. oddělení prostorového vytváření, zaměřené na otázky soudobého interiéru, a stal se jeho vedoucím. V oddělení pracovali také Ivan Nedoma a Emanuela Kittrichová, která se zaměřila na typový nábytek, organizaci kuchyní a antropometrické metody, v nichž navázala na Vlastu

Štursovou. Jejich spolupracovníkem byl také Jaroslav Horný, který se zabýval vývojem sektorového nábytku. Všichni se pak podíleli na interiérech vzorového sídliště Invalidovna (1958–1970). Koželka i Kittrichová byli aktivní také publikačně a v tématech navazovali na svazový program. V ÚBOKu dále působili v oddělení skla Ludvika Smrčková a Jan Kotík, v oddělení textilu Antonín Kybal. Zajímavé bylo rovněž propojení ÚBOKu se švédským Institutem nábytku, které udržovalo svazovou linii inspirace severským bydlením. Osobnosti Svazu přispěly k programu „humanizace bydlení“, který tento ÚBOK rozvíjel v 60. letech; aktualizoval tak předválečný a válečný svazový „vládný modernismus“ v podmínkách reálného socialismu.

V roce 1954 byl založen Vývoj nábytkářského průmyslu v Brně, jehož hlavním architektem se stal Jindřich Halabala. Přípravoval podklady k vědeckému řízení dřevozpracujícího průmyslu, v jehož čele stál Jan Vaněk, a vyvíjel konstrukce a tvary nábytkových celků. Pracoval zde rovněž Oldřich Osolsobě. I zde se rozvíjel program typového nábytku, jak ho propagoval Svaz a před válkou realizovaly UP závody s Halabalou v čele nebo rousínovská firma Osolsobě.

Nelze opominout předválečnou skupinu PAS (Voženílek, Štursa, Janů) a podíl jejích členů na organizaci socialistického stavebnictví, zejména panelových sídlišť, které se staly trvalým či přechodným bydlištěm většiny obyvatel českých zemí. „Slunce, vzduch, voda“ se tak staly určitým nadčasovým standardem bydlení v ČR s kořeny ve funkcionalismu a v interiérových realizacích Svazu.⁶⁵³

Snad nejpozoruhodnější oborovou formací designu druhé poloviny dvacátého století je mnohaoborová skupina *Bilance*, kterou založilo 50 designérů v roce 1957 s teoretikem Karlem Hettešem v podstatě na troskách již téměř deset let rozpuštěného Svazu. Skupina *Bilance*, podobně jako Svaz seznamovala publikum doma i v zahraničí s aktuální tvorbou svých členů: a v tom, stejně jako Svaz byla jedinečná, protože žádná jiná instituce nepořádala mnohaoborové přehlídky soudobé užitě tvorby. Na konci šedesátých let byla její činnost utlumena, ale právě v jejím lůně vznikla v průběhu „pražského jara“ myšlenka na obnovení Svazu československého díla, jejíž realizaci znemožnily tanky vojsk Varšavské smlouvy a následná normalizace.⁶⁵⁴

⁶⁵³ Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Eva Novotná – Karolina Jirkalová (eds.), *Paneláci 1. Padesát sídlišť v českých zemích; Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989*, Praha 2017.

⁶⁵⁴ Dopis Ladislava Sutnara Oldřichu Hlavsovi, květen 1968, New York, soukromá sbírka.

Přílohy

Seznam zkratek

AHMP Archiv hlavního města Prahy
 CD UPM Centrum dokumentace Uměleckoprůmyslového musea v Praze
 ČVUT České vysoké učení technické v Praze
 ČUD České umělecké dílny
 DP Družstevní práce
 DUP Dům uměleckého průmyslu
 DWB der Deutsche Werkbund, německý Werkbund
 FF UK Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
 FF MU Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně
 KJ Krásná jizba
 LA PNP Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze
 MG Moravská galerie v Brně
 MŠANO Ministerstvo školství a národní osvěty
 MVČHK Muzeum východních Čech v Hradci Králové
 NFA Národní filmový archiv
 NTM AAS Národní technické muzeum, Praha, Archiv architektury a stavitelství
 ÖWB der Österreichische Werkbund, rakouský Werkbund
 OŽK Obchodní a živnostenská komora
 PNP Památník národního písemnictví
 PVV Pražské vzorkové veletrhy
 SČD Svaz českého díla
 SČSD Svaz československého díla
 S. V. U. Mánes Spolek výtvarných umělců Mánes
 SWB der Schweizerische Werkbund, švýcarský Werkbund
 SSF Svenska Slöjdförningen, švédský Werkbund (jinak též Svensk Form)
 ŠUR Škola umeleckých remesiel v Bratislavě
 ŠUŘ Škola uměleckých řemesel v Brně
 ÚBOK Ústav bytové a oděvní kultury
 ÚLUV Ústředí lidové a umělecké výroby
 UPM Uměleckoprůmyslové museum v Praze
 UPŠ Uměleckoprůmyslová škola v Praze
 UMPRUM Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
 WDT Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei

Seznam výstav Svazu československého (českého) díla

1914

16. 5. – 6. 8. 1914

Česká expozice v pavilonu Rakouska-Uherska na výstavě Der Deutsche Werkbund, Kolín nad Rýnem

