

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bc. Olga Zhavoronkova

FUNKCIONALISTICKÉ SVĚTLO V ČESKOSLOVENSKU A V EVROPĚ
FUNCTIONALIST LIGHT IN CZECHOSLOVAKIA AND IN EUROPE

Diplomová práce

Vedoucí práce – PhDr. Jan Mergl

Praha 2021

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce PhDr. Janu Merglovi, za vedení práce, motivaci a připomínky. Též chci poděkovat panu Prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi, CSc. a paní Janě Pauly za podnětné rady a doporučenou literaturu.

Děkuji za vstřícné jednání pracovníkům badatelny Národního Technického Muzea v Praze, paní Bc. Heleně Cedlové a panu Martinu Ulrichovi za ochotu při poskytnutí materiálů týkajících se závodu Franty Anýže a osobnosti Miloslava Prokopa.

Dále děkuji své rodině a kamarádům za velkou podporu. Zvláštní poděkování směřuje Renatě Roškotové za obrovskou pomoc se stylistickou a jazykovou korekturou této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne _____

Jméno a příjmení

Klíčová slova: design, teorie designu, užité umění, umělecký průmysl, svítidla, osvětlování, osvětlovací technika, umělec-inženýr, funkcionalismus, konstruktivismus, VChUTEMAS, Alexandr Rodčenko, Abram Damskij, Bauhaus, Marianne Brandt, Poul Henningsen, Alvar Aalto, Miloslav Prokop, Jaroslav Anýž

Key words: design, design theory, applied art, decorative art, fixtures, lighting, lamps, artist-engineer, functionalism, constructivism, VKhUTEMAS, Alexandr Rodchenko, Abram Damsky, Bauhaus, Marianne Brandt, Poul Henningsen, Alvar Aalto, Miloslav Prokop, Jaroslav Anýž

Abstrakt (česky)

Práce se věnuje vztahům funkcionalistického designu osvětlovací techniky a uměleckého průmyslu v kontextu meziválečného období, které znamenalo zásadní přerod umělecké tradice a zrození koncepce průmyslového designu a postavy designera. Tento proces demonstruji na příkladu tvorby takových osobností jako Alexandr Rodčenko, Abram Damskij, Marianne Brandt, Poul Henningsen, Alvar Aalto, Jaroslav Anýž a Miloslav Prokop, kteří zastupovali nově vzniklou třídu „umělců-inženýrů“ a podstatně přispěli k prosazení nového způsobu práce v oboru užité tvorby.

Abstract (in English)

The thesis deals with the relations between functionalist design of lighting fixtures and the industrial art in the context of the interwar period, which meant a fundamental transformation of the artistic tradition and the birth of the concept of industrial design and the figure of the designer itself. I demonstrate this process by the example of work of such personalities as Alexander Rodchenko, Abram Damsky, Marianne Brandt, Poul Henningsen, Alvar Aalto, Jaroslav Anýž and Miloslav Prokop, who represented the newly formed class of "artists-engineers" and significantly contributed to the new way of working in field of applied art.

OBSAH

1. ÚVOD/ -7-
2. DESIGN SVÍTIDEL A UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝ OBRAT
 - 2.1. Pojmy UMĚLECKÝ PRŮMYSL - DESIGN - UMĚLEC-INŽENÝR a jejich význam pro doktrínu funkcionalismu/ -10-
 - 2.1.1. Design/ -10-
 - 2.1.2. Umělecký průmysl/ -11-
 - 2.1.3. Umělec-inženýr/ -18-
 - 2.1.4. Funkcionalismus/ -22-
 - 2.2. DĚDIČNOST TVARŮ A REZIGNACE NA NI: vyvoj designu svítidel a základní typologie/ -25-
 - 2.2.1. Otázka funkce a formy/ -25-
 - 2.2.2. Faktory formování svítidel v historickém kontextu/ -28-
3. FUNKCIONALISTICKÁ SVÍTIDLA V MEZIVÁLEČNÉ EVROPĚ: HLAVNÍ UMĚLECKÁ CENTRA A KLÍČOVÉ OSOBNOSTI/ -36-
 - 3.1. Rusko a VCHUTEMAS/ -37-
 - 3.1.1. Kontext/ -37-
 - 3.1.2. Výuka/ -39-
 - 3.1.3. Alexandr Rodčenko a Abram Damskij/ -42-
 - 3.2. Německo a BAUHAUS/ -48-
 - 3.2.1. Výuka/ -48-
 - 3.2.2. Bauhaus a De Stijl/ -50-
 - 3.2.3. Kovožpracující ateliér Bauhaus/ -51-
 - 3.2.4. Marianne Brandt a hromadná výroba/ -54-
 - 3.3. Skandinávie : Poul Henningsen a Alvar Aalto/ -59-
 - 3.3.1. Poul Henningsen/ -59-
 - 3.3.2. Alvar Aalto/ -65-
4. FUNKCIONALISTICKÁ SVÍTIDLA V MEZIVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU/-68-
 - 4.1. Závody Franty Anýže/ -71-
 - 4.2. Miloslav Prokop/ -75-
5. ZÁVĚR/ -81-
6. Seznam literatury/ -84-
7. Seznam zkratk/ -89-
8. Obrazová příloha/ -90-

1. ÚVOD

Tato diplomová práce si klade za cíl vypořádat jakou roli hrál meziválečný design svítidel v procesu zrození koncepce průmyslového designu. Elektrická osvětlovací tělesa jsou v tomto kontextu přitažlivá svou dualitou. Přestože svítidla sama o sobě mají velice dlouhou historii, stala se symbolem moderního života. Elektrické svítidlo může být vyrobeno řemeslně, přesto bude vnímáno technicky, právě díky přítomnosti elektřiny. Proto může být na příkladu designu elektrických svítidel znázorněna problematika přechodu od řemeslné tradice v tvorbě užitých předmětů k hromadné průmyslové výrobě, která zajímala moderní umělce. Světlo jako takové mělo důležitou úlohu v procesu krystalizace zásad modernistické architektury. Modernisté vystihli skutečný potenciál světla jako architektonického elementu, který je s to ovládnout prostor a transformovat ho. „*Elementy architektury jsou světlo a stín, zed' a prostor.*”¹ Nová doba a kultura bydlení vnímala světlo jako znak hygieny a čistoty, což funkcionalismus oceňoval a kladl na to velký důraz. Světlo se nakonec stalo symbolem „nového ducha”, čistého listu, na kterém lidstvo začne psát své nové dějiny. Světlo se spojilo s myšlenkou slohové čistoty, kterou se snažil programově naplnit purismus, předchůdce funkcionalismu.

Nicméně se funkcionalističtí architekti primárně soustředili na využití denního světla, zatímco možnosti umělého osvětlení byly zpočátku odsunuty do pozadí. Vžité způsoby osvětlení domácností v době po první světové válce asociovaly u avantgardistů umělecký průmysl, vůči kterému měli mladí pokrokoví architekti řadu předsudků. Proto musí pojednávání o vývoji funkcionalistického designu v meziválečném období začít přehledem klíčových aspektů problematiky uměleckoprůmyslového obratu na přelomu století a vymezením samotného pojmu design v kapitole „Pojmy DESIGN – UMĚLECKÝ PRŮMYSL – UMĚLEC-INŽENÝR a jejich význam pro doktrínu funkcionalismu”.

Vzhledem k nárůstu zájmu o teorii a dějiny designu, se vymezení pojmu stává nesnadným úkolem. Při bližším seznámení se se současnými tendencemi v teorii designu, přirozeně vyplynula nutnost opodstatnit zařazení problematiky do umělecko-historického rámce. Kapitola by zároveň měla ozřejmit proč je ve vztahu k užitě tvorbě z meziválečného období adekvátní používat slovo design. Významná část

¹ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, New York 1931, s. X

první kapitoly se komplexně věnuje pojmu umělecký průmysl a je zde kladen zvláštní zřetel na propojení s industrií a principem standardizace, na sociální kontext, což jsou aspekty, které se staly po válce klíčovými body funkcionalistického programu. Nicméně se pozornost věnuje i kvalitám uměleckého průmyslu, které mladá generace umělců nepovažovala za vhodné a proto nemohla připustit myšlenku zařazení uměleckého průmyslu do svého programu, čímž byli avantgardisté nuceni přehodnotit dosavadní koncepci užité tvorby. „Prorokem“ této nové koncepce se stal inženýr, který *„se inspiruje zákony ekonomie a řídí výpočtem.“*² Přestože umělecká avantgarda vyžadovala asimilaci umělce s inženýrem, ve výsledku přispěla ke vzniku nové postavy umělce-inženýra, ve které lze nalézt rysy průmyslového designéra, jak ho vnímáme dnes. Na konci kapitoly se o funkcionalismu pojednává, jako o bodu střetnutí všech tří kategorií, a to uměleckého průmyslu, umělce-inženýra a designu.

Následující kapitola „DĚDIČNOST TVARŮ A REZIGNACE NA NI: vývoj designu svítidel a základní typologie“ se stručně věnuje vývoji osvětlení. Znalost základní typologie a okolností vzniku jednotlivých druhů osvětlovacích těles je nezbytná pro pochopení koncepce dědičnosti tvaru, která je odvozena od pojmu Jana Michla „redesign“. Příslušné pojetí je uvedeno do této diplomové práce za účelem schopnosti vyzorovat dva případné směry ve funkcionalistické tvorbě svítidel: samotnou dědičnost tvaru a rezignaci na ni.

V období mezi světovými válkami se designu svítidel začala věnovat celá řada umělců, nicméně pro tuto diplomovou práci byly vybrána konkrétní umělecká centra a konkrétní osobnosti. Volba vycházela z mnoha důvodů, hlavním z nich byl fakt prosazení tvorby do hromadné průmyslové výroby a zaměření na osvětlení domácností. Při pojednávání o designu svítidel v jednotlivých zemích je kladen zvláštní zřetel na hospodářský kontext a tempo rozvoje elektrifikace v dané zemi, které jsou stěžejní pro pochopení dynamiky vývoje osvětlovací techniky.

Rusko, VChUTEMAS, Alexandr Rodčenko a jeho žák Abram Damskij, kterým je věnován začátek třetí kapitoly, se těžce zařazují do funkcionalistického hnutí, nicméně jsou pro tuto práci zásadní. Sovětský konstruktivismus ve značné míře ovlivnil umělecké dění v Evropě. Mezi odborníky často dochází k polemice ohledně vzájemného působení a ovlivňování mezi VChUTEMASEM a Bauhausem. Ale v

² Le Corbusier (Pozn. 1), s. 9

případě evropského prostředí tato polemika často zůstává jednostrannou. Proto se v této diplomové práci klade velký důraz na okolnosti vzniku a fungování jedné z prvních škol průmyslového designu ve světě, VChUTEMASu. Práce s dobovými zdroji, takovými jako jsou avantgardní časopisy *Lef* a *Novyj LEF*, architektonický časopis *Architektura SSSR* by měla přiblížit problematiku českému uměleckohistorickému prostředí.

Další velká kapitola se věnuje umělecké škole Bauhaus, její programové základně, ovlivněné holandskou skupinou De Stijl a tvorbě Marianny Brandt. Zvláštní zřetel v kapitole je kladen na okolnosti spolupráce Bauhausu s velkými průmyslovými výrobci, kteří se podíleli na probuzení zájmu o funkcionalistický design mezi širokou veřejností.

Kapitola o skandinávském designu přibližuje tvorbu jeho dvou „otců-zakladatelů“, dánského designéra Poula Henningsena a finského architekta Alvara Aalto. Poul Henningsen se bez nadsázky stal prvním návrhářem svítidel světového měřítká ve své době. Velká pozornost v práci je věnována teoretickým východiskům Henningsena, které se formovaly na stránkách jeho vlastního časopisu *Kritisk Revy*. Kromě tohoto časopisu byla pro napsání této kapitoly důležitým zdrojem práce Malene Lytken *Danish Lights – 1920 to now*. Část, věnována tvorbě A. Aalta je pojatá stručněji, neboť se architekt věnoval designérské tvorbě svítidel jen příležitostně během práce na velkých architektonických projektech. Skutečný vzestup Aalta-designera patří do období po druhé světové válce. Nicméně meziválečná svítidla Aalta, zvláště navržená pro projekt sanatoria Paimio, reprezentují závěrečnou fázi funkcionalistického designu a zároveň v sobě skrývají náznaky směru, kterým se vydal design v poválečné době.

Poslední kapitola pojednává o Československu, kde se navrhování svítidel věnoval nemalý počet umělců. Nicméně pro tuto práci byli vybráni závody Franty Anýže a největší československý „odborník na osvětlování“ inženýr Miloslav Prokop. Svítidla Anýže a Prokopa se objevují v mnoha funkcionalistických interiérech z konce 20. a 30. let. V Československu pronikl funkcionalismus do oboru navrhování osvětlovací techniky o něco později, zhruba okolo roku 1928, kdy se konala Výstava soudobé kultury v Brně. Vzhledem k pozdějšímu rozvoji designu svítidel pracovali čeští návrháři pod intenzivními vlivy zahraniční tvorby, což je v práci zohledněno.

2. UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝ OBRAT A DESIGN SVÍTIDEL

2.1. Pojmy DESIGN – UMĚLECKÝ PRŮMYSL – UMĚLEC-INŽENÝR a jejich význam pro doktrínu funkcionalismu

*„Projekt začíná, kde inženýrství, architektura a umění se setkávají“
Raymond Loevy*

2.1.1. Design

Pojem design se používá v současné době zcela běžně. Pozorný jedinec si jistě všimne široké škály významů, které se pod tímto slovem mohou skrývat. V souladu se současnými tendencemi dějin designu, se samotný pojem stává multidisciplinárním, rozšiřují se způsoby jeho uplatnění v badatelské činnosti. Přestože se odborníkovi nabízí velice bohatý počet textů zasvěcených problematice designu, jejich heterogenita hranice pojmu ještě více rozpíjí. Tímto je každý, kdo svou badatelskou činnost zasvětil historii nebo teorii designu, nevyhnutelně povinen sám určit rámec významu, ve kterém se hodlá pohybovat a v jakém smyslu bude pojem “design” používat.

