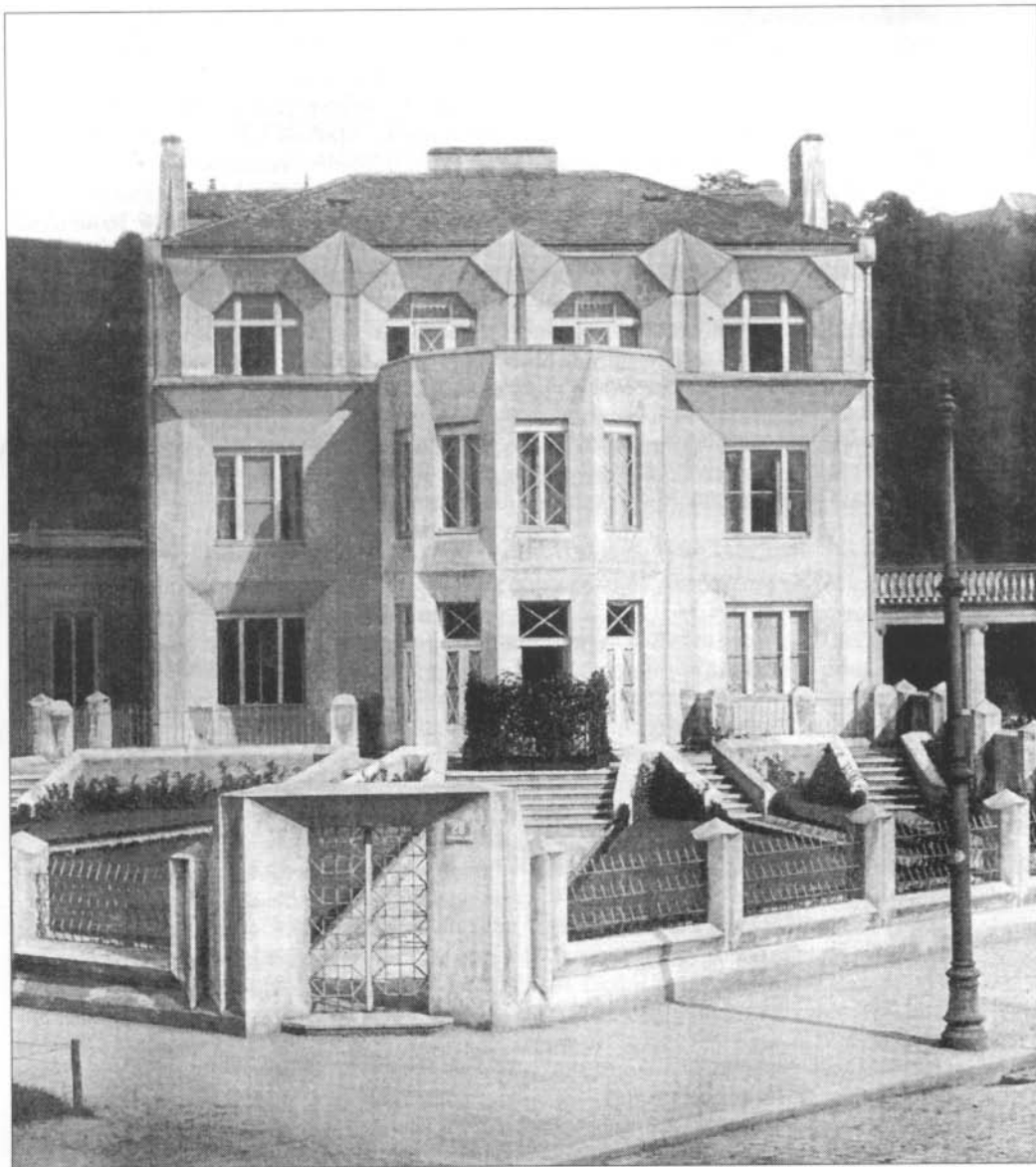


ARCHITEKTURA A UŽITÉ UMĚNÍ

1. POLOVINY 20. STOLETÍ



*J. Chochol: Obytný dům
pod Vyšehradem, 1913*

Naše země vstupovaly do první poloviny 20. století jako součást rakousko-uherského mocnářství, které, spolu s německými zeměmi tvořilo jeden ze dvou hlavních pilířů střední Evropy. Po jeho rozpadu za první světové války, získaly české země, ve spojení se Slovenskem a Podkarpatskou Rusí, klíčové postavení v hospodářském rozvoji střední Evropy a specifické místo v kulturní sféře. České etnikum, které se již dříve orientovalo převážně na Francii, čerpalo nové umělecké podněty horlivě z hlavního kulturního centra a od konce 1. desetiletí nového věku až do konce třicátých let reagovalo živě na aktuální podněty světové avantgardy. Za druhé světové války, kdy moderní umělci museli z evropského prostoru uprchnout před německým fašismem, utrpěla i duchovní sféra našeho prostředí. V poválečných letech, po r. 1948 upadla však naše umělecká tvorba do ještě větší krize podmíněné politickým diktátem pseudosocialismu satelitní země Sovětského svazu.

