

Autor působí na Fakultě architektury Českého vysokého učení technického v Praze. Vznik recenze byl podpořen grantem SGS ČVUT (SGS15/220/OHK1/3T/15, Formování moderní architektury veřejným zájmem a proměnami životního stylu).
guzikkam@fa.cvut.cz

KÁNON A TI DRUZÍ. HUBERT GUZIK

Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ, – Martina PACHMANOVÁ – Pavla PEČINKOVÁ (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2014, 572 S.

Vysoká škola uměleckoprůmyslová vydala loni rozsáhlý výběr teoretických a kritických textů z období 1870–1970, zaměřených na umělecký průmysl, užité umění a design. Vznik knihy podpořilo Ministerstvo kultury ČR v rámci programu aplikovaného výzkumu „Umění, architektura, design a národní identita“. Nedostáváme do rukou antologii, která by problematizovala jen jedno či pár dílčích témat, ale spíše klasickou vysokoškolskou *čítanku*, jejímž hlavním úkolem je zpřístupnit lépe či hůře dosažitelné texty a hlavně systematizovat nejdůležitější témata odborného diskurzu sledovaného století. Na otázku, jak lze tento systematický pohled v budoucnu revidovat, se pokusím odpovědět ve druhé části této recenze.

I.

Tři oddíly knihy jsou vymezeny válečnými cézurami let 1918 a 1945. Nicméně je snad lepší číst publikaci vcelku, bez ohledu na její „pracovní“ rozdělení, jelikož – jak editorky mnohokrát upozorňují – četné proudy a jevy se letopočtů nedrží, přetékají přes první světovou válku (otázka lidového umění a národního slohu), druhou světovou válku (standardizace, typizace, role ústředního plánování), či jsou přítomny konstantně po celé sledované období

(vztah užitého a volného umění).**1** Publikace – zopakujeme-li rozlišení použité kdysi teoretickou Sylvii Lavinovou – naše vědění v pozitivním slova smyslu stabilizuje, nikoliv rozrušuje.**2** Editorky hned v úvodu přichází s jakýmsi „nekanonickým vyznáním víry“, když píší, že „cílem selektování není kodifikace kulturních hodnot“ (s. 20). I přesto (už vzhledem k objemu a velkému časovému a tematickému záběru knihy) nelze sto jedenáct textů zde shromážděných vnímat jinak než jako jakýsi kánon písemnictví o užitém umění a designu. A to kánon v podobě, jež vychází z dnešního umělecko-historického poznání, kde vedle dobře zpracovaných, klasických témat najdeme i ta, která jsou dějepísem vskutku úspěšně právě objevována a kanonizována, mnohdy s přispěním samotných editorek (ženská otázka, domov a domácnost, debaty o ornamentu a muzealizaci užitého umění).**3** A tak vedle „otců zakladatelů“ oborů našel v knize místo také ženský hlas a vedle teoretiků spjatých s českým jazykovým prostředím zde promlouvají i ti „českoněmečtí“ či „českorakouští“. Každý oddíl je navíc vybaven instruktivním umělecko-historickým úvodem, který osvětluje kondici užitého umění a designu, shrnuje základní témata debat, charakterizuje média a žánry teoretického a kritického psaní a zmiňuje řadu dalších textů, které dílčím způsobem ona témata rozvíjejí. Kniha tedy nahrazuje chybějící umělecko-historickou syntézu a nabízí kvalitní a poučené představení kánonu českého uvažování o designu.

Editorka prvního oddílu Lada Hubatová-Vacková se zaměřuje na otázky muzealizace užitého umění či průmyslových výrobků, debaty o ornamentu či vlivu lidové/vernakulární kultury na užité umění, a to v širokém střeoevropském i britském kontextu. Pozitivismus devatenáctého století, který se snažil rapidně

1
Periodizace knihy, pochopitelná z důvodu praktického rozdělení práce mezi tři editorky, je problematická zejména v kontextu období 1945–1948, od něž byla oddělena doba protektorátu. S úsekem 1939–1948 (resp. 1938–1948) již dříve pracovaly akademické dějiny (Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958*, Praha: Academia 2005) a antologie (Pavlna MORGANOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ – Jiří ŠEVČÍK (eds.), *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001).