— Instalace: Otakar Novotný

1921

18. 12. 1921 – 9. 3. 1922

I. výstava uměleckého průmyslu československého, UPM

— Instalace: Otakar Novotný, výmalby František Kysela

— Plakát: František Kysela a Jaroslav Benda

— Katalog: úvod Pavel Janák, úprava Method Kaláb

Od roku 1921 každoroční expozice SČSD na Pražských vzorkových veletrzích

1923

19. 5. – 21. 10. 1923

I. bienále užitého umění v Monze, L'art décoratif tchécoslovaque

— Kurátor a architekt: Rudolf Stockar

— Katalog: text V. V. Štech, úprava Jaroslav Benda

16. 12. 1923 – 2. 3. 1924

II. výstava uměleckého průmyslu u československého, UPM

— Instalace: Pavel Janák a Václav Ložek, výmalby František Kysela

— Plakát: Slavoboj Tusar, Hana Dostálová

— Katalog: texty V. V. Štech, Vilém Dvořák, F. X. Jiřík, Karel Herain, úprava Hana Dostálová a Jaroslav Bernat

1924

duben 1924

Mezinárodní výstava knižního umění, Haag

červen–srpen 1924

1. výstava Svazu československého díla s přípravným výborem odbočky v Chrudimi

— Katalog: Směrnice SČSD

1925

28. 4. – 25. 10. 1925

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes / Mezinárodní výstava moderního dekorativního a průmyslového umění, Paříž

— Samostatný pavilon Josef Gočár, expozice v Grand Palais, expozice v Esplanade des Invalides — Instalace: Pavel Janák, Otakar Novotný a Václav Ložek

— Katalog: editor Vilém Dvořák, texty V. V. Štech, Pavel Janák, úprava František Kysela

1926

25. 4. – 16. 5. 1926

Putovní výstava uměleckoprůmyslová, pobočka SČSD Brno, Kroměříž

20. 6. – 30. 9. 1926

III. Výstava uměleckého průmyslu československého, UPM, Detva (Masarykovo nábřeží č. 20), Topičův salon, Praha

— Instalace: UPM – Pavel Janák a F. X. Jiřík, Detva – Jaroslav Jareš a František Malý, výmalba František Joska, Topičův salon – Václav Ložek, výmalba František Joska

— Plakát: Cyril Bouda, pozvánka: Josef Solar

— Katalog: editor Karel Herain, texty F. X. Jiřík, V. Maule, obálka Josef Kaplický

listopad–prosinec 1926

IV. Výstava (vánoční) uměleckého průmyslu československého, Topičův salon, Praha

— Instalace: Václav Ložek

— Plakát, pozvánka a výmalba: Ladislav Sutnar

— Katalog: texty Ing. Josef Dobrý, Method Kaláb, Karel Herain, obálka a písmo Slavoboj Tusar

28. 11. – 26. 12. 1926 Výstava československého uměleckého průmyslu, Městské museum v Českých Budějovicích, spoluřadatel Ústav pro zvelebování živností, pražské ústředí SČSD

— Katalog

1. 12. – 30. 12. 1926 Výstava československého uměleckého průmyslu a odborného školství, Kodaň — Instalace: Václav Ložek

— Plakát: Ladislav Sutnar

— Katalog: editor Karel Herain, text F. X. Jiřík

prosinec 1926 – leden 1927

II. výstava odbočky Svazu československého díla v Chrudimi

— Katalog

1927

březen–září 1927

Výstava evropského uměleckého průmyslu, Grassi Museum, Lipsko

— Instalace: František Novák a Václav Ložek

červen–září 1927

Internationale Buchkunst Ausstellung / Mezinárodní výstava knižního umění, Grassi Museum, Lipsko

— Komisař: Karel Herain

— Instalace: Ladislav Sutnar a Pavel Janák, výmalba Ladislav Sutnar

— Katalog: editor Karel Herain, úprava Slavoboj Tusar, písmo Slavoboj Tusar

21. 8. – 2. 9. 1927

Expozice bratislavské pobočky SČSD, Dunajský veletrh, Bratislava

prosinec 1927

Výstava umeleckého priemyslu československého, Pavilon Umeleckej besedy slovenskej, expozice bratislavské pobočky SČSD, Bratislava

— Instalace: Václav Ložek

— Plakát: Josef Solar, pozvánka: Čeněk Jandl

— Katalog: texty Antonín Hořejš, Josef Vydra

1928

19. 2. – 4. 3. 1928

Výstava materiálů pro moderní osvětlovací zařízení, UPM, spolupořadatel Elektrotechnický svaz československý – výsledek soutěže SČSD

— Instalace: Miloslav Prokop

— Katalog: Miloslav Prokop, Ladislav Němec

duben 1928

I. mezinárodní knižní veletrh, Florencie

— Kurátor: Karel Herain

— Instalace: Ladislav Sutnar

květen–říjen 1928

Výstava soudobé kultury, Brno

Expozice SČSD v Hlavním paláci

— Instalace: Václav Ložek (spolupráce F. Hrozinka, Č. O. Jandl, L. Machoň, F. Novák, L. Sutnar), Nájemný dům SČSD Josef Havlíček

— Katalog Expozice SČSD: editor Karel Herain, texty Pavel Janák, Karel Herain, Jan Vaněk, úprava Slavoboj Tusar

Kolonie Nový dům

— Katalog Nový dům: editoři Zdeněk Rossmann a Bedřich Václavek, texty Zdeněk

Rossmann, Bedřich Václavek, Jan Vaněk, úprava Zdeněk Rossmann

červen–říjen 1928

Pressa, Staatenhaus, Kolín n. Rýnem

— Komisař: Karel Herain

— Instalace: Václav Ložek, výmalba, diagramy Ladislav Sutnar

— Katalog: texty Zdeněk Tobolka?, Karel Herain (Tschechoslovakei Pressa 1928), úprava asi Slavoboj Tusar

srpen–říjen 1928

Výstava obalových materiálů, Dunajský veletrh, Bratislava

1929

Výstava moderného umeleckého priemyslu, Spišská Nová Ves

— Organizace: bratislavská pobočka SČSD

— Instalace: František Malý; výmalba, leták: Ludovít Fulla

květen–říjen

Světová výstava, Barcelona

— Instalace, mapy, diagramy, sekce odborných škol: Ladislav Sutnar, zlatá medaile