Počátek 20. století byl převratnou dobou, zejména ve světě lidského poznání. To se u nás počalo masově šířit nejen na základě školského systému, ale též za pomoci biografů a rozhlasového vysílání. Názor na svět ovlivnily nové teorie propracované r. 1900 Planckem a o čtyři roky později Einsteinem. Na počátku 20. století publikoval své nové objevy knižně i psychoanalytik Sigmund Freud. Svět se mohl jevit nově i opticky, z nadhledu prvních dopravních letadel a netušené obzory odhaloval i pohled do mikrosvěta základních částic hmoty. Syntézy a analýzy chemiků nabízely lidstvu stále nové možnosti pozitivní i negativní hodnoty. Realitou se staly i neviditelné jevy zjištěné již v polovině devadesátých let Roentgenem. Analýza, rychlost, pohnutky lidského nitra, změna a pohyb se staly pojmy, které určovaly i tvář moderního umění. Byly přijímány prismatickým dobovým psychologem, umělecké teorie a filozofie i estetiky (Bergson, Croce, Wittgenstein, Wundt, James atd.).

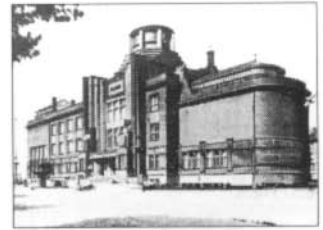
ARCHITEKTURA

Ještě na počátku 20. století byla architektonická tvorba v podobné situaci jako v dřívějších dobách, kdy byla závislá na dvou kulturních centrech, Praze a Vídni, záhy však její vývoj počal jevit konvergentní tendence. K probuzení moderních architektonických myšlenek došlo u nás především díky tvorbě mladého **Jana Kotěry** (1871–1923) a jeho druhů. Zájem o racionalistické teorie Gottfrieda Sempera a pobyt ve Wagnerově škole poskytl Kotěrovi široký rozhled. Přátelství s cizími architekty i studium díla Berlagea orientovalo jeho tvorbu záhy progresivním směrem. Když koncem 19. století přišel Kotěra do Prahy, setkával se se zpátečnickým vlastenčením, malosvětským peciválostím a odporem proti všemu novému a cizímu. Kotěra tíhnul k velkorysým stavebním koncepcím, bránil se ornamentální přebujelostí a přehnanému zájmu o detail. Prosazoval jednotný tektonický účín díla, jasný tvar a čistou plochu stěn. Jeho **budova muzea v Hradci Králové** konkuruje i pokročilým architekturám v Holandsku. Zesiluje na ní role jasných konstrukčních prvků a mizí tradiční sloupy a tympanony i rozbujelá secesní ornamentika.

Před koncem 1. desetiletí byl dokončen i **Leichterův dům** v Praze na Vinohradech. Obdobně jako ve vlastní vile využil Kotěra spárované cihly jako jediného zdobného prvku. Architektonický celek ovládla nyní pravoúhlá skladba linií, rovnováha horizontál a vertikál, úspěšnost, funkčnost rozvrhu interiéru. Rozsáhlé Kotěrovo dílo obsahuje i řadu dalších návrhů na rodinné vily, výstavní pavilony, scénické výpravy, pomníky a náhrobky. Umělec řešil i dělnické kolonie, vůz elektrické dráhy atd. V letech 1905–1907 vznikl Kotěrův **Národní dům v Prostějově**, jehož podoba je svědectvím obratu umělce od secesního dekorativismu k střízlivosti moderní architektury.

Wagnerovým žákem byl též o rok mladší Leopold Bauer (1872–1938), který v letech 1913–1919 působil jako profesor architektury na vídeňské Akademii. Jeho obytný dům v Krnově (1902–3) využíval dosud secesního dekoru i při své výrazové prostotě. Volná dispozice objektu byla ještě zřetelnější v rodinném domě K. Reissiga v Brně, jehož rozvrh připomene časné práce F. L. Wrighta [rajta]. Pozdější čtyřpatrový obchodní dům v Opavě (1927–8) měl již charakter moderní skeletové budovy navazující na odkaz chicagské školy smíšený s expresivním dynamismem určeným vzepjatou římsou podklenutou lomenými oblouky lunet. Druhý německý architekt té doby, Bauerův spolužák Josef Hoffmann (1870–1956), byl od r. 1899 profesorem architektury na vídeňské Umělecko průmyslové škole. O čtyři roky později se stal jedním ze zakladatelů proslulých umělecko řemeslných dílen Wiener Werkstätte. I on dospěl k střízlivé věcnosti architektury, která respektovala dané přírodní prostředí, jak to vidíme na venkovském domě v Koutech nad Desnou na severní Moravě vybudovaném v l. 1913–15 pro olomouckou rodinu Primavesiů.