Pojetí designu ztrácí historiografický, chronologický, ekonomický a estetický rámec a bývá všeobecně koncipováno, jako schopnost navrhovat předměty nejvíce vyhovující životním potřebám člověka. Díky tomuto způsobu chápání můžeme kořeny designu najít již v pradávných dobách lidské civilizace, kdy člověk poprvé pomocí kamenů a klacků vynalezl nový nástroj. Podobné uvažování odpovídá současnému multidisciplinárnímu přístupu ke zkoumání teorie designu, nicméně vede k nutnosti konstatovat, že každý člověk je „designerem” a dějiny designu jsou tudíž dějinami lidstva.³ Přestože podobný pohled vůbec nepřispívá k formování teorie designu jako samostatné vědecké disciplíny, je v současnosti velmi populární. Děje se to mimo jiné i proto, že podobný přístup je pro dějiny a teorii designu únikem od konvencí oboru dějin umění na jedné straně a vymezení jako ryze technické disciplíny na straně druhé. Herbert Read jako první upozornil na důležité postavení designu na poli vědních disciplín, nicméně otázkou dodnes zůstává kam „design” zařadit, zda do sféry hospodářské, ekonomické nebo spíše do kategorie uměnovědy. Tato otázka zůstává až dodnes nezodpovězena.

³ Podrobně viz kapitola Zdeno Kolesár, Prehistorie designu, in: Zdeno Kolesár, *Kapitoly z dějin designu*, Praha 2009, s. 16-23

Genezi designu bychom ve skutečnosti měli hledat v uměleckém prostředí. Pokud se zaměříme na etymologii slova “design” zjistíme, že vychází z latinského slova „disegno”, které se dostalo do širšího povědomí v období italské renesance. Původně byla tímto slovem označována kresba, prvotní návrh malby. Nicméně pojem do sebe postupně nasával hlubší významy, takže se nakonec “disegno” stalo komplexním označením, zahrnujícím jak schopnost umělce vymyslet návrh, tak i samotná původní autorova idea v platónském pojetí.⁴ Předobraz designéra, jak ho chápeme dnes, nalézá řada odborníků také v období italské renesance a spojuje ji s osobností Leonarda da Vinciho, vzhledem k rozmanitosti oblastí jeho zájmů a snaze propojit ve své tvorbě vědu, techniku a umění.⁵ Podobný renesanční přístup k designu, jako k individualistické umělecké tvorbě, je jednou z příčin multidisciplinární dynamiky v oboru, cílem které je vyřazení z umělecko-historické kategorie.

Postupem času se původně latinské “disegno” přeneslo přes francouzštinu a italštinu do angličtiny, a nadále se používá ve významu nákresu, návrhu a záměru. Slovem design se začaly nazývat i samotné užité předměty realizované podle těchto plánů.⁶ Dnes se na design díváme jako na komplexní jev, zahrnující práci umělecky nadaného jedince, jako autora unikátního krásného návrhu, následnou průmyslovou vysoce technologickou výrobu takovéto věci a nakonec její exhibici širokému publiku v roli položky na prodej. Cordula Meier spravedlivě upozorňuje, že v současnosti má slovo design “povrchní, spotřebně-estetické zabarvení”.⁷ Antecedence tohoto vnímání je potřeba hledat v období industriální revoluce, se kterým je spojeno uplatnění koncepce uměleckého průmyslu.

2.1.2. Umělecký průmysl

Kolébkou průmyslové revoluce byla Anglie,⁸ kde se výroby užitých předmětů rychle ujmuly manufaktury a továrny, aniž by si umělci stihli všimnout a reagovat na probíhající transformaci ve společnosti. Nicolas Pevsner shledával zkázonosný účinek v liberalistickém společenském ladění, jež zapříčinilo takovou míru svobody, že mohly

⁴ Slovník Národní Galerie v Londýně, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/disegno>, vyhledáno 12.7.2021

⁵ Zdeno Kolesár, Kapitoly z dějin designu (pozn. 3), s. 22

⁶ Cordula Meier, Teorie Designu: Základy disciplíny, in: Martina Pachmanová, *Antologie textů k teorii a dějinám designu*, Praha 2005, 110

⁷ Idem

⁸ Nicméně musíme zmínit, že jako první vyhlásily volný výkon živností Francie a Prusko

manufaktury využít „to produce anything shoddy and hideous”.⁹ Průmyslová výroba užitých předmětů vycházela ze vzorů a ornamentů, které nabízely katalogy historizujících slohů.¹⁰ Podobná produkce byla levná a dobře se prodávala neznalému konzumentu. Její nárůst vedl k oslabení jednoty výtvarné kultury obecně. Umělecký průmysl tak během 19. století získal negativní zabarvení jako pojem, označující nevkusnou, nekvalitní a často i nepraktickou produkci, kterou na trh v nadbytku dodávaly manufaktury.

Situaci se pokusilo změnit tzv. estetické hnutí a jeho významný zástupce Henry Cole. Problémem zůstával samotný pojem „design”, za nímž se nově skrýval ornament, kterým byl předmět ozdoben. Historizující šablonovitý ornament se nanášel na předměty denní potřeby, ať už šlo o čajovou soupravu nebo stínidlo stolní lampy. Henry Cole vyvolal svou rozsáhlou činností, například založením časopisu *The Journal of Design and Manufactures* v roce 1849, organizací světové výstavy v roce 1851¹¹, založením *the South Kensington Museum*¹² a aktivním jednáním s anglickou vládou změnu v společenském postoji vůči užitkovým předmětům jako takovým.

Umístění průmyslově vyrobených předmětů do prostor muzeí sehrálo zásadní roli v zapojení designu do uměleckého diskurzu. Hlavní úlohou nově vzniklých institucí bylo shromáždění dobrých příkladů užitých předmětů, jež mohly sloužit jako pomůcka pro studenty a etalon pro výrobce.¹³ Jednotlivá muzea se snažila o vytvoření chronologických expozic ilustrujících vývojové linie užitých předmětů. Víme například o výstavě svítidel, uspořádané v Reichenbergu na základě sbírky z *Nordböhmisches Gewerbemuseum* v Liberci, k níž dokonce vznikl rozsáhlý katalog.¹⁴ Navzdory snaze o

⁹ Nicolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936, s. 55

¹⁰ Jedním z takových katalogů byl spis Perciera et Fontaine *Recueil de Decorations Intérieures* z roku 1812 nebo *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*, který vycházel mezi léty 1821-1837

¹¹ Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations in Hyde Park, London, May 1 – October 15, 1851

¹² Otevření muzea proběhlo v červnu 1857, později v roce 1899 muzeum byl přejmenován na Victoria and Albert Museum

¹³ V roce 1904 Gustav Pazaurek ve svém spisu věnovaném dějinám osvětlovacích těles odkazuje na bohatou sbírku svítidel v *Nordböhmisches Gewerbemuseum* v Liberci, nejstarší české instituce podobného druhu

¹⁴ Gustav Edmund Pazaurek, *Alte und neue Beleuchtungskörper*, Reichenberg 1904, s. 4

vyvolání diskuze nad uměleckoprůmyslovou problematikou, se odborný zájem omezil pouze na úzkou skupinu užitých předmětů vystavených v muzeích.¹⁵

Bez ohledu na snahu Henryho Colea o vytříbení společenského vkusu a zvýšení umělecké kvality průmyslové výroby v Anglii, nechtěli ani manufaktury ani sami umělci připustit splynutí umění s průmyslem. Vzhledem k výše popsaným okolnostem nebylo umělecké řemeslo nadále konkurenceschopné. O jeho obrodu se pokusilo hnutí Arts and Crafts. Nejen v tomto hnutí bylo umělecké řemeslo prezentováno jako ideologický protiklad průmyslově vyráběných předmětů. Náchylnost k podobné segregaci byla posílena, ba přímo vyvolaná dobovou marxistickou kritikou raného kapitalismu, ke které se hlásila vůdčí osobnost hnutí William Morris, pro nějž se řemeslná výroba jevila jako jediná eticky správná a humanistická.

Ovlivnění socialismem, Morris a jeho nejbližší přátelé, zformulovali zásady hnutí na stránkách svých teoretických spisů. Jako hlavní úkol pro soudobé umění stanovili, rozloučit se s uměním pro elity a vytvořit umění pro všechny společenské vrstvy. Vliv činnosti hnutí Arts & Crafts na vývoj moderního umění je nedozírný. Klíčové myšlenky hnutí se posléze staly programem meziválečné avantgardy, která však již chápala, že cesta k zavedení umění, dostupného všem, vede nikoliv přes středověké cechy,¹⁶ jak si to představovali Arts & Crafts, ale přes průmyslovou výrobu užitkových předmětů a aktivní zapojení umění do hmotné kultury.¹⁷

Uměleckoprůmyslový diskurz přišel z Anglie do kontinentální Evropy spolu s Gottfriedem Semperem a jeho návštěvou světové výstavy v Londýně v roce 1851. Vzápětí po ukončení výstavy Semper vydal spis *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, ve kterém se pokusil stručně shrnout poznámky k současnemu stavu průmyslu v Evropě a naznačit cesty jeho budoucího vývoje. Ohledně budoucnosti uměleckého průmyslu Semper neměl iluze a spojoval ji s rozvojem ekonomickým, „vše je propočítáno a stříženo na míru trhu“.¹⁸ John Gloag později ve své knize *Industrial Art Explained* dal

¹⁵ Více viz Milena Lamarová, Uměleckoprůmyslová muzea v 19. století jako iluze reformy průmyslu, <https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/1988/Průmysl%20a%20technika/Milena%20Lamarová,%20Uměleckoprůmyslová%20muzea%20v%2019.%20století%20jako%20iluze%20reformy%20průmyslu.pdf>, vyhledáno 20.7.2021

¹⁶ Na tomto místě je třeba zmínit, že sám William Morris ke konci svého života povolil míru radikalismu ve své kritice strojů. Ve spisu „Art and Socialism“ z roku 1884 Morris uznává některé kladné stránky průmyslové výroby.

¹⁷ Nicméně je příznačné, že se vliv teoretického programu Arts & Crafts na meziválečnou avantgardu ozývá i ve hledání paralel se středověkým postupem umělecké tvorby. Teige - Gotika

¹⁸ Gottfried Semper, *Věda, průmysl a umění* (1852), in: Lada Hubatová-Vacková (ed.) – Tomáš Zapletal (ed.), *Věda, průmysl a umění = Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Praha 2016, s. 39

vývoj uměleckého průmyslu v Anglii do souvislostí s ekonomickým rozvojem země a zavedl novou kategorii umění na prodej tzv. *Commercial art*.¹⁹

Ve svém spisu *Wissenschaft, Industrie und Kunst* pojednává Gottfried Semper o uměleckém průmyslu ve smyslu dekorativního umění vůbec a podniká velice důležité kroky k přesnějšímu zařazení tohoto pojmu. Klade velký důraz na vzájemný poměr uměleckého průmyslu a architektury a snaží se posunout fokus v jeho vnímání z otázky dobového slohu na technické parametry, proto zavádí termín „technická nauka o slohu”.²⁰ Vynález průmyslových technologií, jako evoluční skok pro uměleckou tvorbu Semper přirovnává k objevu olejomalby v umění.²¹ Semperovo vnímání role průmyslu v umělecké sféře samozřejmě předešlo svou dobu, nicméně se postupně společenská percepce uměleckého průmyslu změnila a to již v 19. století. Jestli se dříve průmysl chápal jako škodlivý pro umění, překážející umělcům v hledání nové cesty uměleckého rozvoje, od konce 70. let 19. století se umělecký průmysl stává součástí dobové polemiky o slohu. Karel Chytil v roce 1887 zaznamenal tuto tendenci slovy „*velká otázka slohu [...] jest téměř alfa a omega uměleckého průmyslu.*”²²

Do nových souvislostí dal vývoj uměleckého průmyslu Hermann Muthesius, působící jako kulturní atašé mezi léty 1896-1903 na pruské ambasádě v Londýně. Muthesius pozoroval vývoj kultury bydlení v Anglii a podával zprávy o stavu místní průmyslové výroby. Vysoce oceňoval práci W. A. S. Bensona, návrháře svítidel, který jako jediný z členů hnutí Arts & Crafts směřoval svou tvorbu k mechanizované výrobě.²³ Mimořádný zájem u něj vyvolala také škola Guild and School of Handicraft Charlse Richarda Ashbeeho, kterou nejednou osobně navštívil.²⁴ Sám C. R. Ashbee sdílel názory s hnutím obrody řemesel, leč se na přelomu století jeho pohled na roli stroje v uměleckém procesu změnil. V jednom ze svých kritických textů prohlásil “*We do not reject the machine, we welcome it. But we desire to see it mastered.*”²⁵ Nelze vyloučit, že jeho názory mohly být formovány i vlivem H. Muthesia nebo spíše

¹⁹ John Gloag, *Industrial Art Explained*, London 1948, s. 27

²⁰ Gottfried Semper (pozn. 18) s. 31

²¹ Idem, s. 17

²² Karel Chytil, *O účelu a prostředcích umělecko-průmyslového musea: v řadě přednášek pořádaných Umělecko-průmyslovým museem Pražské komory obchodní a živnostenské dne 20. března 1887 v Rudolfinu / proslovil Karel Chytil*, Praha 1887, s. 7

²³ Charlotte Fiell – Peter Fiell, *1000 lights*, Köln 2020, s. 45

²⁴ Hermann Muthesius působil v Londýně na německé ambasádě mezi lety 1896-1903

²⁵ Charles Robert Ashbee, *An Endeavour Towards the Teaching of John Ruskin and William Morris*, In: Nicolas Pevsner, *Pioneers of Modern Movement* (pozn.9), s. 28

amerického architekta Franka Lloyda Wrighta, se kterým se Ashbee přátelil.²⁶ Muthesius sbíral zkušenosti anglických umělců a manufaktur, aby je mohl uplatnit v Německu v jeho boji proti „činnosti imitujícího období“.²⁷ Na rozdíl od většiny svých kolegů Muthesius odmítal podříditi průmysl historizujícímu slohu, ale viděl v něm prostředek k cestě nového rozvoje slohu. Při čemž nalezení této cesty obrody bylo podle něj souzeno pouze a jedině Německu.²⁸

Na přelomu století se ekonomický růst a industrializace stávají prostředkem státní reprezentace. Přes industrializaci se státy snaží docílit vyjádření národní svéráznosti a svébytnosti. Se zvláštní intenzitou se touto cestou vydalo Německo. Své britské zkušenosti Muthesius použil pro napsání klíčového textu *Stilarchitektur und Baukunst*, ve kterém spojil další vývoj uměleckého průmyslu neboli *Kunstindustrie* s realistickou a objektivistickou koncepcí „věčnosti“ tj. *Sachlichkeit*. Ve své eseji zamítá historizující výtvarnost 19. století ve prospěch industriální věčnosti bitevních lodí, kol, visutých mostů a dalších výdobytků éry technického pokroku. Za státní podpory se Muthesiu povedlo prosadit řadu důležitých reforem a iniciovat vznik spolku Deutscher Werkbund.