3. 8. – 15. 9. 1929

Výstava moderního obchodu, Brno

— Plakát: Ladislav Sutnar

sekce SČSD:

Výstava moderní ženy — Interiéry: Hana Kučerová -Záveská

Výstava moderní reklamy — Instalace: Ladislav Sutnar

Výstava moderního zařízení

— Katalog Výstava moderního zařízení, text Karel Herain, úprava Zdeněk Rossmann

25. 8. – 3. 10. 1929

Výstava moderního slovenského umeleckého priemyslu, Dunajský veletrh, Bratislava

— Pozvánka: Ľudovít Fulla

25. 9. – 20. 10. 1929 Výstava moderního bytového zariadenia (typového nábytku), Pavilon Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava; repríza z Brna

— Instalace: Václav Ložek

— Katalog: editoři Antonín Hořejš a Jozef Vydra, texty Jozef Vydra, Karel Herain, Antonín Hořejš, úprava Jozef Vydra

říjen 1929

Výstava moderního textilu, Průmyslové museum, Hradec Králové

— Instalace a plakát: Ladislav Sutnar

1930

30. 3. – 21. 4. 1930

Výstava moderních bytových zařízení, UPM

— Instalace: František Kerhart

— Plakát a pozvánka: Slavoboj Tusar

— Katalog: editor Karel Herain, texty Pavel Janák, Karel Herain, Miloslav Prokop, Josef Holeček, K. E. Ort, úprava Jindřich Halabala a Antonín Heythum

duben–květen 1930

Československý umelecký priemysel, bratislavská pobočka SČSD, Štátne východoslovenské museum, Košice

— Katalog: editor Antonín Hořejš, texty Antonín Hořejš, úprava Jozef Rybák

— Instalace a pozvánka: František Malý; výmalby a plakát Ľudovít Fulla

8. 6. – 10. 8. 1930

Moderní užití skla, pražské ústředí ve spolupráci s železnobrodskou pobočkou, Železný Brod

— Instalace: Antonín Heythum

srpen–říjen 1930 Výstava moderních výkladních skříní, Dunajský veletrh, Bratislava

září–říjen 1930

Exposition de l'art appliqué et de l'architecture, Museum Rath, Ženeva

— Katalog: texty Pavel Janák, Zdeněk Wirth, Karel Herain

— Úprava katalogu, instalace, plakát: Ladislav Sutnar

říjen–listopad 1930

Exposition de l'art appliqué et de l'architecture, Výstavní salon, Bukurešť

— Katalog: texty Pavel Janák, Zdeněk Wirth, Karel Herain

— Úprava katalogu, plakát, instalace: Ladislav Sutnar

1931

duben Lipské jarní veletrhy, Grassi Museum, Lipsko

— Instalace: Ladislav Sutnar

9.–31. 5. 1931

Exposition de l'art appliqué tchécoslovaque, Palais du Rhin, Štrasburk

— Katalog: úvod Pavel Janák

— úprava katalogu, instalace, plakát: Ladislav Sutnar

24. 5. – 30. 6. 1931

Výstava vkusnej modernej výroby československej, bratislavská pobočka SČSD, Národný dom, Banská Bystrica

— Instalace František Malý

— Reklamní sloupy: Ferdinand Hrozinka

— Katalog: editor Antonín Hořejš, texty Antonín Hořejš, úprava Jozef Rybák

31. 5. – 4. 10. 1931

Výstava tělesné výchovy a sportu republiky Československé, Pardubice

Oddělení Hygienické bydlení

— Komisař: Karel Herain

— Instalace: František Kerhart

srpen–říjen 1931

Výstava domácí výroby, Dunajský veletrh, Bratislava

říjen 1931

Tjeckoslovakisk konst och nyttokonst, Liljevalchs Konsthall, Stockholm

— Instalace: František Buben odborné školství, Pavel Janák a František Kysela UPŠ, Ladislav Sutnar a Bohuslav Fuchs umělecký průmysl a architektura

— Plakát Ladislav Sutnar

— Katalog: texty Karel Herain, V. V. Štech, úprava: Ladislav Sutnar (vydán v Praze), jiná verze se seznamem exponátů vydána ve Stockholmu, Liljevalchs Konsthall listopad

1931 Tjeckoslovakisk konst och nyttokonst, Městské museum, Malmö Redukovaná repríza stockholmské výstavy

— Instalace: Ladislav Sutnar

1932

8. 5. – 8. 6. 1932

Výstava bývania v dreve, Dunajský veletrh a pavilion Umeleckej besedy slovenskej, organizace bratislavská pobočka, Bratislava

— Katalog: texty Josef Vydra, Zdeněk Rossmann

— Úprava katalogu, plakát a instalace: Zdeněk Rossmann

září–říjen 1932

Výstava bydlení. Stavba osady Baba, Praha

— Katalog: editor Pavel Janák, texty Oldřich Starý, Karel Herain Pavel Janák, František Kerhart, František Kavalír, Miloslav Prokop, Otakar Fierlinger, Adolf Cink, úprava Ladislav Sutnar

1933

19. 2. – 12. 3. 1933

Výstava zušlechtěné výroby a výtvarné práce Severovýchodních Čech, Museum, pobočka Hradec Králové

- Katalog: text Václav Čtyřoký
- Úprava katalogu, plakát a pozvánka: Josef Heřman

19. 2. – 12. 3. 1933

Výstava Slovenska, Pavilon Myslbek, Obecní dům, Praha
Bratislavská pobočka SČSD, expozice slovenského uměleckého průmyslu

říjen–prosinec 1933

Byt. Výstava bydlení Svazu československého díla, Stýblova pasáž, Praha
— Instalace a katalog: František Zelenka
— Plakát: Josef Grus