2
Sylvia LAVIN, „Theory into History, or, The Will to Anthology“, *Journal of the Society of Architectural Historians*, roč. 58, 1999, č. 3, s. 494–499. Diskuse s tímto textem viz: Monika MITÁŠOVÁ – Marian ZERVAN, „Antologizmus verzus syntetizmus (podoby teórie architektúry v súčasných antológiách)“, in: Eva KRÁTKÁ et al. (eds.), *(A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsňené problémy: sborník k sympoziu o antologiách českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*, Praha: VVP AVU 2008, s. 72–86.

3
Srov. aspoň: Martina PACHMANOVÁ, *Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu*. Praha: Argo 2004; Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930*, Praha: VŠUP 2011; Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ – Martina PACHMANOVÁ – Jitka RESSOVÁ (eds.), *Zlínská uprunka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha: VŠUP 2013.

narůstající poznatky sociálních a přírodních věd setřídít v muzejních sbírkách či působivých grafických systémech knižních publikací, si ve střední Evropě stavěl jasně politické cíle: chtěl vytvořit základnu hmotné a institucionální infrastruktury, vzdělávacího systému, a zlepšit životní podmínky obyvatel. Zatímco v minulosti sloužily anatomické a umělecké sbírky edukaci budoucích adeptů příslušných profesí, v devatenáctém století se průmyslová muzea obracela na širší publikum: tvůrce, byznysmeny, byrokracii a konzumenty. Z textů o „drobném“, „každodenním“ umění, shromážděných v knize, se nic méně dobře vyjevuje, že Spencerův pozitivismus se ve střední Evropě ocitl v jiném kontextu, než tomu bylo na Západě. Zatímco ve Velké Británii byla už od osmnáctého století civilizační úroveň země v pod-

4

Srov. Adrian FORTY, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, New York: Thames & Hudson 2004, s. 140.

statě ztotožněná s její kulturní úrovní,⁴ ve střední Evropě byly civilizační vymoženosti (včetně užitého umění) považovány často jen za pouhý předstupeň vysoké kultury. Tuto rozpolcenost vidíme i u reformátorů uměleckého řemesla, například

Karla Boromejského Mádlu, když píše:

Snáze nežli velké umění vniká do přibýtku soukromého výrobek uměleckoprůmyslový, a naplní-li jej, oživí-li jej, tvoří zároveň školu, průpravu pro pochopení a porozumění velkého umění. Řekl bych, že to čítanka, jejíž lekturou připravujeme se ku čtení a požitku velké básně epické. (S. 87.)

Jasná je zde souvislost s národní otázkou, tedy hlavní otázkou grantového projektu, v jehož rámci kniha vznikla: tvůrci uměleckého řemesla či uměleckého průmyslu, na rozdíl od vysokého umění a jeho guruů, mohli jen těžko plnit roli jakýchsi duchovních *interrexů* v zemi, která v devatenáctém století procházela „národním obrozením“ a začínala budovat své občanské struktury a instituce. Zdá se, že tento v podstatě politický problém se bude v českých debatách o vztahu volného a užitého umění několikrát vracet. Převrácen naruby se, jak soudím, objeví naposledy v padesátých letech, v době socialistického realismu.