Přerod uměleckého průmyslu, jakožto pojmu primárně spojeného s činností uměleckoprůmyslových muzeí a laciné historizující produkce manufaktur na „industriální“ umění ve smyslu průmyslového výtvarnictví z velké části zrealizovala Deutscher Werkbund.²⁹ Klíčovým bodem programu spolku byla těsná spolupráce umělců s manufakturami, která mohla vést k produkci kvalitních výrobků, které byly zároveň vkusné z uměleckého hlediska. Filosofii Deutscher Werkbund úspěšně naplnil Peter Behrens, který v říjnu 1907 nastoupil do firmy AEG v roli uměleckého poradce. Tato událost má nezměrný význam pro dějiny designu. Rok 1907 se tak stal pro umělecký průmysl bodem, odkud již nebylo návratu. Podle Hermanna Muthesia se uměleckoprůmyslový problém nacházel v posledním stadiu přerodu „na problém

²⁶ Frank Lloyd Wright ve své přednášce „Umění a řemeslo stroje“ z roku 1901 prosazoval názor, že stroj může být prospěšným při naplňování programu Arts & Crafts.

²⁷ Hermann Muthesius, Reakce v uměleckém řemesle, *Styl: Časopis pro architekturu, stavbu měst a umělecký průmysl* IV, 1912, s. 18-29

²⁸ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1970, s. 76

²⁹ Založení Deutscher Werkbund vyvolalo reakci v jiných Evropských státech. Vídeňský Werkbund byl založen v roce 1910, Švýcarský v roce 1913, Švédský Slöjdsförenig byl transformován na Werkbund mezi lety 1910 - 1917

architektury”.³⁰ Samozřejmě umělecký průmysl zůstal samostatným oborem, leč jeho význam byl nyní povýšen v hierarchickém systému volných uměleckých disciplín.

Podobné tendence v uvažování o uměleckém průmyslu vedly k minimalizaci rozporu mezi užitým uměním a uměním volným. Řada teoretiků, mezi které patří i československý estetik a filozof Otakar Hostinský, odmítá zastaralé rozdělení na vysoké a nízké umění. Hostinský se hojně věnoval uměleckoprůmyslové problematice, leč jeho chápání látky bylo stále ukotveno v přesvědčení, že umělecký charakter produktu uměleckého průmyslu je tím větší, čím méně je zřetelný jeho účelný charakter. Uměleckoprůmyslové předměty měly nárok na výtvarnost jen jako mimikry v říši volného umění. Hostinský, bezpohyb dobře obeznámený se spisy Gottfrieda Sempera, pokračuje v jím naznačené myšlenkové linii o vzájemném propojení uměleckého průmyslu a architektury. Což je zřejmé i z jeho výroku “podobně ovšem malba a socha ozdobuje a doplňuje výrobek průmyslový, podobně však i výrobek tento zase vedle obrazu a sochy ozdobuje a doplňuje architekturu, která bez přispění průmyslu uměleckého mohla by nám podávati jen díla nehotová, neúplná, nehostinná.”³¹

Bez ohledu na dlouhý vývoj, kterým umělecký průmysl během 19. století prošel, se ho nepodařilo osvobodit od estetiky dekorativismu. „Estetika tohoto období je v podstatě estétstvím, pod nímž se však skrývá velký obdiv k technické zdatnosti.” výstižně situaci na přelomu století popsala Milena Lamarová.³² Samotný pojem “umělecký průmysl” který je 19. století vlastní, Lamarová nazývá vzhledem k jeho celkové nesourodosti „nelogickým”.³³ Naprosto negativní postoj k uměleckému průmyslu si vypěstovala i mladá generace umělecké avantgardy, která vyhlásila válku veškerému uměleckoprůmyslovému „estétství” a „zastírání věci ornamentem”³⁴.

Na přelomu století byli mluvčími uměleckoprůmyslové problematiky zejména architekti. Podobnou tendenci lze spojovat jednoduše s tím, že architektonická tvorba byla bytostně nejbliž uměleckému průmyslu, neboť ve své komplexnosti zahrnovala

³⁰ Hermann Muthesius, *Architektura na výstavách v Darmštatě, Mnichově, Vídni, Styl: Časopis pro architekturu, stavbu měst a umělecký průmysl I*, 1908, s. 201

³¹ Otakar Hostinský, *O významu průmyslu uměleckého (1887)*, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečínková (ed.), *Věci a slova: umělecký průmysl, užití umění a design v české teorii a kritice 1870-1970*, Praha 2014, s. 77

³² Milena Lamarová (pozn. 15), s. 87

³³ Idem, s. 90

³⁴ Josef Vydra, *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948, s. 6

jak uměleckou libovůli tak i exaktnost technických disciplín. Zároveň byla v té době architektura pověřena řízením velice důležité otázky bydlení pro narůstající obyvatelstvo evropských měst. Standardizace se jevila jako rozumná cesta k rychlému a efektivnímu řešení tohoto problému. Na nutnost zavedení povinného průmyslového standardu poukazoval již R. Ashbee. V duchu této myšlenky navrhl v roce 1847 Henry Cole pod pseudonymem Felix Summerly typový čajový soubor.³⁵ Hnutí Deutsche Werkstätten v roce 1910 představilo první evropský typový nabytek Typenmöbel.³⁶ Nicméně podobným solitérním snažením chyběla jasná programová základna. Velkým mezníkem se stala výstava v Kolíně, uspořádaná v rámci výroční schůzky Deutscher Werkbund, na které Hermann Muthesius jako první začal otevřeně hovořit o zapojení principů typizace (Typisierung) a standardizace do uměleckého procesu.

Opačné stanovisko však zaujal Henry van de Velde, který hájil individualistickou povahu jakéhokoli uměleckého snažení. Naprostá většina umělců byla vyděšená představou o zglajchšaltování umělecké tvorby a postavila se na stranu van de Veldeho.³⁷ Výstavy Deutscher Werkbund se zúčastnil také čerstvě založený Svaz československého díla, který se programově přiklonil také na stranu Henryho van de Velde. V domácím prostředí tento postoj vyjádřil Vilém Dvořák, který v umění inklinuje k abstraktnímu směru a sděluje své obavy ohledně konstruktivistických tendencí, téměř opakujíc van de Veldeho slova, “získání strojů pro uměl. průmysl. výrobu znamená umlčení umělecké fantazie.”³⁸

Nicméně proces, o kterém Muthesius mluvil v Kolíně, byl již v tento moment započat, a nebylo ho možno zastavit. Standardizace pronikala do umění a nejvíce z toho čerpali mladí umělci rodící se avantgardy, která se vyzbrojila „**strojem**” v boji proti ornamentu a historismu.

Evropou se tou dobou šířil spis F. W. Taylora *The principles of scientific management* a její německý překlad *Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung* z roku 1913, propagující principy vědecké organizace práce. Taylorismus byl vnímán jako zacházení s člověkem jako se strojem, což dokonale ladilo s kultem stroje estetiky, kterou vyznávali futuristé. První světová válka byla

³⁵ Vyrobený britskou firmou Minton

³⁶ Reyner Banham, (Pozn. 28), s. 80

³⁷ Mezi stoupenci Henry van de Velde patřili mimo jiné pokrokově smýšlející Walter Gropius a Peter Behrens, což svědčí o míře radikalismu postroje Muthesia v té době.

³⁸ Vilém Dvořák, Umění, nebo umělecký průmysl?, 1913-1914, In: Slova a věci, s 178

mocným impulsem k aktivnímu zapojení standardizace na celostátní úrovni, což se zvláštním úspěchem proběhlo v Německu.³⁹ Válka smetla romantické naladění rané moderny a konzervativců, kteří se snažili nalézt národní sloh a cestu pro budoucí rozvoj umění v ornamentalizaci. Do popředí vystoupila mladá avantgarda, odkojena futuristickým nadšením z mechanizace a znechucena secesním dekorativismem. Toto znechucení zradikalizovalo nejen postoj avantgardy vůči umění minulých let, ale také vůči samotné ustálené koncepci „velkého“ umění. Komplexní revize se mělo dočkat i postavení umělce ve společnosti.

2.1.3. Umělec-inženýr

Francouzský dekadentní spisovatel Charles-Georges-Marie Huysmans ve svém proslulém románu *À rebours* (česk. *Naruby*) z roku 1884 velice citlivě zobrazil protichůdnou povahu společnosti konce 19. století. Mimo jiné Huysmans již na konci 80. let 19. století zachytil dynamiku mezi světy umělců a inženýrů. Při popisu jedné postavy z románu Huysmans použil slavný obrat „inženýr duše“.⁴⁰ Touto formulí naznačil linii, kterou se následně vydá evropské umění, zejména ve 30. letech 20. století.⁴¹

Aktivně se obrat „inženýr duše“ začal používat v uměleckém světě právě ve 30. letech, v období, kdy se v Sovětském Svazu formovala doktrína socialistického realismu. V říjnu 1932 v bytě Maxima Gorkého proběhla schůzka sovětských spisovatelů.⁴² Schůzku navštívil sám Josef Stalin, který se v jejím průběhu obracel na spisovatele jako na „inženýry lidských duší“. Brzy na to obrat přebrala i avantgarda na západě. Karel Teige v roce 1936 píše: „Socialistický architekt není jen stavebním inženýrem, nýbrž je také inženýrem lidské duše“. Lze mluvit o spojitosti podobného přístupu ke kulturní sféře jako k „továrně na lidské duše“⁴³ s rozšířenými a efektivními principy fordismu a taylorismu, které se již aktivně uplatnily i v SSSR.

³⁹ Během první světové války v Německu byl zaveden v průmyslu tzv. DIN (deutsche industrie norm)

⁴⁰ Viktoriya Faybyshenko, From One Engineer of the Soul to Many: The History of a Fabrication https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/ vyhledáno 3.8.2021

⁴¹ Huysmans byl velice oblíbeným spisovatelem evropské avantgardy, v jednom ze svých článků zmiňuje ho i Karel Teige in: Průmyslové umění, *Stavba IV*, 1925 - 1926, s. 39]

⁴² Schůzka se konala 26. října 1932

⁴³ Další výrok J. Stalina, pronesený během schůzky u Maxima Gorkého

Nicméně na potencialitu zapojení inženýra do umělecké tvorby bylo upozorněno již na začátku 20. století. “The engineer stands at the entrance to the new style.” uznával sám Henry van de Velde ve svém spise z roku 1903.⁴⁴ Již v průběhu 19. století se začalo výrazně měnit postavení samotných inženýrů ve společnosti. „*True designers of their age*” neexponovali své talenty na sféru umění, nicméně jejich práce měla co dočinění s vynalézavostí a kreativní libovůlí, nezbytnými toť atributy umělců.⁴⁵ Vyvrhlením této dynamiky byla světová výstava v Paříži v roce 1889, pro kterou Gustav Eiffel vystavěl rozhlednu, která se stala nejvyšší stavbou té doby. Před očima zde vznikala nová společenská skupina, a jako první na její význam pro umění poukázal právě Gottfried Semper. Bylo jasné že po zapojení umělecké tvorby do strojové výroby bude následovat příprava nových odborníků, umělců-inženýrů. Ve stati Věda, průmysl a umění Semper upozorňuje na nutnost uměleckého vzdělání techniků, a vytříbení jejich vkusu.⁴⁶ Myšlení Sempera jednoznačně předešlo svou dobu, postoj výtvarných umělců vůči inženýrům v 19. století lze hodnotit jako nadřazený. John Gloag v této souvislosti dokonce píše o „superiority complex about industry”, který se u umělců rozvinul.⁴⁷

Rychle vyšlo najevo, že reforma ve výuce jak umělců tak i inženýrů je pro rozvoj umělecko-průmyslové tvorby, o které psal Semper, opravdu nezbytná. Jak již bylo zmíněno výše, podobné reformy byly zavedeny v Anglii, leč ani tam se nepovedlo zcela zrušit výraznou segregaci mezi umělci a inženýry. Obě skupiny se stále vyhýbali intenzivnímu propojení. Umělci nechtěli přijmout průmysl jelikož se z pozice umělce cítili nadřazeně nad inženýry. Musíme také podotknout, že i futuristé se k inženýrům stavěli rezervovaně.⁴⁸ Inženýři ve futuristickém pojetí byli jen objektem opěvování stejně jako vlak nebo motor letadla. Arvatov o těchto dvou táborech píše jako o „obraznicích” a „bezpředmětnicích”.⁴⁹ Samí inženýři, utilitaristé, zůstávali věrni technologiím, separováni od uměleckého světa. Jediným můstkem mezi zmíněnými skupinami byli architekti, jimž industrie nabízela nespočet nových možností pro experimentování.

⁴⁴ Nikolaus Pevsner (Pozn. 9), s. 31

⁴⁵ John Gloag (pozn. 19), s. 106

⁴⁶ Gottfried Semper (pozn. 18) s. 12

⁴⁷ John Gloag (pozn. 19), s. 120

⁴⁸ Sovětská avantgarda na začátku 20. Il také kriticky vnímala italský futurismus jako stejně elitářské a estetické umění, jako umění dob minulosti. V prvním čísle časopisu LEF umělecké hnutí Marinettiho bylo popsáno jako „poetický imperialismus”.

⁴⁹ Autorský překlad z ruského originálu *изобразительники и беспредметники*

Architekti jako první pocítili, jak může být průmysl využit k nalezení nové formy pro nové potřeby. Na cestu k vyřešení otázky stylu prvně poukázali němečtí architekti Max Berg, autor Jubilejní Haly ve Vratislavi⁵⁰ a Bruno Taut, architekt slavného skleněného pavilonu na výstavě Werkbundu v Kolíně.⁵¹ Přestože se jim úspěšně podařilo uplatnit nové materiály a technologie na svých budovách, tyto projekty nestačily k založení nového uměleckého hnutí.