1936

19. 12. 1936 – leden 1937

Zimní výstava kvalitních výrobků bytové kultury, DUP
— Instalace: Josef Grus
— Plakát a pozvánka: Ladislav Sutnar
— Leták úprava Josef Grus

1937

4. 12. 1937 – leden 1938

Kulturní bydlení, DUP
— Leták: text Ladislav Žák
— Úprava letáku, plakát a instalace: Josef Grus

1938

15. 2. – 20. 3. 1938

Výstava tance, DUP
— Organizace: Československý Svaz Tanec Rytmika Gymnastika, komisař Emanuel Siblík
— Instalace: Antonín Heythum
— Plakát: asi Antonín Heythum
— Katalog: texty Emanuel Siblík a Antonín Heythum, úprava Antonín Heythum

květen 1938

Den pražské ženy, DUP
— Organizace a instalace: Ladislav Sutnar, Augusta Müllerová (Weekend house, firma Pošepná & Vondráčková)

8. 4. – 8. 5. 1938

Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění, UPM
— Organizace SSF, komisař: Åke H. Huldt
— Instalace: Åke H. Huldt
— Plakát: Erik Skawonius
— Katalog: texty Åke Stavenow, Erik Wettergren, Andreas Lindblom, Wilhelm Carlgren, Gustav Näsström, Åke H. Huldt, obálka Anders Beckman

1939

16. 12. 1939 – leden 1940

Výtvarná práce – výroba – bydlení, k dvacátému výročí SČD, DUP
— Instalace: Oldřich Starý a Josef Grus, Karel Koželka, František Tröster, Jiří Auermüller

— Katalog: editor Pavel Janák, texty Pavel Janák, Karel Herain, Josef Cerman, František Tröster, Oldřich Starý, Karel Koželka, Radomír Očenášek, Josef Vydra, úprava a plakát Josef Grus

1941

březen–duben 1941

Bydlení, DUP

— Komisaři, instalace: Karel Koželka a Luděk Kubeš

— Plakát: Josef Kaplický

— Leták: texty Luděk Kubeš, Karel Koželka

1942

květen–červen 1942

Lidový byt, DUP

— Komisaři, instalace: Vlasta a Jiří Štursovi

— Plakát: Josef Grus

— Leták: text a úprava Luděk Kubeš

1943

duben–červen

Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová, DUP

— Komisař, leták text a úprava, instalace: Luděk Kubeš

— Plakát: Josef Kaplický

1945

prosinec–leden 1946

Výstava prací členů Svazu českého díla, DUP

— Instalace: František Kerhart

— Plakát a pozvánka: Josef Kaplický

— Leták: texty Pavel Janák, Jan Vaněk, František Kerhart, Oldřich Starý, Ludvika Smrčková, Jan Příbík (Klub aranžérů), Karel Koželka, úprava Josef Grus

1947

16. 2. – 9. 3. 1947

Ruční krajky, Moravské uměleckoprůmyslové museum a Odbor Svazu českého díla v Brně, Brno — Katalog: texty Josef Vydra, Ida Gregorová, František Brázda, Alžběta Ryšavá

7. 5. – 15. 6. 1947

Výstava nové bytové kultury v Československu, Dům umění města Brna — Organizace: SČD, odbor Brno, ÚLUV, odbočka Brno, Blok výtvarných umělců země Moravskoslezské, Spojené UP závody n. p. Brno

— Katalog: texty Jan Vaněk, Vladimír Mareček

12. 11. – 7. 12. 1947 Nájemný byt (Jubilejní výstava Státní ústřední školy bytového průmyslu v Praze), DUP

— Katalog

1948

prosinec 1948

Věci a lidé, výtvarník ve výrobě, výstava hodnotné tvorby členů SČD a ÚLUV, DUP

— Instalace: Karel Lodr a F. V. Lehmann

— Plakát: Josef Kaplický

— Katalog: texty Karel Herain, Karel Koželka, Antonín Kropáček, Zdeňka Fuchsová, Josef Kaplický, Jan Kotík, Alois Fišárek, Jaroslava Vondráčková, Berta Weissová, Josef Grus, Jan Vaněk, Jan Nušl, Anna Rosová, Antonín Kybal, Ludvika Smrčková, Josef Novák,
úprava Karel Lodr

Seznam publikací a filmů Svazu československého (českého) díla

Časopisy

Výtvarná práce (1921–1926)

— redaktor Pavel Janák

— nakladatel Jan Štenc, Praha

Výtvarné snahy (1926–1930)

— redakce Karel Herain, Jaroslav Jindra, Ladislav Sutnar, Josef Vydra

— nakladatelství Prometheus, Praha

— úprava Ladislav Sutnar

Žijeme (1931–1933)

— redakce 1931–1932: Adolf Cink, Bohuslav Fuchs, Karel Herain, Antonín Hořejš, Pavel Janák, Václav Kaplický, B. M. Klika, Oldřich Starý, Ladislav Sutnar, Ladislav Žák, odpovědný redaktor Josef Cerman (DP)

— redakce 1932–1933: Václav Kaplický, František Kerhart, B. M. Klika, Milena Jesenská, J. E. Koula, Oldřich Starý, odpovědný redaktor Josef Cerman (DP) — nakladatelství Družstevní práce a SČSD, Praha

— úprava Ladislav Sutnar

Věci a lidé (1947–1948)

— redakce Pavel Janák, Josef Grus, Karel Herain, Jan Kotík, Jan E. Koula

— nakladatelství Zemské osvětové rady a SČSD, Praha

— úprava Josef Grus

Publikace

Oldřich Starý – Ladislav Sutnar (eds.), *Nejmenší dům*, Praha 1931.