Pavla Pečinková se v oddílu pojmenovaném „Ve stínu utopí“ věnuje

období první a druhé republiky a pak protektorátu. I v této části knihy najdeme debaty o ornamentu (včetně připomenutí Loosových spisů, jež – jak v posledních desetiletích upozorňovala řada tuzemských a zahraničních historiků – posloužily avantgardě jako zbraň k plošnému vymýcení tradičního ornamentu, a to navzdory intencím samotného Loose). Další témata této části tvoří mj. otázky standardizace a typizace, vztahu designu k řešení bytové otázky vrcholné éry funkcionalismu, ale také – dodnes podnětné – teoretické pokusy o revizi vulgárně chápaného funkcionalismu, se kterými na konci třicátých let a za protektorátu přišli mj. Oldřich Stefan či Karel Honzík. Pavla Pečinková přitom celý oddíl rozprostřela mezi civilní, humanitní polohu Josefa Čapka a ideologicko-utopické doktrinářství Karla Teigehe. Průmyslové výtvarnictví a interiérová architektura dvacátých a třicátých let je přitom tématem velice dobře probádaným, a proto se k tomuto oddílu publikace detailněji vrátím ve druhé části této recenze.

Martina Pachmanová se ve třetím oddílu zabývá obdobím po roce 1945 a 1948, tedy dobou, kdy se teorie výtvarného umění a designu musely vypořádat s následky ekonomické transformace, omezením svobody slova, reorganizací a kolektivizací práce designérů, a konečně, po roce 1958, s nestabilní a diskontinuítní socialistickou modernizací. Zatímco některé české antologie textů věnovaných volnému umění, v čele s už zmiňovaným *Českým uměním 1938–1989*, kladly poměrně velký důraz na jakousi „kroniku“ textů oficiálního kulturního dění tehdejšího Československa, Pachmanová postupuje jinak. Pomocí pečlivě vybraných odborných článků úspěšně obhajuje svou tezi o tom, že i v nesvobodných podmínkách dokázali teoretici „překračovat ideový a formální schematismus komunistické ideologie a přicházet s inspirativními myšlenkami“ (s. 359). Naopak to, co svědčí o „politickém, mravním a intelektuálním marasmu doby“ (*ibid.*) editorku zajímá jen okrajově; proto také kniha končí rokem 1970, po němž, jak píše, v Československu na delší dobu zavládla „myšlenková šed“ (s. 387). Zůstaneme-li v kategoriích, které nabídla Martina Pachmanová, mohli bychom se snad ptát, proč v knize nebylo silněji zdůrazněno jedno, dle mého soudu *inspirativní* téma: opětovný zájem o užitě umění lidové proveniencie a pokusy o jeho „zprůmyslnění“ v první polovině padesátých let. Jistě, debaty na toto téma byly často anachronické a silně ideologicky podmíněné. Kvalita textů byla často nevalná. A jistě, nedobrovolný návrat k primitivizujícímu ornamentálnímu slovníku

a primitivním technologiím znamenal z vývojového hlediska několikaleté zdržení českého průmyslového designu. Je ovšem otázkou, zda bychom v dobovém písemnictví nenašli pozoruhodné argumenty na obhajobu etno-designu (řečeno dnešními pojmy) a jeho nezastupitelné funkce „rekre-

5

Josef VYDRA, „Řemeslná výroba a nábytek“, *Tvar*, roč. 4, 1952, s. 148–155.

ačního oživení standardní průmyslové výroby“⁵ v prostředí zglajchšaltovaném politickou ideologií či nadnárodními ekonomickými procesy.

I ti teoretici, kteří k lidové tvorbě přistupovali v padesátých letech rezervovaně, si uvědomovali „nebezpečí, které tkví v možnosti nivelisace a uniformity, které s sebou průmyslová výroba nese

6

Ibid.

a která však v žádném případě není cílem socialistické společnosti“.⁶ Otázky zapojení designerů do masové produkce a témata tvarování strojů a nástrojů, které určovaly profil diskurzu padesátých let, by takto v knize našly svůj protipól.