Vlajkovým modelem moderní architektury se stala továrna Fagus. Její autoři, Walter Gropius a Hans Meyer, zastánci idejí Werkbundu, poukázali na to, že novou dobu nemůže reprezentovat palác, kostel, muzeum ani parlamentní budova, ale budova ryze průmyslového charakteru. A proto továrna musela nabýt stejné hodnoty jako výše zmíněné reprezentativní stavby, aniž by musela ztratit svůj industriální charakter ve prospěch ornamentalizující kulisy. Mladí architekti z řad Werkbundu přestali opovrhovat projekty továren, dokonce je začali vyhledávat. Ve Werkbundu tak vznikla jakási škola „factory designers” jak píše Reyner Banham.⁵² Ovšem je třeba zmínit, že Banham slovo „designer” používá v daném případě ve významu „projektant”. V tehdejší době se profesi designera, tak jak ho chápeme nyní, nejvíce blížilo povolání inženýra, nikoli architekta.

S šířením myšlenek avantgardy architekti sami sebe přestali řadit mezi „krásná umění”, nýbrž se stotožňovali s utilitární sférou „hmotných učení, látky a konstrukce”⁵³ a „stavební vědy, jejíž osou je stroj”.⁵⁴ Po válce avantgarda žádala bezpodmínečnou substituci postavení inženýra, již jí nestačilo pouze přirovnání k postavení umělce. Pasivní konzervativita většiny představitelů umělecké scény zahlcující veškeré formy dekorativismu a společenská nevyváženost vyvolala radikální naladění u avantgardistů. Avantgardisté toužili po absolutním zrušení všech tradičních uměleckých hodnot, uměleckých institucí, po zrušení hierarchického systému vysokých neboli volných a

⁵⁰ Konstrukteřem Haly Století byl Max Berg. Ve své době Hála byla jedinečnou demonstrací technologického potenciálu takového materiálu jako vyztužený beton. Bez ohledu na mimořádně pokrokové technologické řešení, stylisticky budova stále odkazovala na architekturu 19. století.

⁵¹ Bruno Taut poprvé experimentoval s použitím skla nikoli pro řešení starých stavebních uloh, nýbrž pro vytvoření zcela nové architektonické řeči. Bruno Taut na svém pavilonu odhalil hlavně výtvarný potenciál moderních materiálů a technologií. Nicméně tato navržená Tautem architektonická řeč byla natolik specifická, že dala impuls pouze takovému solitérní a krátkému jevu jakým byla německá expresionistická architektura.

⁵² Reyner Banham (Pozn. 28), s. 82

⁵³ Jacobus Johannes Pieter Oud, O budoucím stavitelství a jeho architektonických možnostech, *Stavba I*, 1922, s. 181

⁵⁴ Karel Teige, K nové architektuře, *Stavba II*, 1923, s. 179

nízkých užitých umění a konvenční umělecké výchovy, která nebyla s to odrážet změny společenských priorit a ducha moderní civilizace. Avantgarda toužila po „likvidaci umění“ a jeho nahrazení konstruktivismem.⁵⁵ Konstruktivismus se musel stát „nejvyšším formálním inženýrstvím života“.⁵⁶ Josef Vydra⁵⁷ tento avantgardní program popsal takto: „*výtvarní umělci se odvrátili od navrhování a přenechali volné tvůrčí pole strojům a inženýrům.*“⁵⁸ Podle avantgardy stroje a inženýři byly autentickými atributy moderní doby a konstruktivismus byl s to odhalit jejich přirozenou estetiku. Při založení časopisu *Stavba*, redakce poukazovala na „estetiku inženýrství“ jako na centrální programový bod časopisu.⁵⁹ Zakladatel purismu Le Corbusier prohlásil, že „estetikou inženýra je architektura“.⁶⁰ Působením meziválečné avantgardy byly hranice, jež existovaly mezi povoláním architekta jakožto umělce a inženýra jakožto konstruktéra zrušeny.

Na druhou stranu byl u avantgardy příklon k postavě inženýra vyvolán jejím sociálním programem. Konstruktivismus pocházel ze sovětského Ruska a umělci na západě si propůjčovali jeho zásady společně s výrazným levicovým kontextem.⁶¹ Nový sloh musel být prospěšným pro společnost, umění se muselo přetvořit a být užitečným pro lidi. Moderní umělci chtěli zařadit umění do společenského života a nechat ho tam rozplynout. „*Tam již, v myšlenkách - svržený výtvarník, obohacený, obohacuje se rozpustil v mase, ale tady - dokonce dřevoobráběč, jako ideál! - a nový stupeň k němu - umění jako ... inženýrství!*“⁶² Podle projektu Borise Aratova, jednoho z teoretiků konstruktivismu, byla cílem umělce-inženýra likvidace formálně-technické konzervativní energie, a osvobození technického vývoje od nadvlády šablony. V Aratovově pojetí se měl umělec-inženýr v roli „mostu od výroby ke spotřebě“ stát regulačním ekonomickým činitelem, a jak později uvidíme, tento plán se částečně naplnil. Umělci se chtěli zbavit svého marginálního, pasivního postavení pozorovatele, toužili být prospěšní a činní, jako byl ve společnosti prospěšný a činný dělník nebo

⁵⁵ Viz. Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace umění, *Disk*, 1923, s. 4

⁵⁶ Redakce *Lefu*, Kogo preosteregaet *Lef*?, *Lef* I, 1923, s. 10

⁵⁷ Josef Vydra byl ředitelem Školy uměleckých řemesel v Bratislavě

⁵⁸ Josef Vydra (Pozn. 32), s. 6

⁵⁹ Úvodem, *Stavba* I, 1922

⁶⁰ Le Corbusier - Saugnier, Estetika inženýra architektura, *Stavba* II, 1923, s. 149

⁶¹ Zároveň skoro všichni avantgardní umělci byli dobře obeznámeni se spisy Williama Morrisa a Johna Ruskina,

⁶² Nikolaj Čužak, Pod znakom žizněstrojenija, in: *Lef* I, 1923 (autorský překlad), s. 13

inženýr. Proto věnovala avantgarda velkou pozornost otázce reformy bydlení a reformě umělecké výuky.⁶³

Český funkcionalista Jaromír Krejcar v časopisu *Stavitel* psal „*K moderní architektuře vede jen jedna cesta, analogická té, po níž došel inženýr ke krásným formám v průmyslových stavbách - podříditi svou práci zcela účelu - upustiti od usilovného hledání umělecké formy a není paradoxní říci, že jedině tehdy, nebude-li hledána - bude nalezena.*”⁶⁴ Inženýrská práce sloužila avantgardě jako inspirace v hledání „funkčnosti umění”, s odůvodněním ústředního bodu programu funkcionalismu, že „forma sleduje funkci”.

2.1.4. Funkcionalismus

V polovině 20. let nabyl v Evropě funkcionalismus vedoucího postavení. Formoval se pod vlivem všech okolností, o kterých se pojednává výše. Jeho výrazným rysem byl drastický odpor proti „uměleckému průmyslu”, jehož vznik Bruno Taut hodnotí jako „historicko-tragickou” událost.⁶⁵ Purismus, funkcionalismus a konstruktivismus reagovaly na art-deco „estetofobii”, jak ji pojmenoval architekt Karel Honzík.⁶⁶ V dekorativismu na rozdíl od secese jsou již patrné známky stylistického uhasínání, drobení obsahu a homogenity slohu, což vycítili mladí avantgardisté a hledali příčinu v dekorativismu samotném. Program purismu měl očištný charakter, jehož cílem bylo znovu vytvořit velkolepý jednotný univerzální sloh. Nový sloh měl zavést novou estetiku „čistě účelných strojových forem z hodnotného materiálu”. Na místo uměleckého průmyslu nasadila meziválečná avantgarda průmyslové umění. Průmyslové umění podle Teige „*oponuje všemu uměleckému průmyslu a umění dekorativnímu, je především uměním dobré práce. Více než dobrá práce nepožaduje se tu od dělníka a inženýra.*”⁶⁷

Přesto je potřeba zdůraznit, že s výjimkou dekorativní ozdobnosti, byl funkcionalismus programovým pokračovatelem uměleckoprůmyslové linie. Jak bylo výše ukázáno základem uměleckého průmyslu bylo hledání symbiózy mezi uměním a

⁶³ Jan Vaněk v souladu s touto tendencí obrátil k problematice sériové výroby ve své proslulé stati „Právo na obydlí - povinnost industrie”, kterou publikoval ve svém časopisu *Bytová kultura*

⁶⁴ Jaromír Krejcar, *Architektura průmyslových budov, Stavitel IV, 1922-23, s. 71*

⁶⁵ Bruno Taut, *Nové bydlení, 1926, s. 12*

⁶⁶ Josef Vydra, (Pozn. 32), s. 3

⁶⁷ Karel Teige in: *Průmyslové umění, Stavba IV, 1925 - 1926, s. 37*

průmyslem, během něhož byly formulovány hlavní body uměleckoprůmyslové problematiky, jež zdědil funkcionalismus, tj. mechanizace a standardizace, zapojení architektů do produkce předmětů každodenního použití, výchova vkusu veřejnosti, reforma bydlení, reforma výuky výtvarníků, atd.

Nicméně, analogické zásady byly použité k dosažení odlišných met, nesoulad tkvěl ve formalisticky odlišných vizích. V roce 1923 J. Koula deklaroval, že umělecký průmysl není „umělecký, neboť v něm není duch moderního umění, průmyslem rovněž není, neboť nepočítá s průmyslovou výrobou.“⁶⁸ Zatímco umělecký průmysl „aristokratizoval výrobu“, modernistické hnutí se snažilo „socializovat umění“.⁶⁹ Funkcionalisté zmíněny body pozvedli do měřítka metafyzického, přičemž do popředí se jednoznačně dostaly takové principy jako reformování kultury bydlení a s ní související standardizace. Taková standardizace ve funkcionalismu znamenala také standardizaci životních nutností a potřeb člověka. „Aspoň v teorii musí standard platit pro každého.“⁷⁰ Povinnost standardizovat a tím „socializovat“ kulturu bydlení kladla avantgarda na industrii, a tím pádem na sebe, jakožto na umělce-inženýry.⁷¹ Le Corbusier se snažil ztotožnit osobnost inženýra a umělce ve svém slavném spisu *Vers un architecture* z roku 1923.

Proto byli funkcionalisté jednoznačně odhodláni vzdát se svého elitářského postavení umělce ve prospěch prosazení funkcionalismu jako životního standardu a inženýrů jako nových tvůrců životních hodnot. Z tohoto důvodu byla funkcionalismem podporována zvláště masová výroba a její ekonomická stránka, neboť v té době již bylo zřejmé, že „dobrým nakupováním lze tvořit i kulturu, špatným pak brzdit její růst.“⁷² Funkcionalismus se taktéž hlásil k Taylorovým zásadám vědecké organizace práce, které propagovali a zprostředkovali veřejnosti.⁷³

Podobné vnímání produkce předmětů každodenní potřeby se blíží pojetí designu, u kterého začínala tato kapitola. Protože kompletní likvidace umění, kterou vyžadovala avantgarda, nebyla možná, výtvarné návrhářství neboli průmyslové umění - design, se formovalo v kontextu uměleckého vývoje. Pro šíření funkcionalismu mezi masu umělců

⁶⁸ Jan E. Koula, *Stavba II*, s. 8-10

⁶⁹ Karel Teige, O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění, *Stavba III*, 1925, s. 56

⁷⁰ E. Skácel, *Žijeme I*, 1931, s. 99

⁷¹ Více viz. stáť Jana Vaňka, Obydli povinnost industrie, In. *Bytová kultura: sborník průmyslového umění, nábytku, skla, porculánu, keramiky I*, 1924-1925, s. 6.

⁷² Jindřich Halabala, Rozhodnou ženy, *Žijeme I*, 1931, s. 29

⁷³ Viz, např. Fredericke Witte, Zásady nového způsobu vedení domácnosti, *Žijeme I*, 1931, s. 89

začali používat svá jména jako značku. Profese umělce-inženýra nebo jak mu říká Vydra „míšenec inženýra a výtvarníka pro průmyslové závody“ se stalo plnohodnotným uznávaným povoláním, kterému dodnes říkáme průmyslový designer.⁷⁴

Podobné přiblížení k současné koncepci designérské tvorby se zformovala v rámci funkcionalistického hnutí. Elektrické osvětlení se stalo nejvýraznějším prostředkem procesu takového formování. Meziválečný design jako aktivitu spojenou s industrializací, masovou výrobou a osvětlovací technikou výstižně popsal Wilhelm Lotz takto: „Umělci jsou pověřeni kreslením nových forem a osvětlovací inženýr se snaží tyto experimenty uvést na pravou míru s ohledem na světelnou techniku. Výchozím bodem je spíše forma než funkce... Věci se mohou zlepšit jen tehdy, když osvětlovací inženýr a umělec, řekněme mu spíše designér, úzce spolupracují ruku v ruce, když designér vytyčí výrobní proces a inženýrskou stránku osvětlování naprosto a úplně.“⁷⁵

⁷⁴ Josef Vydra (Pozn. 32), s. 6

⁷⁵ Wilhelm Lotz, *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur* (1928), in: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003, s. 45

2.2. DĚDIČNOST TVARŮ A REZIGNACE NA NI: vývoj designu svítidel a základní typologie

“Proto je nejlepší školou uměleckoprůmyslovou rozhled po oné nesmírné říši, kterou tisíciletí tvořilo a rozšiřovalo, na jejímž upevnění miliony dovedných rukou pracovaly. Starý umělecký průmysl, všechny jeho obory a jejich nesčetné výrobky jsou vzory, na nichž se učíme.”

Karel Boromejský Mádl, *Slovo o průmyslu uměleckém*,
1887

2.2.1. Otázka funkce a formy

Dokud mluvíme o meziválečném designu, nutně se obracíme k pro funkcionalismus esenciální formulí „forma sleduje funkci“. Za tímto heslem se pro avantgardu zároveň skrýval komplexní sociální program reformování kultury bydlení a doslovný protiformalistický návod, kterým se umělci při navrhování věcí řídili. Proto se tvrzení, že forma sleduje funkci, ocitlo na pomezí umění a filozofie.