— texty Karel Herain, Oldřich Starý

— úprava Ladislav Sutnar Antonín Hořejš –

Jan Ješek Hofman (ed.), *Sborník modernej tvorby úžitkovej*, Bratislava 1931.

— texty Antonín Hořejš, Josef Vydra, Josef Rybák, Friedrich Weinwurm, Emil Belluš, Karel Teige, Karel Herain

— úprava Josef Rybák

Karel Herain, *Program a činnost' Svazu československého diela*, Bratislava b. d. [1931]

Karel Herain – Ladislav Sutnar – Ladislav Žák, *O bydlení*, Praha 1932.

— úprava Ladislav Sutnar

Pavel Janák (ed.), *Výstava bydlení. Stavba osady Baba*, Praha 1932.

— texty Pavel Janák, Oldřich Starý, Miloslav Prokop, František Kerhart, Otakar Fierlinger, František Kavalír, Karel Herain, Adolf Cink

— úprava Ladislav Sutnar

Josef Grus – Antonín Heythum – Hana Kučerová – František Zelenka – Ladislav Žák, *Byt, sborník SČSD*, Praha 1934.

— texty Hana Kučerová -Záveská, Karel Honzík, Antonín Heythum, Josef Grus, Ladislav Žák, František Zelenka, Miloslav Prokop, Antonín Kybal

— úprava Ladislav Sutnar

Filmy

Stavba osady Baba

— producent Karel Pečený, Electa journal, 1932, Praha

Výstava Bydlení 1941

— producent Karel Pečený, Aktualita, 1941, Praha

Chronologický přehled aktivit Svazu československého (českého) díla

0 Pobočky

1 Zahraniční výstavy

2 Výstavy domácí

3 Publikace

4 Soutěže

5 Stipendia výtvarníků ve výrobě

6 další aktivity

1914

14. 1. 1914 založení Svazu českého díla, předseda Jan Kotěra

České oddělení na výstavě Deutscher Werkbund, Kolín nad Rýnem

Příloha časopisu Styl

1920

13. 10. 1920 ustavení Svazu československého díla, předseda Josef Gočár, do roku 1924

1921

I. výstava uměleckého průmyslu československého, Praha, UPM (katalog)

Expozice SČSD na Pražských vzorkových veletrzích, 1921–1948 každoročně

Časopis Výtvarná práce jako příloha Volných směrů, 1922–1926 samostatně (4 ročníky)

Soutěž na textil

Sídlo Svazu v místnostech SVU Mánes, Vodičkova 38

1922

Soutěže na lidový byt, tištěné látky

1923

Založena pobočka v Chrudimi

L'art décoratif tchécoslovaque, I. bienále užitého umění v Monze (katalog)

Výstava československého uměleckého plakátů, Landes Museum, Stuttgart

II. výstava uměleckého průmyslu československého, UPM, Praha (katalog)

Sídlo v Bredovské ulici v budově Společnosti architektů (dnes Politických vězňů)

1924

Předsedou zvolen Pavel Janák

Založena pobočka v Brně

Mezinárodní výstava knižního umění, Haag

I. výstava pobočky SČSD v Chrudimi (katalog)

Soutěž na sportovní ceny

Soutěže pro Paříž 1925: textil, plakát, interiéry, reprezentační síň

Založen fotoarchiv

Účast na sjezdu DWB

1925

Založeny pobočky Železný Brod, Hradec Králové

Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes v Paříži (katalog)

1926–1927 Zprávy SČSD, cyklostyl

Ustaven Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakei

1926

Výstava československého uměleckého průmyslu a odborného školství, budova

Průmyslového spolku, Kodaň (katalog)

Expozice československé grafiky na Světové výstavě ve Filadelfii (USA)

Putovní výstavy, brněnská pobočka: Kroměříž, Místek, Moravská Ostrava, pražské ústředí: České Budějovice (katalog), Železný Brod

III. Výstava uměleckého průmyslu čsl., UPM, Bellevue, Topičův salon, Praha (katalog)

IV. Výstava uměleckého průmyslu československého, Topičův salon, Praha (katalog)

Výstava československého uměleckého průmyslu, Městské museum v Českých Budějovicích (katalog)

I. Výstava pobočky SČSD v Chrudimi (katalog)

1926–1927 Zprávy SČSD, cyklostyl

Soutěž na nábytek do kreslíren

1927

Založena pobočka SČSD v Bratislavě

Výstava evropského uměleckého průmyslu, Grassi Museum, Lipsko

Mezinárodní výstava knižního umění, Grassi Museum, Lipsko (katalog)

Výstava soudobé hračky, UPM, Praha

Výstava moderního uměleckého průmyslu, Dunajský veletrh, Bratislava (katalog)

Výstava uměleckého průmyslu československého, Umělecká beseda slovenská, Bratislava (katalog)

Expozice SČSD na Výstavě severních Čech, Mladá Boleslav

Zprávy SČSD jako příloha časopisu Výtvarné snahy (1927–1930)

Soutěže pro Výstavu soudobé kultury v Brně: plakát, interiéry, svítidla

Účast (Herain, Ložek) na sjezdu DWB, Mannheim

Přednáška Steinera-Prag, sál Filosofické fakulty UK

Vzorkovna přemístěna budovy Krematorium, Revoluční třída 20a

1928

Mezinárodní knižní veletrh, Florencie

Pressa, Staatenhaus, Kolín nad Rýnem (katalog)

Výstava československé expozice na knižním veletrhu ve Florencii, aukční síň, Praha

Výstava soudobé kultury v Brně (2 katalogy)

Výstava materiálů pro moderní osvětlovací zařízení, UPM, Praha (katalog)

Výstava obalových materiálů, Dunajský veletrh, Bratislava

Soutěže na Výstavu soudobé kultury: lidový byt, bytová zařízení, textil, hřbitovní umění, užitkový porcelán a keramika, foukané sklo, řezbářské práce, hračky, šperk a práce v kovu, sportovní ceny, moderní svítidla