Oddíl věnovaný letům 1945–1970 se od zbytku knihy liší tím, že se zde editorka v podstatě vyhýbá „pokleslým žánrům“, různým popularizačním textům, které v předchozích oddílech sem tam dokreslovaly sociální kontext a ukazovaly cesty, jimiž teorie oslovovala laickou veřejnost. Některé ze stovek článků, které autoritářsky kultivovaly vkus a životní sloh spotřebitelů, se už v knize neobjevují. Souvisí to patrně s tím, že ustavování teorie designu (či průmyslového výtvarnictví) jako svébytného a samostatného oboru bylo, jak vyplývá z knihy, dokonáno právě koncem čtyřicátých let. Tehdy se diskurz už plně profesionalizuje a dost jasně odděluje od každodenní popularizace. „Zařazené texty“ – čteme v úvodu knihy – „jsou přitom svým charakterem poměrně heterogenní. Odlišnost jednotlivých oddílů antologie má několik důvodů. Jednak odráží transformaci jazyka, stylu, ale i žánru výtvarné kritiky a teorie během sledované historické etapy.“ (S. 21.)

II.

Knihy *Věci a slova* je prací průkopnickou a ve svém žánru jistě kvalitní. Čteme-li ovšem v jejím úvodu, že „ambicí [...] bylo co možná nejobjektivněji a nejkomplexněji postihnout sledovanou problematiku v časovém úseku jednoho, z perspektivy vývoje moderní kultury klíčového století“

(s. 20), rádi bychom se v následující části recenze zeptali na ty hlasy, které publikace opomenula. A potažmo i na onu dynamizující funkci, již Sylvia Lavinová antologiím přisuzuje. Je recenzovaná kniha počinem, který otevírá „obor teorie a dějin umění a designu novým impulzům a interpretacím“ (s. 20)? Akademické dějiny umění, kterým se tato časově a tematicky široce rozkročená kniha přibližuje, jsou zpravidla konzervativní. Fakt, že se zde objevily texty od T. G. Masaryka, Jana Mukařovského, Bohuslava Brouka či Mileny Jesenské, napovídá, že kniha má ambici aspoň částečně vykročit mimo úzké chápání disciplíny, naznačit, že bez politiky, sociologie, estetiky, ontologie umění či dějin každodennosti je teorie designu chromá.

K tomuto výčtu přesahů teorie designu bych rád připočetl ještě průmysl, obchod a marketing, a také vědu a techniku. Všechna tato témata se v knize objevují, nicméně je otázkou, zda by si nezasloužily mnohem větší pozornost. Snad nejlépe úskalí recenzované *čítanky* ilustrují pasáže věnované standardizaci a typizaci. Jan E. Koula, Karel Teige či Hana Kučerová-Záveská se na základě četby publikace ukazují jako ti, kdo pro Československo toto téma vlastně objevují, zavádí je do debaty o designu. Jan Vaněk, advokát standardizace a jeden z několika průmyslníků do knihy zahrnutých, se ve výběru teoretických textů ocitá mj. díky své hojné publicisticko-nakladatelské aktivitě, v níž od počátku propůjčuje místo velikánům moderny a avantgardy, v čele se samotným Le Corbusierem. Cesta, kterou se myšlenky o standardizaci a typizaci do Československa dostávají, je tedy pro méně zasvěceného čtenáře cestou především uměleckou a architektonickou, nikoliv hlavně technickou či průmyslovou. Jako anekdotická ilustrace tohoto stavu může, jak soudím, posloužit fakt, že se osoba Stanislava Špačka, inženýra a spolupracovníka Masarykovy akademie práce, který hned po první světové válce zkoumal otázky standardizace a taylorizace domácnosti, autora nejpozoruhodnějších českých publikací na toto téma, v knize objevuje jen jednou, navíc – ve shodě s původním článkem od J. K. Říhy – jako „J. Špaček“ (s. 277). Autoreferenční charakter architektonické avantgardy, která často *tak nějak* zastírala stopy své inspirace, je tímto drobným edičním nedopatřením nevědomky zakonzervován.