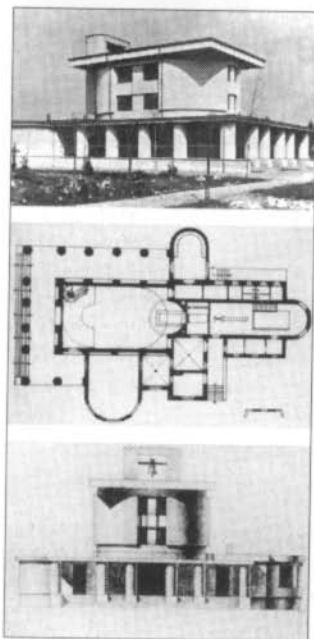
Přibližně ze stejné doby (1910) jsou návrhy na **Wenkeův dům v Jaroměři** a na **sanatorium v Podolí** od Josefa Gočára (1880–1945). V Jaroměři bylo poprvé využito pásového okna a pilířové konstrukce s představeným průčelím. Gočár se tu již projevil jako pozdější vůdce puristicky orientované generace proklamující účelnost a strohost výrazu. Při stavbě **souboru škol v Hradci Králové** – v první polovině dvacátých let – navázal úspěšně na Kotěrův příklad. Na počátku 2. desetiletí 20. století zasáhla Gočárovu tvorbu estetika kubismu (**Lázeňský dům v Bohdanči** z let 1911–1912). Kubistický styl se projevil celkovým zduchovněním stavební tvorby, dramatizací stavební hmoty a rozkládáním tvarů do soustavy



J. Kotěra: Muzeum v Hradci Králové, 1906–12



J. Gočár: Gymnázium v Hradci Králové, 1925–26



B. Feuerstein a B. Sláma:
Krematorium v Nymburku,
půdorys a nárys stavby, 1924



O. Týl a J. Fuchs: Veletržní
palác v Praze, 1924–28

kosých ploch. Nejvýraznějším dílem pražského kubismu v architektuře se stal Gočáruv **Dům U černé Matky Boží** (1912), který byl postaven nedaleko tzv. královské cesty za Prašnou branou. K ortodoxním zastáncům kubismu patřil rovněž architekt **Josef Chochol** (1880–1956). Podle jeho projektů z r. 1913 vznikly **obytné domy v Praze pod Vyšehradem**. V pozdějších letech přešel Chochol k radikálnějšímu purismu. Ke krajně racionalistickým tendencím moderní světové architektury se r. 1927 přihlásil svým **návrhem na Osvobozené divadlo**, k jehož realizaci nedošlo.

Masová stavební produkce v té době se topila v měšťácké okázalosti, snobství a v komerčním racionalismu české i německé buržoasie. Teprve v samostatném státě pronikaly některé myšlenky moderní architektury i do státní politiky. Ze starší kubistické estetiky vycházely projekty některých dalších architektů, mezi nimiž přední místo zaujal **Jiří Kroha** (1893–1974), který se přikláněl k expresionismu. V kuboexpresionistickém duchu řešil i návrh na nerealizovanou stavbu **Hanáckého divadla v Olomouci**. Kroha se účastnil i v soutěži na stavbu katolického **kostela v Praze na Vinohradech**, která naznačila různorodé možnosti vývoje naší meziválečné architektury. Okresní úřad a muzeum v Benátkách nad Jizerou (1925–28) je již výrazem příklonu umělce k neoplasticismu. Krohova účast v socialisticky orientovaných kulturních spolcích byla příčinou jeho uvěznění v době války i jeho pozdějšího prominentního postavení v době totality.

Hlavní vývojová cesta naší meziválečné architektury patřila funkcionalismu. Byl to směr, který usiloval o maximální jednoduchost stavebních forem, působivost hladkých ploch stěn budov a využití takových výtvarných prvků, které by byly v souladu s funkcí objektu a praktickými zřeteli budovy, které funkcionalistický architekt nezastíral, naopak někdy i výtvarně využíval.

Funkcionalistická řešení byla příznačná pro díla vynikajícího scénografa a architekta **Bedřicha Feuersteina** (1892–1936), který v r. 1924 (spolu s Bohumilem Slámou) vytvořil **budovu krematoria v Nymburku**. Feuerstein byl i v redakcích časopisů (*Stavba*) a periodik, která napomáhala rozvoji moderní architektury. Nositelem avantgardních myšlenek byl zejména Klub architektů a Devětsil. V cizině byla naše funkcionalistická architektura reprezentována pavilony na mezinárodních výstavách, např. v Chicagu r. 1933 (K. Roškot) nebo v Bruselu r. 1935 (Ant. Heythum, 1901–1954).