Účast (Vydra) na sjezdu DWB v Mnichově

Zahájeno jednání o výstavbě kolonie Baba

Zakoupen pozemek pro výstavbu Domu uměleckého průmyslu v Praze

1929

Světová výstava, Barcelona (katalog)

Výstava moderního obchodu a Výstava moderní ženy, Výstaviště, Brno (katalog)

Výstava moderného bytového zariadenia, Umělecká beseda slovenská, Bratislava (katalog)

Výstava moderního uměleckého průmyslu, Spišská Nová Ves

Výstava moderního textilu, Průmyslové museum, Hradec Králové

Soutěž na typ rodinného řadového a volného rodinného domku, knihu o moderním bydlení, na svítidla

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

I. sjezd SČSD v Hradci Králové

Účast (Sutnar, Herain) na sjezdu DWB ve Vratislavi

Továrník Sochor – finanční podpora

1930

Exposition de l'art appliqué et de l'architecture, Museum Rath, Ženeva (katalog)

Exposition de l'art appliqué et de l'architecture, Výstavní salon, Bukurešť (katalog)

Mezinárodní výstava textilu, Grassimuseum, Lipsko

Výstava moderních bytových zařízení, UPM, Praha (katalog)

Československý umelecký priemysel, Štátne východoslovenské museum, Košice (katalog)

Výstava moderních výkladních skříní, Dunajský veletrh, Bratislava

Expozice Moderní využití skla, Železný Brod (katalog)

Soutěže na pohár pro T. G. Masaryka, užitkové sklo, sklopný nábytek, nábytek UP závodů

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1931

Lipské jarní veletrhy, Grassi Museum, Lipsko

Exposition de l'art appliqué tchécoslovaque, Palais du Rhin, Štrasburk (katalog)

Tjeckoslovakisk konst och nyttokonst, Liljevalchs Konsthall, Stockholm (katalog)

Tjeckoslovakisk konst och nyttokonst, Městské museum, Malmö (katalog)

Výstava vkusnej modernej výroby československej, Národný dom, Banská Bystrica (katalog)

Výstava domácí výroby, Dunajský veletrh, Bratislava

Výstava tělesné výchovy a sportu republiky Československé, Pardubice

Časopis SČSD Žijeme 1931–1933 (2 ročníky)

Antonín Hořejš (ed.), Sborník modernej tvorby užitkovej

Oldřich Starý – Ladislav Sutnar (eds.), Nejmenší dům

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

Likvidace vzorkovny, nové sídlo Lindtova pasáž, Václavské náměstí

1932

Výstava bývania v dreve, Bratislava (katalog)

Výstava bydlení Osada Baba, Praha (katalog)

Karel Herain – Ladislav Sutnar – Ladislav Žák, O bydlení

Stipendium pro výtvarníka ve výrobním podniku

1933

Zánik poboček v Železném Brodě, Chrudimi a Bratislavě

Výstava zušlechtěné výroby a výtvarné práce Severovýchodních Čech, Průmyslové museum, Hradec Králové (katalog)

Byt. Výstava bydlení Svazu československého díla, Stýblova pasáž, Praha (katalog)

Výstavy stavebnictví a bydlení, Brno (katalog)

Výstava Slovenska, Obecní dům, Praha
Soutěž na návrhy letních chat, výstava UPM, Praha

1934

Byt – sborník SČSD

1935

Exhibition of the arts of Czechoslovakia, New York, Brooklyn

1936

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích
Stavba Domu uměleckého průmyslu v Praze (DUP)

Zimní výstava SČSD, DUP (leták)

1937

Kulturní bydlení, DUP (leták)
Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1938

Výstava tance, DUP (katalog)
Den pražské ženy, DUP
Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění, UPM, Praha (katalog)

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1939

Výtvarná práce – výroba – bydlení, DUP (katalog)
Od června 1939 Svaz českého díla

1940

Soutěž na dřevěné výrobky, brněnská pobočka: venkovský nábytek a malý domek
Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1941

Bydlení, DUP, (leták)
Zprávy / Oběžník SČD jako přílohy časopisu Architektura (1941–1942)
Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1942

Lidový byt, DUP (leták)

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1943

Umělecký průmysl, hodnotná výroba řemeslná a průmyslová, DUP (leták)

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1944

Soutěže na školní zařízení

Stipendia pro výtvarníky ve výrobních podnicích

1945

Výstava prací členů Svazu českého díla, DUP (leták)

Soutěž na sedací nábytek

Založeno Ústředí lidové a umělecké výroby

1946

Předsedou zvolen Karel Koželka

Nerealizovaný výstavní projekt a soutěž „Nová škola“

1947

Nájemný byt, DUP (katalog)

Výstava gobelinů, DUP (katalog)

Ruční krajky, Moravské uměleckoprůmyslové museum, Brno (katalog)

Časopis SČSD Věci a lidé schválen 1947–1948 (1. ročník)

Soutěž na gumové hračky

1948

Věci a lidé, výstava hodnotné tvorby členů SČSD a ÚLUV, DUP (katalog)

Sloučení Svazu českého díla s Ústředím lidové a umělecké výroby v Praze, zánik SČD

Výběrová bibliografie

Bibliografie je řazena abecedně podle příjmení autora, tituly od téhož autora jsou řazeny chronologicky sestupně. Jde o zásadní a orientační seznam literatury k tématu, který poskytl vhled do problematiky evropského reformního hnutí za bytovou kulturu a moderní životní styl. V bibliografii neuvádím literaturu a archivní zdroje, které cituji přímo v textu.

Adlerová, Alena, *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983.

Adlerová, Alena – Vondrová, Alena – Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940. I–III* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1978.