Přestože formule „forma sleduje funkci“, jejímž autorem byl americký architekt Louise Sullivan, nebyla známa evropské avantgardě až do 30. let⁷⁶, samotná myšlenka se vygenerovala v Americe a v Evropě souběžně. Již několikrát zde citovaný Otakar Hostinský v roce 1888 upozorňuje, že „tvar dán účelem“ a veškerá uměleckoprůmyslová produkce by měla z tohoto programu vycházet.⁷⁷ Jan Kotěra, zástupce mladší generace architektů, v roce 1900 prohlásil, že *“účel, konstrukce ... [je] hybnou silou - forma jejich následkem”*.⁷⁸ Nicméně toto přesvědčení, které vykrytalizovalo v uměleckoprůmyslové architektonické sféře, přestože se zdá být na první pohled racionálním výrokem, je problematické a to hned z několika důvodů. Zaprvé funkcionalisté vnímali podobný přístup k tvorbě ve smyslu *ex nihilo*, funkce

⁷⁶ Jan Michl, Forma že sleduje co? Modernistický pojem funkce jako carte blanche [https://janmichl.com/cz.fff.html] vyhledáno 2.9.2021

⁷⁷ Otakar Hostinský, O tvaru a výzdobě výrobku průmyslových, *Květy X*, kniha XX, 1888, s. 4 In: Iva Knobloch a Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016, s. 13

⁷⁸ Jan Kotěra, O novém umění. Několik thesís o architektuře a uměleckém průmyslu, in: *Volné směry VI*, 1900, s. 189-191

byla povýšena do obsahu platónské ideje, jejíž primát nad hmotnou formou nelze popřít. V tomto kontextu lze sledovat jistou kontinuální linii od platónského pojetí „ideje“, přes renesanční pojetí „disegno“ až k modernistické představě o „funkci“ nebo „funkční dokonalosti“.⁷⁹ Všechny tyto koncepty sdílí idealistickou bázi, což v případě funkcionalismu působí rozporuplně vzhledem k spojitosti s hmotnou kulturou.

Na spornost funkcionalistické doktríny poukázal teoretik designu Jan Michl, který se ve svých četných pracích snažil popřít primát funkcionalistické formule v teorii a výuce designu. Paradoxně klíčová argumentace proti platnosti hesla „forma sleduje funkci“ se skrývá v samotné rétorice avantgardního hnutí, jež se odvolávalo na zásady evoluce a přirozeného výběru. Le Corbusier okrajově naráží na evoluční koncepci při argumentaci logiky uplatnění principu standartizace takto: „Vyslovilo-li 100.000 lidí svůj soud o jedné a téže otázce, znamená to, že byl učiněn výběr a že byl vynesena úsudek nejjistější; v tom jest dokonalost. Standard jest výsledkem výběru.“⁸⁰ Tady je třeba dodat, že tím standardem měl být přirozeně vybrán funkcionalistický standard, který zároveň plnil podmínku *dokonalosti*. Dokonalost formy dávala smysl, pokud se počítalo s existencí jediné formy, nejlépe plnící funkce, tudíž formy dokonalé. Další důkaz idealistického přístupu.

Hlouběji rozvinul problematiku evolučního zákona v kontextu puristického hnutí Josef Čapek ve své stati *Purismus a kritika purismu*. Čapek píše „Člověk a organizování tvorové jsou výtvoři přírodního výběru. Zde lze konstatovati tendenci k určitým shodným formám, které odpovídají shodným funkcím, jež po všech svých mohutnostních stránkách jsou stanoveny maximální ekonomii, která je zákonem přírodního výběru.“⁸¹ Avantgarda tedy argumentovala svůj postup jako tvorbu *ex nihilo* a poukazovala na hlubší souvislosti s organičností procesu tvoření jako takového. Jan Michl se obrací na Darwinovou teorii důsledněji, aby vyřešil klasický paradox „slepice, nebo vejce?“, který je však v rámci teorie designu vyjádřen vztahem „Funkce, nebo forma?“

Přes pečlivou analýzu Darwinovy teorie a další četné literatury k vývojové teorii věcí Michl dospěl k závěru, že primát funkce nad formou se nejeví jako zřejmý, ale

⁷⁹ Jan Michl, O svůdné myšlence funkční dokonalosti, in: Jan Michl, *Funkcionalismus, design, škola, trh. Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, Brno 2019, s. 159-179

⁸⁰ *Bytová kultura: sborník průmyslového umění, nábytku, skla, porculánu, keramiky I*, 1924-1925, s. 1

⁸¹ Čapek, *Purismus a kritika purismu*, in: *Málo o mnohém*, 1937, s. 52

dokonce není ani validní, neboť přirozený výběr je „opakovaný proces uchovávání a dědičného předávání malých změn ve vnitřní a vnější stavbě organismu, které se v daném prostředí během jedincova života ukázaly jako výhodné.“⁸² Z těchto důvodů hmotná forma předchází funkci, a proces, kterému říkáme design s odvoláním na idealistickou koncepci *ideje/disegno/funkce* navrhuje Michl zaměnit termínem *redesign*.⁸³

Redesign tak lépe vyjadřuje princip, na kterém se zakládá tvorba předmětu, neboť poukazuje na její nevyhnutelnou kontinuitu, návaznost na minulost. Pokud se znovu obrátíme k teoretickému programu meziválečného funkcionalismu, vzpomeňme, že jejím klíčovým bodem bylo rozbití všech kontaktů s minulostí, čímž byla koncepce přirozeného výběru obrácena vzhůru nohama. Nicméně pojem redesign nese poněkud technologické zabarvení, odvolává k technologické stránce procesu tvoření předmětů. Gottfried Semper si uvědomoval, že tvary předmětů jsou prvotní, a jejich změna, modifikace, transformace se uskuteční teprve pod vnějším vlivem, tj. materiálem či způsobem zpracování, místním a národopisným poměrem a nakonec osobní povahou umělce či objednavatele.⁸⁴ Aspekt takové morfogeneze je v této práci vyjádřen pojetím dědičnosti tvarů. Dědičnost tvarů se může, ale nemusí, zachovávat ve výsledku uvědomělého redesignu. Jak uvidíme později dědičnost tvarů bývá dodržována i bez záměrného opakování technologických řešení, které již nejsou nezbytné. Například misky pod elektrickými žárovkami, které opakují misky svícňů, určené ke kupení vosku svíček. Nebo velké kulaté závaží u holandských lustrů ze 17. století, které bránilo změně úrovně zavěšení lustrů, k čemuž mohlo dojít kvůli průvanu, nebo nerovnoměrnému hoření svíček. Rezignací na dědičnost tvarů je myšlena metoda záměrného snažení se vyhnout jakékoli akceptaci již existujících formálních řešení, bez ohledu na jejich účelnost. „*Naše doba je doba stroje, jehož organismus byl zcela vytvořen člověkem. Stroj není poučen svým tvarovým vzhledem, aby jej umělci kopírovali, ale tím, že ukazuje, jak lidský duch nabývá mohutnosti, vzdálí-li se pouhého zdání, přestane-li napodobit a začne-li tvořit nový svět živoucích forem.*“⁸⁵ Jak dokazuje tento výrok Karla Teigehe, avantgarda jednoznačně usilovala o rezignaci na

⁸² Jan Michl, Vidět design jako redesign, in: Jan Michl, Funkcionalismus, design, škola, trh. Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu, Brno 2019, s. 32

⁸³ Idem, s. 15

⁸⁴ Hostinský Otakar, Esthetické názory Gottfrieda Sempera, in: *Česká mysl* VI, 1905, č. 6, s. 331-332

⁸⁵ Karel Teige, Walter Gropius & Adolfg Meyer: Bauten, *Stavba* II, 1924, s. 79

dědičnost tvarů. Však v meziválečném designu lze naléznout oba postupy, čemuž se budeme věnovat více později.

Dalším podstatným rysem této problematiky je psychologizace vztahu mezi předmětem a uživatelem. Zdá se, že dědičnost tvarů v sobě navíc nese psychologický aspekt, jakési vcítění, které jedinec jakožto uživatel, s předmětem prožívá tím, že se odvolává k minulosti. Člověk lépe reaguje na předměty a jevy, které jsou mu povědomé a vůči takovým předmětům cítí intimitu, což souvisí s genetickou pamětí člověka a lidstva samotného. Dodržování dědičnosti tvarů v designu je tím pádem důležité i z hlediska úspěchu mezi uživateli. Lze spekulovat o tom, že něco podobného měl na mysli Josef Čapek, když napsal, že „cílem umění není jen pouhá rozkoš, nýbrž něco víc, co má povahu štěstí.”⁸⁶

2.2.2. Faktory formování svítidel v historickém kontextu

Poté, co bylo poukázáno na význam kontinuity formy a účelu v designu obecně, zaměříme se na přehled vývoje formování svítidel a jejich typologie napříč staletími. Tento historický rozhled je nezbytný pro následující analýzu principů meziválečného designu svítidel a jejich původu. Nicméně pro potřeby této práce bude vynechán detailní popis vzhledu v souvislosti s dobovým slohem.

Přirozeným zdrojem světla pro lidi bylo vždy slunce, jehož rytmus diktoval lidem způsob života. Nepřekvapuje nás tedy, že slunce bylo pravěkými civilizacemi vnímáno jako dárce života a toto symbolické vnímání světla trvá dodnes. Známe četné legendy a mýty, které hovoří o ovládnutí ohně člověkem, a ve všech je oheň vnímán jako dar od bohů. Poté, co člověk oheň dokázal zkrotit, začal s ním aktivně manipulovat. Nejdříve to byly hořící větve, pochodně napuštěné tukem nebo smolou, později primitivní kamenné lampy. Po tisíce let zůstával hlavním zdrojem světla otevřený oheň z hořícího tuku, oleje nebo loje (olejové lampy, svíčky, louče atd.).

Základní typologie svítidel byla zformována převážně ve starověku a je rozhodující pro celou evoluci osvětlení na Západě. První lampy byly přenosné, jako první hořící pochodně. Samotné slovo *lampa* pochází z řeckého slova *lampas*, což znamená pochodeň. Právě v Řecku se začaly vyrábět první hliněné olejové lampy,

⁸⁶ Josef Čapek, *Purismus a kritika purismu*, in: Josef Čapek, *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*, Praha 1962, s. 52

inspirované přírodními tvary mušlí a kamenů.⁸⁷ V češtině se pro olejové lampy zakořenil název *kahan*.⁸⁸ Co se týče materiálů, starověká svítidla byla zpravidla vyrobená z hlíny, ale také z mramoru a bronzu, výjimečně se nachází extrémně vzácná skleněná svítidla.⁸⁹ Umístění olejových lamp bylo velice rozmanité, zavěšovaly se na zdi nebo na stojany různé výšky. Jak již bylo zmíněno, svítidla počínajíc pravěkem plnila rituální funkci a proto se postupně rozvíjela bohatá tradice jejich zdobení. Již v Egyptě byly lampy často komponovány jako součást volně stojících sošek.⁹⁰

Další vývojovou etapou osvětlování byly svícny latinsky *candelabrum*, nejstarší z nich pocházely pravděpodobně z 5. a 6. století př. n. l.⁹¹ Jelikož nepáchnoucí svíčky byly dostupné pouze bohatší vrstvě společnosti, svícny se používaly především v kostelech. Svícny umožňovaly nechávat světlo stát samostatně delší dobu bez manipulace s knotem ze strany uživatele. V pozdním středověku se můžeme setkat s prvním provizorním stínidlem, které však primárně chránilo plamen před zhasnutím.⁹² Problém oslnění se v pozdním středověku řešil především u přenosných luceren, a to tak, že měly často slepou stranu, otočenou k uživateli, aby mu světlo při použití nesvítilo do oči.⁹³

Po Milánském ediktu byl rozvoj svítidel úzce spojen s jejich funkcí, kterou vykonávala během bohoslužeb. S vývojem výroby svíček bylo umožněno i umístění osvětlovacích konstrukcí pod strop, což mělo religiózní význam v kontextu křesťanských bohoslužeb a biblické interpretace světla. Obecně se tvorbě svítidel věnovali především mniši a jiní představitelé církve. Závěsné stropní svícny se nazývaly *polykandelony*.⁹⁴ V raném středověku byly polykandelony úspěšně vystřídány závěsnými svícny, tzv. korunními svícny, které se skládaly z velké obruče, na které byly umístěny misky na olej nebo otvory pro svíčky.⁹⁵ Na stejném principu se vyvíjely během následujících století kovové holandské lustry, francouzské křišťálové a italské skleněné lustry.