K nejvýznamnějším dílům české architektury dvacátých let patří **palác pražských vzorových veletrhů** (Veletržní palác, 1925–28) od **Oldřicha Týla** (1884–1939) a **Josefa Fuchse**. Jeho realizace byla ojedinělým činem i v širším mezinárodním kontextu. Důsledně zde bylo využito avantgardní myšlenky volně zavěšené fasády, a hlavním stavebním materiálem se stal železobeton a sklo. O. Týl je též autorem **pražského penzionu YMCA** (1926/7) a vítězného návrhu na stavbu Moravské banky v Brně (1921). Zde působil funkcionalistický architekt **Bohuslav Fuchs** (**budova městských lázní, hotel Avion** atd.).

Mnozí architekti již ve dvacátých letech věnovali pozornost myšlenkám kolektivního bydlení, potřebám sociálního pokroku a úsilí o zlepšení životního prostředí širokých vrstev méně situovaného obyvatelstva. Na stránkách tisku diskutovali i o otázkách zprůmyslnění architektury a stavebnictví a o typizaci prefabrikátů. V tomto smyslu projektoval architekt **F. A. Libra** kolektivní pavlačové domy pro Prahu – Holešovice. K modernímu bydlení přispívaly i projekty architekta **Josefa Poláška** a **bratří Šlapetů**. Estetický aspekt se již obracel v meziválečných letech i k továrním objektům. Podle návrhu **Jaroslava Fragnera** (1898–1967)

byla postavena například **elektrárna v Kolíně**. První komplexní řešení životního prostředí, včetně pracovišť a společenských objektů, nabízel urbanistický projekt pro město, které Tomáš Baťa stavěl kolem starého **Zlína**. Jádro moderního města projektovali od konce dvacátých let architekti **František L. Gahura** (1891–1958) spolu s **Vladimírem Karfíkem** (1901–1996) a dalšími v duchu nejnovějších a do té doby nerealizovaných zásad slavného architekta Le Corbusiera [le korbysiera], se kterým byl projekt na rozvoj města (regulační plán) konzultován.

Vývoj meziválečné architektury vrcholil v našich zemích r. 1929 velkorysým projektem **Josefa Havlíčka** (1899–1961) a **Karla Honzika** (1900–1966) na **budovu Všeobecného penzijního ústavu v Praze**. Tato unikátní moderní administrativní budova po r. 1934 načas ovládla panoráma našeho hlavního města. Harmonii stavebního komplexu zdůrazňuje rovnováha mezi plochami zdiva a oken, konstrukční jasnost celku, barevné využití režného materiálu i preciznost stavebního detailu. O dva roky později příbuzné stavební myšlenky využil **Jaroslav Krejcar** (1895–1950) v projektu **lázeňské budovy v Trenčanských Teplicích**, kde došlo k citlivé symbióze budovy s okolní krajinou.

Do kontextu naší architektury zapadá rovněž dílo světového významu, brněnská **vila manželů Tugendhatových**, ve které jeden z nejslavnějších architektů první poloviny 20. století **Ludwig Mies van der Rohe** poprvé v praxi prokázal výtvarnou účinnost myšlenky spojení obytného interiéru se zahradou i volného členění vnitřních prostor. Ve vývoji světové architektury má obdobný význam **vila ing. Müllera v Praze – Střešovicích** projektovaná slavným vídeňským funkcionalistou **Adolfem Loosem**, která svou stavební funkčností, jednoduchostí a plošným pojednáním předstihuje i Loosovu pařížskou vilu postavenou pro **Tristana Tzaru**. Loosovo dílo zanechalo trvalou stopu i na Moravě (**Bauerův dům v Hrušovanech nad Jevišovkou**, 1917). K Loosovým žákům patřil olomoucký architekt **Paul Engelmann**, později proslulý architekt v Izraeli (**vila W. Müllera v Olomouci – Lazcích**, 1927), **Rudolf Wels**, který působil v Karlových Varech a **Jacques Groag** (**dům manželů Seidlových v Olomouci**, 1935, **rodinný dům na smíchovských Hřebenkách**).

K významným osobnostem, které byly spoluúčastny architektonické tvorby českých zemí, patřil též berlínský architekt **Erich Mendelsohn**. V letech 1930–1933 vytvořil v Ostravě **obchodní dům**, ve kterém již ustoupil od svého časného expresivního dynamismu a plastického stylu a zaměřil se na integraci stavebního díla s daným městským prostředím.

V Paříži, na světové výstavě, pořádané po polovině třicátých let, reprezentoval naši architekturu **pavilon**, který projektoval již zmíněný architekt Krejcar. K zajímavým progresivním dílům této doby, ve kterém již zaznívaly ideje organické architektury, patřilo **divadlo v Ústí nad Orlicí** projektované **Kamilem Roškotem** (1886–1945).