Anděl, Jaroslav (ed.), *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant Garde in Czechoslovakia 1918–1938* (kat. výst.), IVAM Valencia 1993.

Barré Despond, Arlette, *Union des artistes modernes*, Paris 2018.

Bartlová, Milena (ed.), *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha 2017.

Bartlová, Milena – Vybíral, Jindřich (eds.), *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.

Baudin, Kati – Knorpp, Elina, *Folklore & Avantgarde. Die Rezeption volkstümlicher Traditionen in Zeitalter der Moderne*, Krefeld 2020.

Béřešová, Simona – Prešnajderová, Klára – Puineuf de, Sonia, *Škola ako laboratórium moderného života / Schule als Laboratorium des modernen Lebens / School as a Laboratory of Modern Life*, Bratislava 2020

Benson, Timothy O. (ed.), *Central European Avant Gardes: Exchange and Transformation 1910–1930* (kat. výst.), Los Angeles 2002.

Beyerle, Tulga – Němečková, Klára, *Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938*, Dresden 2018.

Bignens, Christoph, *Geschmackselite. Schweizerischer Werkbund. Mitgliederlexikon 1913–1968*, Zurich 2008.

Björk, Christian – Ericson, Eric, *Swedish Modern*, Stockholm 2019.

Brunnström, Lasse, *Swedish Design. A History*, London 2019.

Burckhardt, Lucius (ed.), *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Stuttgart 1978.

Campbell, Joan, *Joy in Work, German Work. The National Debate 1800–1945*, New Jersey 1989.

Campbell, Joan, *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*, New Jersey 1978.

- Celant, Germano (ed.), *Post Zang Tumb Tuum. Art, Life, Politics, Italia 1918–1943*, Milano 2018.
- Czumalo, Vladimír, *Česká teorie architektury v letech okupace*, Praha 1991.
- Dvořáková, Dita (ed.), *Karel Honzík. Za obzorem věčnosti*, Praha 2002.
- Dvořáková, Dita, *Ladislav Žák*, Praha 2013.
- Erni, Peter, *Die gute Form. Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes. Dokumentaiton und Interpretation*, Zurich 1983.
- Fischer, Rudolf – Tegethoff, Wolf, *Modern Wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne*, Berlin 2016.
- Flagmeier, Renate (ed.), *Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, Berlin 2008.
- Gmeiner, Astrid – Pirhofer, Gottfried, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum und Produktgestaltung*, Wien 1985.
- Gnägi, Thomas – Nicolai, Bernard – Wohlwend Pai, Jasmine (eds.), *Gestaltung Werk Gessellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB*, Zürich 2013.
- Golan, Romy, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, London 2009.
- Guzik, Hubert (ed.), *Architektura v přerodu 1945–1948, 1989–1992*, Praha 2019.
- Guzik, Hubert, *Bydlet spolu. Kolektivní domy v českých zemích a Evropě ve 20. století*, Praha 2017.
- Hekrdlová, Alice – Vlčková, Lucie (eds.), *Krásná jizba. Design pro demokracii*, Praha 2018.
- Hnídková, Vendula, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013.
- Hnídková, Vendula (ed.), *Pavel Janák. Obrys doby*, Praha 2009.
- Hoffman, Tobias – Meyer-Brehm, Julia, *Hej rup! Die Tschechische Avantgarde im Kontext der Europäischen Moderne*, Berlin 2023.
- Honzík, Karel, *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec*, Praha 1946.
- Horneková, Jana (ed.), *České Art deco*, Praha 1995.
- Huber-Doudová, Helena (ed.), *Moderní žena – architektka / Modern Woman – Architect*, Praha 2021.

Hubatová -Vacková, Lada (ed.), *Divadlo ulice. Reklama a aranžerství výkladních skříní v kontextu modernismu, 1918–1938 / Theatre of the Street. Advertising and Window Display within the Context of Modernism, 1918–1938*, Praha 2021.

Hubatová -Vacková, Lada – Pachmanová, Martina – Pečinková, Pavla (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii 1870–1970*, Praha 2014.

Hüppauf, Bernard – Umbach, Maiken (eds.), *Vernacular Modernism. Heimat, Globalization and the Built Environment*, Stanford 2005.

Chatrný, Jindřich – Černoušková, Dagmar – Borský, Pavel, *Nový dům Brno / New House Brno 1928*, Brno 2018.

Chatrný, Jindřich (ed.), *Jan Vaněk 1891–1962. Civilizované bydlení pro každého*, Brno 2008.

Chatrný, Jindřich – Koudelková, Dagmar – Šimková, Anežka (eds.), *Jindřich Halabala a Spojené uměleckoprůmyslové závody v Brně*, Brno 2003.

Janáková, Iva (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Praha 2003.
Karasová, Daniela, *Geneze designu nábytku*, Praha 2012.

Kaplan, Wendy (ed.), *Designing Modernity. The Arts of Reform and Persuasion 1885–1945*, New York 1995

Knobloch, Iva, Svaz československého díla: museum jako platforma modernizace, *Muzeum LVII*, 2019, č. 1, s. 15–25.

Knobloch, Iva (ed.), *Odvaha a risk. Století designu v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze*, Praha 2019.

Knobloch, Iva – Vondráček, Radim (eds.), *Design v českých zemích 1900–2000*, Praha 2016.

Kogod, Lauren, The Display Window as Educator: the German Werkbund and Cultural Economy, in: Peggy Deamer (ed.), *Architecture and capitalism*, London – New York 2014, s. 50–68.

Kolesár, Zdeno – Pekárová, Adriana, *K dějinám dizajnu na Slovensku*, Bratislava 2013.

Koubská, Vlasta – Sedláková, Radomíra, *Antonín Heythum*, Praha 2022.