⁸⁷ Charlotte Fiell – Peter Fiell (Pozn. 23), s. 9

⁸⁸ Jitka Lněničková, Olejová svítidla – I. část, *Světlo IX*, č.2, 2009, s. 60

⁸⁹ S. Wechsler-Kümmel, *Chandeliers, lampes et appliques de style, Fribourg*, Paris 1962, s. 12

⁹⁰ Idem, s. 17

⁹¹ Ibidem, s.19

⁹² Gustav Edmund Pazaurek (Pozn. 14), s. 9

⁹³ S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 74

⁹⁴ Idem

⁹⁵ V anglické literatuře potkáme název „iron corona”, ve francouzské „couronnes de lumières”, v německé

Postupně se takovéto stropní osvětlovací konstrukce z kostelů přesouvají do soukromých světských rezidencí. V 14. století se svítidla stávají předmětem přepychu a do jejich tvorby se intenzivně zapojují umělci a řemeslníci, především kováři. Svítidla se ve středověku vyráběla z mosazi, mědi, bronzu a nebo také z tepaného železa.⁹⁶ Vzhledem k náročnosti a nákladnosti „korunních“ závěsných svícňů, byla jejich forma pro světské potřeby redukována na řecký kříž, ukovaný nebo stloukaný z dřevěných prken, na jehož koncích byly umístěny svíčky.⁹⁷ V 15. století se pro tyto účely začalo využívat paroží.⁹⁸ Lze poukázat na skutečnost, že takovéto „parohaté“ lustry se vyrábějí dodnes, leč v elektrifikované podobě. Závěsné svícny byly zpravidla vybaveny mechanismem určeným ke snížení výšky svícnu pro výměnu svíček a čištění. Ve spodní části svícnu bylo poutko pro ovládání výšky, další modifikací bylo kulaté závaží, vyskytuje se především u tzv. holandských lustrů, které bránilo změně úrovně zavěšení lustrů.⁹⁹

Ke konci středověku se zformoval další typ svítidla, závěsné nástěnné svícny. Svícny se zavěšovaly na háčky na zdech, většinou v blízkosti kamen, a měly jednoduchý odklápěcí mechanismus, díky čemuž nezabíraly místo v případě, že nebylo potřeba je používat.¹⁰⁰ Podstatnou změnou bylo zavedení svícňů určených k osvětlování pracovních stolů, jež do nich byly často přímo zabudovány.¹⁰¹ Dalším funkčním řešením bylo začlenění svícňů do zrcadel.¹⁰² Doba renesance a baroka nově nabízela bohatý výběr nových exotických materiálů, drahokamů a vzácných kovů, ale především kvalitního skla a křišťálu. Velký důraz se kladl na komplikované komponování figurální výzdoby do stavby svítidel, často na úkor jejich praktického užití. Příkladem může být tvorba sklářů z benátského Murana, kde se během 17. století začaly vyrábět bohatě zdobené křišťálové lustry zvané „ciocca“.¹⁰³ Doba baroka vyžadovala přebujelou ozdobu svítidel, neboť se z nich stal předmět reprezentace králů a šlechty. Pro barokní závěsné víceramenné křišťálové svícny vznikl nový název, „lustr“, odvozeného z francouzského slova *lustre*, což znamená „lesk“. Nový název byl inspirován hrou přelamujících se paprsků světla ve skle. Vznikají *girandoly*,

⁹⁶ S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89) s. 52

⁹⁷ Idem, s. 64

⁹⁸ Ibidem, s. 67

⁹⁹ Gustav Edmund Pazaurek (Pozn. 14), s. 11

¹⁰⁰ S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 64

¹⁰¹ Idem, s. 85

¹⁰² Gustav Edmund Pazaurek (Pozn. 14), s. 9

¹⁰³ it. „kytice“

víceramenné stojací nebo nástěnné svícný, napodobující kompozici bohatých závěsných lustrů.¹⁰⁴ Svítidla nyní začínají být komponována do souborů s jednotným stylistickým řešením. O změně vztahu k osvětlovacím tělesům svědčí i fakt, že se navrhování lustrů věnoval i tak etablovaný umělec jakým byl Albert Dürer.¹⁰⁵ V době baroka se začíná aktivně uplatňovat schéma „umělec navrhne - řemeslník vyrobí“.¹⁰⁶

Zdrojem světla po tisíce let zůstal otevřený oheň svíček, měnilo se pouze jejich složení. Vývoj chemie a fyziky v 18. století znamenal pro osvětlování zásadní průlom. Švýcarský chemik Aimé Argand v roce 1783 prezentoval vylepšenou konstrukci olejové lampy, ve které byl zajištěn silnější přívod kyslíku k plameni. Argand zásadně proměnil tvar svítidla. Vylepšená olejová lampa se skládala z rezervoaru a hořáku se skleněným komínem, který zabraňoval vzniku kouře, chránil oheň před zhasnutím a předcházel chvění. Nevýhodou takových lamp byla nutnost umísťovat olejovou nádrž výš než samotný hořák.¹⁰⁷ Díky nové konstrukci Argandova lampa měla desetkrát jasnější světlo, než svíčka. Dokonce se již v roce 1804 dočteme, že Argandovy lampy svým svícením „poškozují oči“ ještě víc, než křišťálové lustry.¹⁰⁸ Jestli se dříve lidé snažili posílit svítivost svíček různými ekrany a zrcadly, s vynálezem Argandovy lampy se na první místo dostal problém oslnění, což posloužilo jako impuls k rozvoji stínidel (fr. *abat-jour*). Stínidla měla převážně kupolovitý tvar a vyráběla se primárně z cínu nebo také z mušelinu. Výhodou stínidel bylo jak zabránění oslnění tak i zmírnění ostrého stínu pod lampou.¹⁰⁹

Argandovy lampy okamžitě dosáhly nesmírné popularity a staly se symbolem osvěty a pokroku. Již v roce 1783 francouzský malíř Jacques Louis David zobrazuje Argandovou lampu na portrétu osvícence a intelektuála doktora Alphonse Leroye. Menší obliby mezi uživateli dosáhla plynová svítidla. Lidé si je do svých domácností pořizovali málo kvůli strachu z úniku plynu. Nicméně musíme zmínit jak aktivně se projevovala dědičnost tvarů ve vzhledu plynových svítidel v 19. století. Gottfried Semper, s odkazem na vystavená svítidla na Světové výstavě v Londýně,¹¹⁰ poukázal na tuto skutečnost takto: „Jak velkolepým vynálezem je plynové osvětlení! Jakým

¹⁰⁴ S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 106

¹⁰⁵ S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 93

¹⁰⁶ Např. *Lampada di Galileo*, kterou Vincenzo Passanti vyrobil podle návrhu Battisty Lorenzi

¹⁰⁷ Olej byl těžký, lepkavý a pomalu se dostával nahoru

¹⁰⁸ *Frauenzimmer-Almanach*, in: S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 124

¹⁰⁹ S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 125

¹¹⁰ Více o svítidlech na Světové výstavě v Londýně viz Jitka Lněničková *Svítidla na první světové výstavě – Londýn 1851*, In: *Světlo X*, 2010, č.5, s. 62

způsobem zkrášluje (nehledě na jeho nesmírný význam pro životní potřeby) naše slavnosti! A přece se v salonech pokoušíme skrýt ústí plynových trubek tak, aby připomínala svíčky nebo olejové lampy.”¹¹¹

Svítidla se stávají esenciální součástí života lidí, jejich výroba se stává velice populární, ve Francii vznikl pro profesi výrobce lamp dokonce samostatný název *lampiste*.¹¹² Součásti lamp a svícnů, které se vyráběly z takových materiálů jako mosaz, měď, bronz nebo cín se v té době nehodily k průmyslové výrobě. Práce lampistů se skládala jak z technického řešení lamp, tak i z řešení jejich vzhledu a následného řemeslného zpracování. Z dobových fotografií lze usoudit, že výrobě lamp se věnovaly převážně ženy. Na začátku století se ve Francii dokonce rozšířila šansonová píseň o pracovníci „lampisterie” *M'lampiste*.¹¹³

V roce 1855 američan Silliman vyrobil první petrolejovou lampu, která nahradila všechny dosud známé druhy svítidel. Nádrž petrolejové lampy již nemusela být umístěna výš než hořák, jak tomu bylo u Argandovy lampy. Petrolejové lampy tak měly jednodušší symetrickou konstrukci. Samotné petrolejové reservoary byly vyrobeny z kovů, porcelánu nebo kameniny. Pro stínidla se začíná aktivně používat tzv. mléčné sklo.

Mléčné nebo také matné sklo se používalo na konci 19. století i u plynových lamp, které se široce uplatnily pro pouliční osvětlení a svítily jasným intenzivním světlem díky vynálezu svítiplynu a tzv. Auerové „punčošky“.¹¹⁴ Tentýž vynález umožnil otočení plynového pláště tak, aby lampy mohly svítit dolů a proto se jim začalo říkat „stínuprosté” lampy.¹¹⁵ Tato změna způsobila zvětšení skleněné ochranné baňky, obtažené kovovou síťkou. Obvykle měla baňka lampy kulatý tvar, občas lehce deformovaný protažením směrem dolů.

Skutečnou revoluci v osvětlování však přinesl vynález elektrického záření. První experimenty s elektřinou byly podniknuty již v 17. století.¹¹⁶ Nicméně první úspěšné pokusy využít elektřinu k osvětlení spadají až do počátku 19. století, když Humphry

¹¹¹ Gottfried Semper (pozn. 18), s. 25

¹¹² S. Wechsler-Kümmel (Pozn. 89), s. 124

¹¹³ Podrobně se analýze písně věnoval francouzský filozof Guy Debord

¹¹⁴ Bohumil Tesařík, Čeho se Auer dotkl, to se změnilo ve světlo, *Světlo XXI*, 2021, č. 2, s. 53

¹¹⁵ Pavel Sněhota, Plynové osvětlení v Praze, *Světlo IV*, 2004, č. 4, s. 64

¹¹⁶ Viz. Otto von Guericke a Francis Hauksbee

Davy a jeho asistent Michael Faraday zkonstruovali první obloukovou lampu.¹¹⁷ Revolučnost elektrického osvětlení pro vývoj formy svítidel spočívala v obrácení zdroje světla, díky čemuž zcela vymizel problém ostrého stínu pod svítidlem. Tudiž obloukové lampy navazovaly na výše zmíněné modely „stínuprostých“ plynových svítidel. Obloukové lampy dlouho nebyly schopné konkurovat plynovým, a k osvětlení ulic se začaly používat až ve 30. letech 19. století. Jejich technická nedokonalost, která spočívala ve velké energetické náročnosti, kterou tehdy ještě nemohly vyřešit dobové generátory, zpomalovala rozsáhlé zapojení do průmyslové produkce. Použití obloukových lamp v domácnostech bránila jejich útočná zářivost (ostré oslňující světlo). Obloukové lampy musely být odstraněny z parlamentu v Bruselu ihned poté, co byly instalovány právě kvůli tomuto oslňujícímu světlu.¹¹⁸ Robert Louis Stevenson porovnával plynové a petrolejové lampy s chladným elektrickým světlem a nostalgicky vzpomínal na jejich „teplé domácí záře“.¹¹⁹ Navrhování obloukových lamp se později, během svého působení v AEG, věnoval Peter Behrens. Behrens vyprojektoval několik modelů obloukových lamp, jež pak nesly jeho jméno *Behrenslampe AEG*, a které řešily dosavadní funkční problémy s otevíráním lampy, usazováním prachu na skleněné stínidlo, což snižovalo kvalitu osvětlení, ale především s oslněním. Behrensov model obloukové lampy č. 67216 pro nepřímé osvětlení díky svým kvalitám mohl být umístěn do uzavřených prostor továren, aniž by poškodil zrak pracovníkům.

Hledání ideálního světla pokračovalo dál. Díky experimentům a podnikatelským iniciativám sira Josepha Swana a Thomase Edisona se začaly elektrické žárovky masově vyrábět již počátkem 90. let 19. století.¹²⁰ Dalším významným krokem bylo zavedení rozvodné elektrické sítě, která umožnila masovou elektrifikaci domácností. Elektrická žárovka v jistém smyslu vysvobodila návrháře lamp od omezení, která doprovázela všechny předchozí druhy svítidel. I přes nově získanou tvůrčí svobodu byli návrháři omezení novými technologickými rámci, založenými mimo jiné na fotometrických poznatcích. Takové poznatky zprostředkovávaly ve své době Bulletin L. D. Lighting DATA Edison lamp works of general electric company, The eye as affected by illumination, neboť se stalo zřejmým, že pokud elektrické světlo má

¹¹⁷ Charlotte Fiell – Peter Fiell (Pozn. 23), s. 12

¹¹⁸ Jitka Lněničková, *Svítidla na baterie - Část 2, Světlo XII*, 2012, č. 6, s. 69

¹¹⁹ Robert Louis Stevenson, A Plea for Gas Lamps, in: Charlotte Fiell – Peter Fiell (Pozn. 23), s. 16

¹²⁰ Charlotte Fiell – Peter Fiell (Pozn. 23), s. 27

konkurovat dosud používanému světlu otevřeného ohně, musí se přizpůsobit lidskému oku.

Secese přinesla pro design svítidel přebujelou paletu rostlinných ornamentů a tvarů. Byla posílena figurální výzdoba lamp, nové formy a techniky zpracování materiálu se prosazovaly bez ohledu na kontinuitu vývoje osvětlovací techniky. Jako názorná ukázka může posloužit módní trend používat na stínidla skloviny Tango s jejich přebujelou barevností a skoro nulovou průsvitností.¹²¹ Dále také stolní lampa „femme-fleur” složená z bronzové sošky s ženskou postavou s trojicí elektrických žárovek trčících nad soškou bez jakéhokoliv stínidla. Málo umělců se zabývalo otázkou kvality bydlení a počítalo se sériovou výrobou svých modelů. Většina představitelů estetického hnutí a směru art-nouveau zůstala lhostejná k dobovému uměleckoprůmyslovému diskurzu v honbě za noblesností a efektností svých svítidel, jež měla povahu spíše jakýchsi kuriozit, než užité tvorby. Jednoznačnou výjimkou byla tvorba již zmíněného Williama Arthura Smitha Bensa, který se hlásil k sociálnímu programu hnutí za obnovu umění a řemesel, ale ve své tvorbě svítidel otevřeně podporoval mechanizaci a průmyslovou výrobu. Hermann Muthesius ve své knize „Das Englische Haus“ jeho svítidla zvláště oceňoval, protože byl „první, kdo osvětlil jídelní stoly světlem odraženým od lesklého kovového povrchu, přičemž skutečný zdroj osvětlení nechal skrytý“.¹²²

Paralelně lze sledovat, jak se od tvorby vídeňského architekta Otto Wagnera odvíjí linie raného modernistického designu. Současně se svými slavnými architektonickými projekty, ve kterých architekt věnoval zvláštní pozornost interiéřům a jejich vybavení, Wagner systematicky pracoval na projektech dopravních podniků ve Vídni. Jsou známé Wagnerovy pavilony stanic metra, leč spolupráce „otce moderny” v této sféře sahala mnohem dál. Wagner také navrhoval svítidla pro nádraží, stanice metra a dokonce vagony tramvají. Na rozdíl od soukromých obytných prostor a veřejných prostorových staveb, v dopravních prostředcích Wagner řešil zcela odlišné otázky: svítidla musela být maximálně účelná, nenáročná na úklid, jednoduchá v instalaci, musela mít šetrná prostorová řešení a především být vhodná pro sériovou výrobu vzhledem k množství, v jakém se měla používat. Jeho nástěnná a nástropní

¹²¹ Jitka Lněničková, Svítidla v Tango barvách, in: *Světlo XXI*, 2021, č.1, s. 52

¹²² Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin 1905, s. 168

půlkruhová stínidla z opalového skla s velmi jednoduchými mosaznými komponenty elegantně vyhovovala všem požadavkům. [Obr. 1]

Zkušenosti Wagnera s designem ryze účelných osvětlovacích těles určených pro malé prostory vagonů metra a tramvají se promítla do tvorby umělců z Weiner Werskstättle. Navrhování svítidel se tam především věnovali Koloman Moser a Josef Hoffmann. Raná moderna preferovala návrhy svítidel převážně z tradiční mosazi a opalového skla, ale s vývojem techniky galvanizace se populárním materiálem stává i poniklovaná mosaz, jejíž stříbrná barva zásadně mění vzhled nových svítidel, která již opustila komplikované zdobné řešení ve prospěch jednoduchých geometrických forem. [Obr. 2]

Když se umělci a především architekti začali hromadně věnovat osvětlovací technice, svítidla se začala identifikovat jako plnohodnotné elementy interiérů, podtrhující jejich osobitý charakter, na rozdíl od výhradně reprezentativních zevšeobecňujících pompezních lustrů. Posiluje se význam svítidel a povahy samotného světla pro vytvoření atmosféry v interiérech a celkový architektonický dojem. Nicméně v první čtvrti 20. století jsou svítidla stále převážně produktem řemeslné práce, což lze kromě kulturně - společenských aspektů popsaných podrobněji v předchozí kapitole spojovat se skutečností, že proces elektrifikace domácností byl dosti pomalý. Samotná elektřina nebyla dostupná široké veřejnosti a většina evropských domácností stále používala svícný, plynové a olejové lampy. Zároveň je patrná tendence k nostalgickému odmítání nových elektrických osvětlovacích zařízení ve prospěch těch starých.