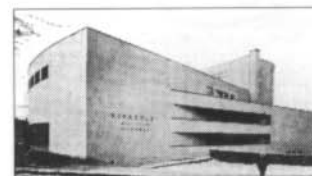
V závěru třicátých let získala Praha moderní budovu obchodního domu **Bílá Labuť**. **Josef Hrubý** (1906–1988) a **Josef Kittrich** (1901–68) zde vytvořili funkčně dokonalou a ve své krajní jednoduchosti působivou stavbu se skloocelovou konstrukcí, zdvihající se do jedenácti etáží. Koncem třicátých let se dostal vývoj naší moderní architektury do krize, která byla odrazem celoevropské situace a doby pronásledování moderních architektů v zfašizovaném Německu. Z této situace se naše země nevymanila ani po válce, kdy se za diktátu socialistického realismu naše stavební činnost přikláněla k neživotným klasicizujícím doktrínám přijímaným ze Sovětského svazu. Ze šťastně započatých poválečných projektů byla



J. Havlíček a K. Honzík: Bývalý všeobecný penzijní ústav v Praze, 1929–34



A. Loos: Vila ing. Müllera v Praze



K. Roškot: Divadlo v Ústí nad Orlicí, 1936

v padesátých letech dokončována například **Dětská fakultní nemocnice v Brně** (dílo **Bedřicha Rozehnal**) nebo **Kolektivní dům v Litvínově** (**Václav Hilský** a **Evžen Linhart**).

*Do naší moderní architektonické tvorby v meziválečném období se začlenili také umělci německé národnosti. Po první světové válce se jim však nedostávalo těch možností jako jejich českým kolegům. O některých z nich jsme se již zmínili. Ve dvacátých letech se ve stylu art-deco rozvíjela činnost nejvýznamnější osobnosti pražské německé techniky, **Fritze Lehmana**. Architekt byl autorem mnoha budov ve středních Čechách, mj. i známého pražského **hotelu Alcron**.*

Styl art-deco představoval estetickou tendenci, která se týkala zejména tvorby v oblasti užitého umění a architektury. Šlo o pokubistický styl, v jehož základu byly z kubismu odvozené geometrizující prvky obohacené o oblé linie, křivky a plastické, někdy i barevné elementy.

*K funkcionalismu se přihlásil architekt židovského původu, Ohmanův žák **Ernst Wiesner** (1890–1971), který až do své emigrace působil v Brně. Pracoval zčásti též pod vlivem Adolfa Loose (**vila E. Münze**, 1925, **vila G. Haase**, 1928–9, **Weinbergerův dům ve Znojmě**, 1927–8). Jeho **stavba brněnského krematoria** (2. pol. dvacátých let) mu poskytla příležitost vytvořit tvarově strohý, výrazově účinný a obsahově zřetelný monument, podřízený nesvazující symetrii.*

*K funkcionalismu se přiklonil též **Ervin Katona** (rodinný dům v **Ústí nad Orlicí**), jenž do Prahy přišel z Budapešti, **Otto Klein** (vila v Praze – **Strašnicích** v ulici **U Krbu**, 1931) a řada dalších autorů.*

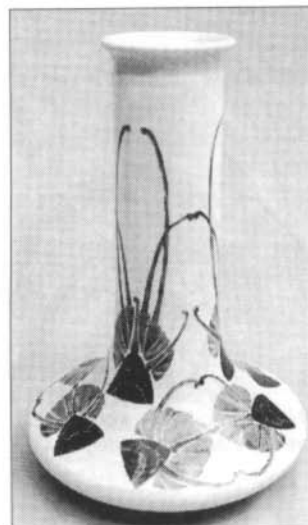
UŽITÉ UMĚNÍ

Šíře problematiky užitého umění a uměleckého průmyslu 20. století nám dovoluje podat zde pouze základní charakteristiku hlavních výtvarných trendů a pojmů. *Secese*, název užívaný v rakouských zemích (jinde *Jugendstil*, *l'art nouveau* atd.) je odvozen z latinského „*secessio*“ – odtržení či oddělení. Vyjadřoval snahy mladých výtvarníků o odluku od starších tradic a o nalezení tvůrčího stylu konce 19. století vyčerpaného historismu. *Secese* je chápána jako opoziční hnutí, které se pokoušelo vymanit člověka z pocitu odcizení v zkomercionalizovaném světě rozvinuté technické civilizace, vrátit mu prožitek věcí na nichž ulpěla stopa tvůrčí individuality, imaginace a tepla rukodělné práce. V *secesi* bylo prosazováno heslo „umění pro umění“, které u tvorby užitných předmětů nejednou vedlo k pomíjení praktických zřetelů kladených na výrobek. Pro styl je příznačná tvarová bizarnost, užití novotvarů, jež neužívaly prvky historických slohů, přemíra plynulých, bičovitě stáčených linií, ornamentika využívající vegetabilních prvků, sklon k dekorativismu, plošné stylizaci a k hledání nového ornamentálního řádu i nových technologií.