Problém je ještě o něco širší: podkapitola úvodního textu Pavly Pečinkové s názvem „Sociální utopie“ je věnována komunizující avantgardě. Autorka sice přiznává, že obdobné modernizační tendence najdeme i u nemarxistických, či dokonce nelevicových teoretiků architektury či designu, na

skladbu prezentovaných textů to ale nemá výraznější vliv. A přece o kolektivizaci bydlení v té době píše nejen Karel Teige (přítomný v knize), ale také liberální architektka Milada Petříková-Pavlíková (v knize nepřítomná), o taylorismu v domácnosti sní nejen socialistický utopista Bruno Taut (přítomný v knize v Halasově recenzi na brožuru *Nové bydlení*), ale také učitelka domácího hospodářství Erna Meyerová (v knize nepřítomná i přesto, že byla v Československu hojně čtená, byť ne zrovna v avantgardně-uměleckých kruzích). Totální utopie standardizace, typizace či kolektivizace nebyla výsadou jen avantgardní architektury či designu, ale stejnou měrou inženýrských a stavitelských kruhů; byla to myšlenka pěstovaná

7

Hubert GUZIK, *Čtyři cesty ke koldomu. Kolektivní bydlení – utopie české architektury 1900–1989*, Praha: Zlatý řez 2014, s. 67–72.

v různých technických ústavech většiny evropských liberálních států. Podobně i „dogmatické“ a „totalizující“ (s. 361) vize ústředního plánování, které tak fascinovaly Bohuslava Brouka, nevycházely přece pouze ze sovětských zkušeností,

ale také z americké tradice technokracie, institucionalismu a praxe New Dealu.⁷

O tom, že avantgarda pečlivě zastírala stopy své inspirace a průmyslový výrobek se pro ni stal anonymním „folklorem věku komunikace“, víme

8

Beatriz COLOMINA, „L'Esprit Nouveau: architektura a reklama“, in: Jana TICHÁ (ed.), *Architektura na prahu informačního věku*, Praha: Zlatý řez 2001, s. 46.

dlouho.⁸ Je to také už několik desítek let, co americký literární kritik Harold Bloom přišel s teorií „úzkosti z vlivu“.⁹ Literární dílo je podle Blooma místem, v němž se střetávají otec a syn, učitel a učeň. Úkolem literárního kritika by proto mělo být hledání vlivů předchůdců v textech nástupců.

9

Srov. aspoň: Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press 1973.

Následovník svého mistra obdivuje, a zároveň jej vnímá jako ohrožení své vlastní integrity, efeb chce patriarchu oživit, a zároveň po něm zahladit stopy, učeň touží opakovat zkušenosti svého mistra ve svém vlastním díle, ale zároveň si

uvědomuje, že by tím zrušil svou vlastní individualitu, stal se epigonem. Ona teorie ambivalentní povahy vlivu je dle mého názoru použitelná i na zkoumání dějin designu a dějin teorie designu. Snad nejlepším symbolem zahlazování stop po autorech převzatých konceptů by mohla být „anonymní“, sériově vyráběná žárovka, která doprovázela článek Karla Honzicka s názvem „Funkcionální architektura“ a kterou editorky knihy přetiskly v recenzované publikaci.

Teorie a kritika designu doby 1870–1970 nebyly jen záležitostí kulturní elity, ale také civilizační elity: v budoucí revizionistické antologii bych si proto dovedl představit „obskurní“ texty byznysmenů, obchodníků, inženýrů a konstruktérů, vědecko-výzkumných pracovníků v oborech příbuzných designu, ba dokonce národohospodářů a sociologů. Tuto výzvu nacházím mezi řádky recenzované publikace. V úvodním textu Pavly Pečinkové čteme, že meziválečná éra je obdobím „ustavování teorie užitého umění jako samostatné odborné disciplíny“ (s. 199), ovšem „diskuse se neomezuje jen na odbornou půdu, ale získává poměrně široký ohlas, zapojují se do ní teoretikové a historikové umění, architekti, průmysloví výtvarníci a podnikatelé, malíři, literáti, laikové s širšími kulturními zájmy, zastánci progresivních trendů i obhájci tradičních hodnot“ (*ibid.*). Je myslím na čase tuto větu otočit: ptát se, do jaké míry byla teorie meziválečného designu (podobně jako architektury) odleskem jiných odborných debat. A sestavit takovou antologii, kde civilizace bude na prvním místě a kultura až na druhém.