3. FUNKCIONALISTICKÁ SVÍTIDLA V MEZIVÁLEČNÉ EVROPĚ: HLAVNÍ UMĚLECKÁ CENTRA A ZÁKLADNÍ OSOBNOSTI

„Elektrické světlo jest přece silou, kterou lidstvo má ve svých rukou po více než 50. let. A teprve nyní máme pocit, že se jim začíná tvořit, a žasneme, co jim možno nového a radostného stvořit a vyjádřit.”

Pavel Janák¹²³

Funkcionalismus, který ve 20. letech převzal vůdčí pozice v evropské umělecké teorii, kladl velký důraz na osvětlení architektonických prostor, což se odráží ve výroku Le Corbusiera o tom, že „*Architektura je dovedná, přesná a skvělá hra objemů nahromaděných pod světlem, je to harmonický rytmus ploch, světla a stínu*”.¹²⁴ Přestože význam osvětlení vzrůstal, vzhled osvětlovacích těles se zjednodušoval. Tuto tendenci úpadku detailů ve vzhledu svítidel Jacobus Oud spojoval s úpadkem řemesla.¹²⁵ Konstruktivistická a funkcionalistická doktrína počítala se zapojením své tvorby do standardizované hromadné výroby. Oud si uvědomoval, že neřemelsné produkci budou chybět rozsáhlé výrazové možnosti, avšak „osobitý přízvuk stavitelství” průmyslových předmětů bude vyjádřen jejich „*postavením ve vztahu k ostatním součástem stavby*”.¹²⁶ Tak se zrodila představa o funkcionalistickém „*gesamptkunstwerku*”.

Vedle prostorotvorné funkce ve funkcionalistickém pojetí osvětlení plnilo také roli „*higyenického požadavku*.”¹²⁷ Funkcionalismus reagoval na dobovou potřebu zlepšení kvality života a zdravotního stavu obyvatel. Proto se zvláštní zřetel kladl na problematiku oslnění umělým světlem v souladu s principy současně se rozvíjející fotometrie.¹²⁸ Zároveň však bylo zářivé vše náplňující světlo pro funkcionalisty symbolem očisty od uměleckých a společenských přežitků.¹²⁹ „*Temné*” časy starých pořádků odstoupily, aby duch nové doby osvětlil cestu k lepším zítřkům.

¹²³ Pavel Janák, Výstava v Paříži, umělecký průmysl a život, *Výtvarná práce: list Svazu československého díla*, Praha: Svaz československého díla, 03.1926, 4. s. 210.

¹²⁴ Le Corbusier, Za novou architekturu, *Život II*, 1922, s. 53

¹²⁵ Jacobus Johannes Pieter Oud, O budoucím stavitelství a jeho architektonických možnostech, *Stavba I*, 1922, s. 184

¹²⁶ Idem

¹²⁷ Předpoklady a zásady vnitřních zařízení, *Stavba IV*, 1925, s. 36

¹²⁸ Celá řada hlavních výrobců elektrických žárovek vydávala vzdělávací bulletiny jako např. Osram, AEG

¹²⁹ Jan Sedlák, Problém světla v české meziválečné architektuře, in: Jiří Zemánek – Marco Bischof, *Ejhle světlo [katalog výstavy]*, Brno 2003, s. 313

Kromě toho osvětlovací tělesa nejvíce ze všech předmětů každodenní potřeby odpovídala funkcionalistické představě o moderní kombinaci materiálů, skla a kovu, která personifikovala ideál moderní civilizace pro avantgardisty.

3.1. Rusko a VChUTEMAS

3.1.1. Kontext

Projekt propojení umění a průmyslu představoval jeden z ústředních bodů kulturního a ekonomického vývoje v nově vzniklém sovětském Rusku. Vznikla potřeba vytvořit novou společnost, s principiálně novým systémem hodnot a sociokulturních norem. Jestli na západě „likvidaci“ umění minulosti vyznávali pouze avantgardní umělci, v Rusku se to stalo součástí státního plánu. Dosavadní umělecké projevy, zvláště umělecký průmysl, se vykládaly jako projevy buržoazní kultury, jež se snaží vytvořit kulisu, přikrývající reálný svět. Nové sovětské umění se muselo stát reálným světem, nebo spíše *konstrukcí* reálného světa. Nová proletářská kultura se musela zakládat na zásadách NOT neboli Vědecké organizace práce, což ve své podstatě byla sovětská verze amerického taylorismu.

V projektu konstruování nového života v sovětském Rusku nebylo místo pro nic jako umělecký průmysl s jeho buržoazním, kapitalistickým původem. Bylo zřejmé, že se nové „proletářské“ umění muselo stát činitelem prospěšným pro společnost a tudíž nebylo pochyb o nutnosti jeho zapojení do průmyslové výroby. Novému uměleckému projektu, jehož autorem a publikem byl proletariát, se začalo říkat „průmyslové umění“ nebo „umění ve výrobě“.¹³⁰ Do formulování cílů a metodik takového projektu se zapojili nejen sami umělci, ale také představitelé státních útvarů, například jako Lidové Komisařství Osvěty neboli Narkompros. Již v roce 1918 vzniká subbor uměleckého průmyslu¹³¹ a o rok později je založena tzv. Rada uměleckého průmyslu, jejímiž členy byli nejen umělci, ale také představitelé různých oblastí průmyslu a státní úředníci. Vzniká diskuze uvnitř rady, do které se zapojují všechny zúčastněné strany a shodují se na nutnosti uměleckého vzdělávání představitelů proletariátu. Proletářská kultura se musela zakládat na osobnosti dělníka, který v novém společenském kontextu

¹³⁰ rus. Производственное искусство [Proizvodstvennoe iskusstvo]; Искусство в производстве [Iskusstvo v proizvodstve]

¹³¹ rus. Подотдел художественной промышленности [Podotdel chudožestvennoj promyšlennosti]

nebyl jen realizátorem práce, nýbrž také organizátorem a iniciátorem, přičemž samotná práce je chápána jako tvůrčí proces.¹³²

Reorganizace vzdělávání byla neprodleně zahájena. Již v roce 1918 byla zrušena Výtvarná akademie, kterou nahradily tzv. Svobodné státní výtvarné dílny neboli GSChM. Ani metodika výuky, ba ani cíle nejsou v té době formulovány srozumitelně. Lidový komisař pro vzdělávání Anatolij Lunačarskij, který v celém procesu sehrál významnou roli, své stanovisko formuluje v řadě věcí podobně jako Gottfried Semper. Lunačarskij si uvědomoval nutnost přerodu dosavadního systému umělecké produkce, zvláště pozornost věnoval otázce užitečnosti předmětů každodenního použití. Nicméně jeho představa, jak by měla vypadat reforma umělecké výuky vycházela ze zásad tradičního uměleckého průmyslu druhé poloviny 19. století. Formu, konstrukční řešení a tvar předmětů podle Lunačarského měli zajišťovat pracovníci ve výrobě, jinými slovy inženýři, zatímco umělci se museli postarat o „veselý vzhled“ věci, který měl učinit lidi šťastnými.¹³³ Zajímavé je, že Lunačarskij podobně jako tomu bylo na Západě, dával důraz na význam národního slohu dokonce i v kontextu nové proletářské kultury. Lidový komisař povzbuzuje k používání ornamentu, jenž však nehodnotí jako znak měšťanské kultury, ale jako rys národního kulturního dědictví. Přestože Lunačarskij aktivně používal rétoriku podobnou avantgardní, nedokázal přijmout myšlenku „likvidace umění“. Umění Lunačarskij hodnotil jako jev nadřazený všem ostatním projevům tvůrčí aktivity.

Je třeba brát v potaz skutečnost, že Rusko v té době zaostávalo za Evropou nejen ekonomicky a technologicky, ale i v tradici řemeslné práce, která měla v Rusku velice slabé postavení. S tímto lze také spojovat neúspěšný pokus rozvinout uměleckoprůmyslovou tvorbu stejným způsobem, jak to bylo učiněno na Západě. Umělecký průmysl se v rámci sovětského rozvoje chápal jen jako přechodné stádium na cestě k „umění ve výrobě“. Nová ruská vláda měla velice agresivní projekt modernizace Ruska, do kterého již nezapadal formát uměleckého řemesla, zčásti proto že tržní ekonomika již byla nahrazena centralizovanou. Propagace kultury součinnosti umění a industrie se odehrávala podle odlišného scénáře, ve kterém se reforma bydlení stala součástí nacionalizovaného sovětského průmyslu. Ústředním bodem projektu modernizace Ruska byla rozsáhlá elektrifikace v souladu s tzv. GOELRO. Při návštěvě

¹³² Maria Zalambani, *Iskusstvo v proizvodstve*, Moskva 2003, s. 48

¹³³ Anatolij Lunačarskij, *Sovetskoe gosudarstvo i iskusstvo*,

<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/sovetskoe-gosudarstvo-i-iskusstvo/>, vyhledáno 23.8.2021

Ruska v roce 1920 anglický spisovatel Herbert Wells popsal projekt elektrifikace podle GOELRO jako „*the Utopia of the electricians*”.¹³⁴ Po deseti letech se H. G. Wells rozhodl přijet do Ruska znovu, aby na vlastní oči spatřil, že pokrok utopického projektu elektrifikace Sovětského Ruska překročil veškerá očekávání.

Díky plošné elektrifikaci byla umožněna urychlená industrializace země. Všechny oblasti společenské organizace v Sovětském Rusku musely vycházet z průmyslu, souviset s ním a podporovat ho. Realizace tak ambiciózního projektu byla možná pouze díky velké míře liberalizace samosprávy jednotlivých organizací. Za takových podmínek mladá ruská avantgarda, odkojená futurismem, dostala do svých rukou *carte blanche*, díky čemuž mohla v tomto procesu budování infrastruktury nového státu volně působit a vytvářet „umění ve výrobě”.

3.1.2. Výuka

Reforma výuky se stala ústředním problémem, kterému se aktivně věnoval umělecký kritik a velký odpůrce kapitalismu Boris Arvatov. Arvatov zaníceně kritizoval umělecký průmysl, vychovaný pod křídlem raného kapitalismu, a poukazoval na skutečnost, že „*zapojení umění do výroby jeví cestu spásy nikoli umění, nikoli estetizace věcí, ale zlepšení samotné výroby.*”¹³⁵ Proto Arvatov zavádí do nového projektu své alternativní pojetí propojení umělecké tvorby s industrií, které nazývá *výrobní umění*. Arvatov se nechal bez pochyby ovlivnit sborníkem „Umění ve výrobě”, který byl publikován v roce 1921. Sborník obsahoval statě věnované problematice umění a průmyslu, které byly postupně zveřejňovány na stránkách časopisu *Iskusstvo Kommuny* již od roku 1919.¹³⁶ Ve svých teoretických spisech Arvatov nabízí komplexnější koherentní program ustanovení „umění ve výrobě” a podle něj „*Teorie výrobního [neboli průmyslového] umění nabízí možnost dělnické třídě přejít [...] od utopie k vědě.*”¹³⁷ Podobné stanovisko sblížovalo členy Lefu s evropským vědeckým funkcionalismem, jehož velkým příznivcem v Československu byl Karel Teige.

Pro všechny aktéry zapojené do polemiky bylo zřejmé, že „umění ve výrobě” musí být záležitostí umělce-inženýra. Nicméně zatímco se řada odborníků přiklonila k myšlence, že zrod umělce-inženýra nastane, když umělec přijde do továrny,¹³⁸ ostatní

¹³⁴ V roce 1920 Herbert G. Wells navštívil Rusko a pořídil interview s V. Leninym. Svou návštěvu H. G. Wells sepsal v knize *Russia in the Shadows* z roku 1920

¹³⁵ Boris Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, Moskva 1926, s. 91

¹³⁶ Maria Zalambani (Pozn. 132), s. 42-43

¹³⁷ Boris Arvatov, *Utopija ili nauka?* In: Maria Zalambani (Pozn. 132), s. 81

¹³⁸ K této myšlence se přiklání i B. Arvatov

byli přesvědčení, že klíčovou rolí v formování postavy umělce-inženýra musí hrát sám inženýr.¹³⁹ Ruský kunsthistorik Nikolaj Tarabukin vyslovil myšlenku, že „umělec“ jako samostatné povolání bude muset v podmínkách socialistického státu zmizet, neboť toto povolání není prospěšné pro společnost. Na druhou stranu tak prospěšné profese jako inženýr nebo dělník mohou být zároveň umělci. Tato myšlenka byla populární i mezi samotnými umělci, což literární kritik Viktor Percov spojoval s finanční situací, ve které se umělci ocitli po změně režimu a zrušení úzkého kruhu elity, pro nějž byli byli zvyklí pracovat.¹⁴⁰

Nakonec se většina odborníků shodla na tom, že nová metodika výuky umělců-inženýrů musí kombinovat technicko-matematické dovednosti a výtvarné praktiky ve stejné míře. Tyto výtvarné praktiky vycházely z programu konstruktivismu, zveřejněného v roce 1920 na schůzce INChUKu [Institut Chudožestvennoj Kultury, Institut Výtvarné Kultury]. U jeho založení stáli Vasilij Kandinskij a Alexandr Rodčenko.¹⁴¹ Konstruktivistická teorie vycházela ze tří základních disciplín: *tektoniky*, kterou se rozumělo účelné použití průmyslového materiálu, *faktury* jako organického stavu zpracovaného materiálu a *konstrukce* samotné.¹⁴² Konstrukce byla chápána jako esenciální pojem propojující formální tektoniku a materiální fakturu v konstrukční celek.