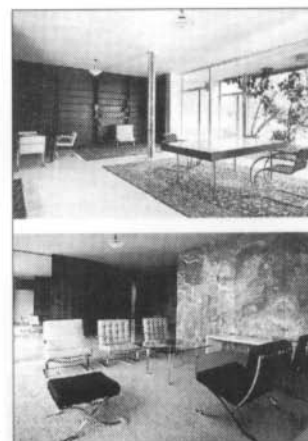
Již koncem 19. století byla proslulá afišistická a šperkařská tvorba českého malíře A. Muchy. Většina secesních prací na domácí půdě se realizovala až počátkem 20. století. V té době působily některé uměleckořemeslné dílny, jako r. 1903 založené rakouské *Wiener Werkstätte*, které zásobovaly i zákazníky v českých zemích. Od r. 1908 prosperovaly naše dílny valašskomeziříčské gobelinářské školy i provozovny znojemské Odborné keramické školy vedené Leo Chillou (od r. 1899). Značnou roli sehrála v *secesi* též pražská Umělecko-průmyslová škola, kde keramický ateliér vedl Celda Klouček, tvorba českých skláren, například v Klášterském Mlýně nebo v Kamenickém Šenově. Z řady secesních interiérů, ve kterých se spojila architektura s malířskou a sochařskou výzdobou i s vybavením předměty užitého umění, patří u nás patrně k nejpůsobivějším sály Obecního domu v Praze.

Za *secesi* lze přiřadit *kubismus*, směr, který pronikal i do architektury a užitého umění. V užité tvorbě se projevoval čistými krystalickými tvary, přímkami a geometriem hranolovitých útvarů. Ohlasy kubistického tvarosloví se ozývaly v 2. desetiletí tohoto věku v nábytkářské tvorbě architektů J. Gočára, P. Janáka, J. Chochola a dalších. Návrhy nábytku od malíře Ant. Procházky z 20. let měly již prvky *rondokubismu*, stylu, který směr obohacoval o oblíny a neortodoxní tvarové prvky. Představu o kubistickém interiéru poskytuje například vybavení i expozice v Domě U černé Matky Boží v Praze. K prosazení kubistické estetiky v užitém umění přispěly u nás zejména Pražské umělecké dílny (P. U. D.) založené na přelomu let 1911–12 podle vzoru *Wiener Werkstätte*. Vedle luxusního nábytku chtěly dílny produkovat i běžný občanský a kancelářský nábytek, který měl být vždy „vážným dílem uměleckého obsahu“. Výtvarné zaměření dílen určovali hlavně architekti J. Gočár a P. Janák.

Do užité tvorby, zejména do nábytkářské produkce, pronikaly ve stejné době i názory *funkcionalismu*. Funkcionalistický styl v užitém umění dával vyniknout přirozené kráse materiálu, například ocelovým trubkám, sklu, kamení a rezné keramice, jednoduchosti tvarů předmětů, a preferoval užitnou funkci věcí, například jejich pohodlnost, lehkost a snadnou hygienickou údržbu. Výrazný podnět k funkcionalistickému citění v celosvětovém měřítku poskytl specializované dílny Bauhausu, školy, která působila ve Výmaru a pak v Dessavě. K nám pronikaly první snahy o oproštění věcí od „balastu“ secesní ornamentiky a o prosazení funkčních aspektů do užitého umění díky architektu Adolfu Loosovi, který již



Secesní váza, po r. 1900,
Znojmo



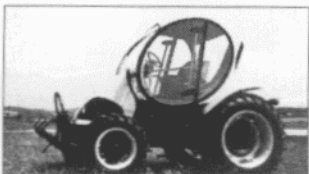
Funkcionalistický nábytek vliv
Tugendhat v Brně