Koula, Jan E., *Snahy o český moderní interiér*, Praha 1976.

Long, Christopher, *Nový prostor. Pohyb a prožitek ve střeoevropské moderní architektuře*, Praha 2023.

Macharáčková, Marcela (ed.), *Jiří Kroha (1893–1974), architekt, malíř, designér, teoretik, v proměnách umění 20. století*, Brno 2007.

Merglová Pánková, Lenka, *Keramická škola Znojmo*, Karlovy Vary 2022.

- Meurer, Bernd – Hartmut, Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Berlin 1983.
- Mojžišová, Iva, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava 2013.
- Moutvic, Miroslav, *Pražské vzorkové veletrhy 1920–1951*, Praha 2000.
- Nerdinger, Winfried (ed.), *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907–2007*, München 2007.
- Novotný, Otakar, *Jan Kotěra a jeho doba*, Praha 1958.
- Nový, Petr – Braunová, Helena, *Riedel, sklo, trendy, inovace. Užité, dekorativní, luxusní a osvětlovací sklo firmy Jos. Riedel a jejich předchůdců (1752–1945)*, Jablonec nad Nisou 2022.
- Pachmanová, Martina (ed.), *Civilizovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2020.
- Pachmanová, Martina – Pražanová, Markéta (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*, Praha 2005.
- Pachmanová, Martina, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004.
- Pelkonen, Eeva-Liisa, *Exhibit A. Exhibitions that transformed architecture 1948–2000*, Berlin 2018.
- Pevsner, Nikolaus, Patient Progress Tree, The DIA, in: *DIA Year Book, 1964–1965*, s. 228–241.
- Pippin, Robert B., *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge 1997.
- Prešnajderová, Klára – Bérešová, Simona – Puineuf de, Sonia (eds.), *Škola umeleckých remesiel 1928–1939*, Bratislava 2021.
- Pučerová, Klára – Kouhout, Michal – Tichý, David (eds.), *Jak jsme chtěli bydlet. Bytová politika Československa 1918–1938*, Praha 2018.
- Quaid Mc, Matilda (ed.), *Lilly Reich. Designer and architect*, New York 1996.
- Rampley, Matthew – Prokopovych, Markian – Veszprémi, Nóra, *Liberalism, Nationalism and Design Reform in the Habsburg Empire. Museums of Design, Industry and the Applied Arts*, London 2020.
- Rehm, Robin – Wagner, Christoph (eds.), *Designpatente der Moderne 1840–1970*, Berlin 2019.
- Sedlářová, Jitka (ed.), *Výtvarná kultura v Brně 1918–1938*, Brno 1994.

Sékely, Miklós (ed.), *Ephemeral Architecture in Central Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, Paris 2015.

Schirren, Matthias – Kahlfeldt, Paul – Komrel, Claudia, *Bauen und Wohnen. Die Geschichte der Werkbundsiedlungen*, Berlin 2016.

Schwartz, Frederic J., *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, London 1996.

Suchomelová, Marcela (ed.), *Jan E. Koula. Důvěrná architektura*, Praha 2013.

Sylvestrová, Marta – Toman, Jindřich (eds.), *Zdeněk Rossmann. Horizonty modernismu*, Brno 2017.

Šenberger, Tomáš – Šlapeta, Vladimír – Urlich, Petr, *Osada Baba. Plány a modely / Baba Housing Estate. Plans and Models*, Praha 2000.

Škopová, Jitka (ed.), *Hvězdné nebe. Sochorovi – František Kysela*, Praha 2022.

Šlapeta, Vladimír – Urlich, Petr – Křížková, Alena, *Slavné vily Prahy 6. Osada Baba 1932–1936*, Praha 2013.

Švácha, Rostislav, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1994.

Švácha, Rostislav, *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus / Form Follows Science. Teige, Gillar and European Scientific Functionalism 1922–1948*, Praha 2000.

Templ, Stephan, *Baba. Osada Svazu Čs. Díla*, Praha, Praha 2001.

Thiekötter, Angelika – Siepmann, Eckhard, *Packeis und Pressglass. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Berlin 1987.

Tymkiw, Michael, *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis 2018.

Urbanik, Jadwiga (ed.), *Cesta k modernitě. Sídliště Werkbundu 1927–1932*, Vratislav 2016.

Viktorínová, Jana, *Chudá Praha. Lidé – Místa – Instituce (1781–1948)*, Praha 2023.

Vlčková, Lucie, *Antonín Kybal*, Praha 2016.

Weissler, Sabine, *Design in Deutschland 1933–1945. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im Dritten Reich*, Berlin 1990.

Wilk, Christopher (ed.), *Modernism 1914–1939. Designing a New World*, London 2006.

Wilson, Kristina, *Livable Modernism. Interior Decorating and Design during the Great Depression*, London 2005.

Winter, Tomáš – Machalíková, Pavla (eds.), *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*, Praha 2019.

Diplomové a disertační práce

Veronika Pecová, *Svaz československého díla. Organizace výtvarné práce v duchu přítomné doby* (diplomová práce), FF MU, Brno 2010.

Petra Tománková, *Proměny životního stylu v první polovině třicátých let 20. století v časopisech Měsíc a Žijeme* (diplomová práce), FF MU, Brno 2011.

Petra Zaccalová, *Reflexe užitého umění v časopisech Výtvarná práce a Drobné umění* (diplomová práce), UMPRUM, Praha 2012.

Kristýna Zajícová, *Ideové a výstavní strategie československé reprezentace na světových výstavách v letech 1925, 1937 a 1939* (disertační práce), UMPRUM, Praha 2016.

Marcela Suchomelová, *Krajina s nábytkem. Návrhy, plány a konstrukce Jana E. Kouly (1896–1975)*, (disertační práce), FF UK, Praha 2017.