H. Kovařík: Pierot, keramika ve stylu art déco, kolem 1925



Zdeněk Juna: Skleněná žardiniéra ve stylu art déco, po r. 1925



Z. Zdařil: Traktor INNOTRAC, 1995

před 1. světovou válkou přednášel např. v Olomouci, mimo jiné též o zásadách moderního životního stylu a funkcionalistickém umění. Svě názory později vyjádřil v interiérovém vybavení výše zmíněného Müllerova domu v Praze. Ve stejné době (1929–30) dal Mies van der Rohe ryzí funkcionalistickou podobu architektuře i zařízení interiéru brněnské vily rodiny Tugendhatů, která je dodnes vybavena dobovým trubkovým nábytkem, stoly se skleněnými deskami a ostatním nábytkem jednoduchých a přehledných forem. V domácí produkci vynikaly například realizace návrhů architekta Jiřího Krohy a typové nábytkové soupravy vyráběné podle projektů Jana Vaňka. Vaňkovy návrhy dořešil Jindřich Halabala. Od počátku třicátých let je vyráběli v Umělecko průmyslových (UP) závodech na Moravě. Tam vzniklo např. i vysoce funkční Vaňkovo tzv. „morrisonovské“ křeslo. S ohlasy funkcionalismu se setkáváme i v jiných odvětvích, například v keramické tvorbě, do níž, se svými návrhy na kávové soupravy, vázy atd., realizovanými v Kunštátě a v Letovicích, vstoupil i brněnský architekt Bohuslav Fuchs.

Ve dvacátých letech se v našich zemích rozšířil styl *art déco*, jehož název je odvozen z francouzského „*art décoratif*“ (dekorativní umění). Doznávaly v něm prvky secese i kubismu, jindy se v něm ozývaly ohlasy estetiky okruhu *De Stijl*. Do stylu *art déco* pronikaly trendy dobové módy a prolínaly v něm prvky naturalismu i abstraktní geometrické stylizace. V tomto stylu se setkáváme s prvky exotismu, mondénnosti a bizarnosti. V literatuře je tohoto označení užíváno pro užité umění celého meziválečného období. Pojem vznikl již před 1. světovou válkou v Paříži pod vlivem scénografie a kostýmů *Ďagilevova* baletu navrhovaných i *Matissem* a *Picassem*. Název je odvozený z pařížské světové výstavy *Arts Décoratifs et Industriels* konané v r. 1925. Rozšířil se však až v letech šedesátých. *Art déco* zasahovalo především oblast kultury odívání, ale rovněž keramickou tvorbu produkovanou např. dílnami v Dubí, sklářskou produkci v hutích v Kamenickém Šenově, Novém Boru a jinde. Objevuje se ve šperkařství, scénografii i užité grafice, méně v práci se dřevem. V českých zemích sehrálo ve stylu *art déco* výraznou roli obchodní družstvo *Artěl*, se kterým spolupracovali významní architekti, jako *P. Janák*, *V. Hořman*, *J. Chochol* a další výtvarníci, například keramička *H. Johnová*, textilní návrhářka *M. Teinitzerová*, sklář *J. Rosipal* a *Ladislav Sutnar*, který se ve 20. letech věnoval návrhům hraček, pokojové malby, scénografií a později užité grafice. Cílem družstva bylo zvýšení umělecké úrovně i běžných předmětů, jako hraček a upomínkových předmětů i všech odvětví užitého umění. *Artěl* působil v letech 1908–34 a měl vlastní prodejnu v Praze. Některé časné práce *Artělu* vycházely ještě z kubismu, ve dvacátých letech se však přikláněly již k funkcionalismu.

Specifickým fenoménem užité tvorby tohoto věku, je *design* [dizajn]. Tímto pojmem označujeme celkový charakter průmyslového zboží. *Design* integruje výtvarnou, technickou a vědeckou stránku artefaktů, zabývá se estetickými, výrobně technickými, provozně funkčními a obchodně odbytovými hledisky výroby a zvažuje ekologický, zdravotně biologický, psychologický, bezpečnostní a komunikační dosah výrobků i jejich vztah k životnímu prostředí. Vedle průmyslového designu hovoříme též o grafickém designu (loga, značky, knižní úpravy, a podobně) a o designu životního prostředí (vybavení dálnic, letištních hal, terénní úpravy). Základ designu strojů a nástrojů položil sochař *Vincenc Makovský*, když r. 1940 vystavil na zlínském Salonu model revolverového soustruhu. Značnou roli v rozvoji průmyslového designu sehrála pak u nás zlínská Škola umění a detašovaný ateliér designu pražské VŠUP založený v r. 1952 ve Zlíně.

Můžeme-li problematiku moderního průmyslového designu začlenit ještě do blízkosti užitého umění, pak jiné výtvarné fenomény specifické pro 20. století figurují jako samostatná výtvarná odvětví. Týká se to především *s c é n o g r a f i e*, to jest výtvarného řešení divadelní scény včetně kostýmů, rekvizit i osvětlení. Svými kořeny tkví ovšem i scénografie (podobně jako zahradní architektura) hluboko v minulosti.

Do vývoje české moderní scénografie zasahovali jak malíři a návrháři (Frant. Kysela, Jos. Čapek, Otakar Mrkvička, Jindřich Štýrský, A. Wachsmann), zejména František Muzika, tak i architekti (V. Hofman, B. Feuerstein, nedoceněný Antonín Heythum a další). „Novou kapitolu v dějinách české scénografie otevřel **František Tröster** (1904–1968). Navázal na konstruktivismus a surrealismus, jeho vlastní styl ve zralé podobě lze pak nejspíše charakterizovat pojmem scénického funkcionalismu: tvorby dramaticky funkčního, moderními stavebními prostředky formovaného scénického prostoru, sloužícího s využitím kinetických a světelných prostředků komplexnímu divadelnímu výrazu.“ (Jiří Hilmera)

Na tuto tradici navázal Trösterův žák **Josef Svoboda** (1920), v letech 1945–48 šéf výpravy Velké opery Divadla 5. května v Praze, později profesor VŠUP v Praze, autor mnoha výstavních projektů a spolupracovník řady divadel doma i v zahraničí.

5. 11. 19

CITACE

Samostatnou tvůrčí dráhu Chochol zahájil po studiích na pražské technice a na vídeňské Akademii výtvarných umění úpravou Velké zasedací síně Staroměstské radnice v Praze,¹⁷ provedenou v roce 1910 ve strohých pravouhlych formách druhé, „postflorální“ fáze architektonické moderny. V několika příštích letech, poté co vstoupil do kubistické Skupiny výtvarných umělců (1911) a spolu s Josefem Gočárem a Pavlem Janákem založil Pražské umělecké dílny (1912),²¹ však Chochol vytvořil několik staveb, z jejichž odhmotněných jehlanovitých tvarů, připomínajících raný kubismus v malířství,²² se principy geometrické moderny na první pohled úplně vytratily: [...] dům na Vyšehradě v Neklanově ulici č. 30 (1913–14).²³

Modernistické kotěrovské pojetí architektury jako rezultátu objektivních tektonických sil je v těchto Chocholových dílech překryto subjektivistickou uměleckou koncepcí. Architektura už není věcí, zkonstruovanou na základě objektivních fyzikálních zákonitostí, nýbrž subjektivně nazíraným jevem. Podobně jako průkopníky kubismu v malbě Chochola nejvíc zneklidňuje problematika dynamického vnímání architektury, jehož účinkům se snaží ve svých vyšehradských domech podřídit, a to nejspíš podle zásady, že určité části průčelí je nutno natočit frontálně i proti diagonálním „šikmým“ pohledům.²⁴ Uliční průčelí domu v Libušině ulici (č. 3) je tak sestaveno pouze z šikmých okenních špalet, stýkajících se v ostrých hranách. Šikmo nad pozorovatele vyčnívá hlavní římsa, šikmo seříznuta jsou nároží stavby, nakoso vůči frontálnímu pohledu – to jest frontálně vůči kosému – jsou vytočeny i meziokenní pilíře v polopatře, trčící svými tupými hroty do prostoru nad střechou. Ještě náročnější souhře pohledů zdola a ze stran Chochol podrobil svůj o rok mladší nájemní dům v ulici Neklanové, s příznačným motivem goticky štíhlého nárožního pilíře: rozmnožil zde počet zorných stanovišť. Odtud lze vysvětlit dvojitý úhel lomu ve varhánkovité skladbě průčelních stěn, podivuhodné krystalické útvary parapetů prvního patra, stejně jako neklidně se klikatící obrys hlavní římsy jejíž plochy, už jednou zešikmené, architekt podrobil ještě druhotným diagonálním zkosením.

Kromě těchto vizuálních optických momentů Chocholových staveb nelze přirozeně podceňovat ani jejich složky výrazové, expresionistické.²⁵ Ve své pronikavé stati K funkci architektonického článku ve Stylu 1913 Chochol charakteristicky mluví o svém zaujetí pro „vzrušeně citěný a podaný tvar celkový“, o potřebě „nových vzrušení nových intenzit uměleckých, prýstících z bouřlivé a žhavé hmoty současného života“. [...]

Poznámky:

¹⁷ *Styl II, 1910, s. 151n. Umělecký měsíčník I, 1911–12, s. 8n.*

²¹ *Srov. Umělecký měsíčník I, 1911–12*

²² *Srov. výklad M. Pistoria, Kubistická architektura v Praze. Staletá Praha IV, 1969, s. 140. Dále viz K. Teige, Moderní architektura v Československu. Sb. Mezinárodní soudobá architektura 2, Praha 1930, s. 92.*

²³ *Archiv odb. výstavby ONV Praha 2, kat. Vyšehrad čp. 98. [...]*

²⁴ *K tomu viz některé teze Pavla Janáka [...]*

²⁵ *Srov. J. Fleming – H. Honour – N. Pevsner, The Penguin Dictionary of Architecture. Harmondsworth 1978, s. 73 [...]*

Rostislav Švácha: *Josef Chochol 1880–1980, Umění (XXVIII), 1980, č. 6, s. 546 a d.*



Josef Chochol: Nájemní dům v Praze – Vyšehradě, Neklanově ul. č. 30, 1913–14