Přechod od teorie k praxi znamenal zrod nového druhu školy pro umělce-inženýry, tzv. VChUTEMAS neboli Vyšší výtvarně-technické dílny. VChUTEMAS byl založen v roce 1920 a jeho vyučujícími se stali členové LEFu.

Důležitým rysem školy bylo zvýhodňování uchazečů z dělnické třídy v přijímacím řízení. Takže pro vytvoření umělce-inženýra, bylo třeba formovat novou inteligenci dělnického původu, u které by se vypěstoval výtvarný vkus. Nicméně pro přijetí na VChUTEMAS museli uchazeči prokázat kulturní a výtvarné základy. Pro takové zájemce byla založena pracovní fakulta umění neboli „rabfak“. „Rabfak“ sloužil jako přípravný kurz, po jehož ukončení mohli uchazeči nastoupit na VChUTEMAS.

Jak již bylo řečeno VChUTEMAS byla první školou svého druhu, a její organizace přirozeně procházela neustálými proměnami. Původní systém výuky byl stále hodně orientován na akademické studium malířství, pouze přednášející avantgardisté doplňkově vyučovali další disciplíny jako například inenzitu barvy,

¹³⁹ Tento tabor reprezentoval mimo jiné A. K. Gasteve ve svém spisu *Kak nado rabotat'* z roku 1922

¹⁴⁰ Viktor Percov, Na styke iskusstva s proizvodstvom In: Maria Zalambani (Pozn. 132), s. 96

¹⁴¹ Khan Magomedov, *Rodchenko: the Complete work*, Cambridge, Massachusetts 1986, s. 58

¹⁴² Maria Zalambani (Pozn. 132), s. 104

plošně-barevnou kompozici a pod. Později byla provedena reorganizace výukového plánu a vznikly další dvě oddělení: zkušební-přípravný kurz s všeobecným vzdělávacím kurzem a společným školením budoucích malířů, architektů a výrobních pracovníků a experimentální přípravné oddělení se všeobecným vzdělávacím kurzem pro budoucí umělce, architektky a výrobní pracovníky. V roce 1923 byla tato oddělení sloučena do jednotného proseminárního kurzu, společného pro všechny studenty. Výuka tohoto kurzu trvala dva roky a zahrnovala tři okruhy: objemově-prostorový, plošně-barevný a grafický. Teorii barvy vyučoval Gustav Klucis, teorii prostoru Ivan Lamcov, Vladimír Tatlin vedl předmět „kultura materiálu“, vyučujícím grafické konstrukce byl Alexandr Rodčenko, který byl autorem celkové koncepce propedeutického kurzu.¹⁴³ Po ukončení základní výuky mohli studenti pokračovat na jednotlivých fakultách: architektury, malířství, sochařství, polygrafická, textilní, keramická, dřevo- a kovo-zpracující. Výuce jednotlivých specializací byly taktéž vyhrazeny dva roky. Po ukončení studia získali studenti kvalifikaci jako „umělec–inženýr“.

Dynamika proměn v metodice výuky na VChUTEMASu přímo souvisela s vizemi ředitelů školy. Tak lze pozorovat výrazný příklon k průmyslovému umění a podporu technických disciplín v letech 1920–1923 a 1926–1930, kdy byli ve vedení E. Randel a P. Novickij. Již v roce 1921 vedení školy představilo návrh založení tzv. výrobních fakult, tj. fakult, na kterých všichni studenti (vyjma malířů a sochařů) mohli uplatnit získané znalosti v praxi, a to na letních stážích ve skutečných továrnách.¹⁴⁴ Bez ohledu na svůj avantgardní program získala škola hojnou státní podporu pro aktivní zapojení do průmyslové výroby. Během práce v továrnách získávali studenti zároveň příležitost realizovat své vlastní studentské projekty.¹⁴⁵

Druhý ředitel VChUTEMASu Vladimir Favorskij neshledal takové nadšení pro propojení industrie a umění, a v letech 1923–1926 všemožně bránil rozvoji průmyslových fakult a jejich propojení.¹⁴⁶ Skupiny tradicionalistů a průmyslníků spolu byli v neustálém konfliktu až do roku 1927, když se škola přejmenovala v VChUTEIN [Vyšší Výtvarně-Technický Institut], což byl nový impuls pro rozvoj průmyslových fakult.

¹⁴³ The preparatory course of Vkhutemas, in: Khan Magomedov (Pozn. 141), s. 102

¹⁴⁴ Maria Zalambani (Pozn. 132), s. 128

¹⁴⁵ Idem

¹⁴⁶ Ibidem, s. 133

3.1.3. Alexandr Rodčenko a Abram Damskij

Již zmíněna fakulta zpracování kovu byla založena Alexandrem Rodčenko v roce 1920.¹⁴⁷ V té době již měl čelní představitel ruského konstruktivismu zkušenosti s navrhováním osvětlovacích zařízení. V roce 1917 se Rodčenko zapojil do projektu moskevského Café Pittoresque, pro které dodal sérii kreseb svítidel.¹⁴⁸ Nástěnná svítidla Rodčenko měla plnit funkci stínidla, světelného zdroje a zároveň dekorativního elementu. Lampy ve tvaru cylindrů, kuželů, spirálovitých pásek s jasnými geometrickými obrysy, svědčí o umělcově experimentování s abstraktními formami, které je příznačné pro toto tvůrčí období.¹⁴⁹ Uvedené experimentování vyvrcholilo tzv. prostorovými strukturami, kterými se Rodčenko zabýval již od roku 1918.¹⁵⁰

K práci s předměty každodenní potřeby se Rodčenko vrátil až na fakultě zpracování kovu na VChUTEMASu, kde uplatnil svůj vlastní program výuky průmyslového umění, jež zformuloval v letech 1920–1922.¹⁵¹ Rodčenko se jednoznačně přiklonil k propagandě průmyslového neboli výrobního umění, ke kterému však přistupoval s jistou mírou racionality, odlišné od utopistického naladění sovětské avantgardy. Na tento rys Rodčenko v roce 1923 v časopisu LEF upozornil článek Osipa Brika s názvem *Do výroby*, který byl věnován Rodčenkovi a jeho přechodu od bezpředmětného umění ke konstruktivistickému umění ve výrobě. Brik popisuje metody Rodčenko takto: „*nikoliv estetický úmysl, ale účel věci určuje organizaci její barvy a formy.*”¹⁵² Rodčenko tedy praktikoval princip na Západě shrnutý do hesla *forma sleduje funkci*, které nebylo v té době ruské avantgardě známo. Rodčenko se tímto teoretickým uvažováním blížil evropskému funkcionalismu, o čemž svědčí jeho výrok „*Jestli vzít lampu, lze ji analyzovat jako kompozici se všemi dekorativními elementy a nosnou strukturou, ale jsou lampy jejichž účel je mnohem přesnější z konstruktivistického hlediska. Tento typ lampy reprezentuje konstrukci, protože estetická podoba kompozice, pro kterou je vyrobena, se nemíchá s dekorativním prvkem.*”¹⁵³ Bez ohledu na zřetelné souznění programových snažení konstruktivistů s

¹⁴⁷ V roce 1926 kovo zpracující fakulta byla propojena s dřevozpracující fakultou.

¹⁴⁸ The lamps for the Café Pittoresque, in: Khan Magomedov (Pozn. 141), s. 34-36

¹⁴⁹ Idem

¹⁵⁰ Ibidem,

¹⁵¹ Exhibition “5*5=25” – Pamphlet “The Line” – Objects and textiles, in: Khan Magomedov (Pozn. 141), s. 106

¹⁵² O.B. [Osip Brik], V proizvodstvo, *Lef* I, 1923, č. 1, s. 106

¹⁵³ Debate over the concepts of construction and composition, in: Khan Magomedov (Pozn. 141), s. 87 (autorský překlad)

funkcionalismem, se k funkcionalismu nikdo z ruské avantgardy otevřeně nehlásil.¹⁵⁴ Západ konstruktivisty zajímal pouze svou industrií, buržoazní kultura Západu včetně umění však pro ně byla naprosto nepřijatelná. „Mrzí mě, že na nejlepších zaoceánských parnicích jsou zase ty foxtroty, pudry a nekonečné bidety.” popisoval Francii Rodčenko během svého pobytu v Paříži v roce 1925.¹⁵⁵

Základem výukového systému Alexandra Rodčenko byla tzv. technická kresba, cílem které bylo vysvětlit studentovi jak vzniká účelnost věci. Nicméně tyto poznatky nastávající umělci-inženýři museli získat také osobní zkušenosti, tj. zachycením a zapamatováním konstrukcí mechanismů předmětů každodenní potřeby během kreslení v ateliéru. Pro Rodčenko bylo charakteristické, že přinesl do ateliéru předmět každodenního použití a nechal ho studenty kreslit se zachycením principů jeho zařízení tak, aby ho mohli používat při navrhování nových předmětů, při „objevování a vyprávění věci”.¹⁵⁶ Během kurzu technické kresby museli studenti absolvovat několik kategorií cvičení: 1. Kresba vystaveného předmětu s otevřenou konstrukcí, např. nůž; 2. Kresba vystaveného předmětu s polouzavřenou konstrukcí, např. psací stůl; 3. Kresba vystaveného předmětu s uzavřenou konstrukcí, např. automatická propiska nebo elektrické přístroje; 4. Kresba předmětu a jeho organizace z paměti; 5. Kresba předmětu, jež byl před studenty exponován po velice krátkou dobu; 6. Kresba stavby předmětu podle fotografie; 6. Kresba předmětu během exkurze a po ní.¹⁵⁷ Rodčenko své metody argumentoval takto: „Kultura věci a její vylepšování pochází z řady jiných věcí”.¹⁵⁸ A tak studenti dílny Alexandra Rodčenko studovali konstrukci jeřábu a na jejím základě navrhovali stolní lampy.¹⁵⁹ Bez pochyb tento postoj svědčí o tom, že Rodčenko byl zastáncem principů *redesignu*, neboť způsoby jeho výuky lze označit za jakousi pečlivou *archeologii účelnosti* jednotlivých druhů věcí.

Designu svítidel se Rodčenko věnoval především v rámci předmětu „Umělecké úpravy kovového zařízení”. Bez ohledu na pokrokové metody, které umělec prosazoval ve svých teoretických statích a na svých hodinách ve VChUTEMASu, jeho vlastní tvorba svítidel se vyznačovala silnou abstrakcionistickou tradicí formálního experimentování. V roce 1925 Rodčenko navrhnul papírové

¹⁵⁴ Až v roce 1935 v časopisu Architektura SSSR vyšla stáť A. Myljutina „Konstruktivismus i funkcionalismus”, která pozitivně zhodnotila přibuznost oboru uměleckých hnutí

¹⁵⁵ *Novyj LEF* I, č. 2, 1927, s. 12

¹⁵⁶ *Novyj LEF* II, 1928, č. 11 (23), s. 27

¹⁵⁷ *Idem*, s. 28

¹⁵⁸ Aleksandr Rodčenko, *Techničeskoe risovanie*, *Novyj LEF* II, 1928, č. 11 (23), s. 28

¹⁵⁹ O.B. [Osip Brik], (Pozn. 148), s. 106

sestavovací závěsné svítidlo pro Dělnický klub, který byl součástí Sovětského pavilonu na Světové výstavě.[Obr. 3] Stínidlo bylo tvořeno spirálovitě stočeným kvádrem, přes jehož horní sekce se světlo rozptylovalo, ale dolní sekce byla natolik separována od zdroje světla, že spíše překážela a vytvářela stín pod svítidlem. Podobný tvar Rodčenko zvolil nikoli kvůli jeho účelnosti, ale aby vytvořil jednotný stylistický ansámbl s nábytkem, který pro Dělnický klub také navrhl. [Obr. 4]

Snad nejslavnějším návrhem Rodčenko byla tzv. stolní lampa Inga,¹⁶⁰ kterou údajně navrhl v roce 1929 pro divadelní hru „Inga” A. Glebova. Účelem hry bylo postavit starý model buržoazního života do kontrastu s novou prací, životem a volným časem mladé dělnické třídy. Inga [Obr. 5] má velice výstřední siluetu tvořenou plochým čtvercovým podstavcem, plochým trojúhelníkem na kterém spočívá stínidlo ve tvaru polo cylindru. Vizuálně lampa evokuje slavný motiv z díla El Lisického *Porazte bílé červeným klínem* z roku 1919, který se stal symbolem konstruktivismu.

Vlastní projekty se Rodčenkovi nepodařilo prosadit do masové výroby, zatímco jeho studenti, vyškolení umělci-inženýři, sklízeli mnohem větší úspěchy. Například na světovou výstavu v Paříži byl vybrán návrh rotující stolní lampy od P. Žigunova (Rodčenkův žák) a také jeho lampa s vyměnitelným skleněným stínidlem (s průhledným, červeným, zeleným a žlutým sklem). Nevíme jak přesně tato svítidla vypadala, ale z dochovaných popisů zjišťujeme, že při navrhování se kladl velký důraz na možnost jejich hromadné průmyslové výroby.¹⁶¹ Fakulta zpracování kovu rozhodně nedostávala tak intenzivní státní podporu a ani nebyla tak populární u uchazečů, jako fakulta keramiky. Za celou dobu fungování školy kovozpracující ateliér absolvovalo pouze dvacet studentů, ze kterých jen dva nastoupili do továrny v souladu s centrální myšlenkou průmyslového umění a představou o povolání umělce-inženýra.¹⁶²

Jedním z nich byl Abram Damskij (1906-1988), student Rodčenko, který svou tvorbu zasvětil elektrickému osvětlení domácností. Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, elektrifikace Ruska probíhala velkými skoky a Damskij jako jediný stihl vycítit potenciál v navrhování elektrických svítidel na základě vědeckého přístupu, spočívajícího ve fotometrických datech. Tvorba Damskiho, jež vznikala během studia na VChuTEMASu je velice bíděně zdokumentována. Jistě víme jen o

¹⁶⁰ V 70. letech se začala vyrábět firmou Arteluce

¹⁶¹ Interior design of the workers' club for the Paris Exhibition, in: in: Khan Magomedov (Pozn. 137), s. 179

¹⁶² Maria Zalambani (Pozn. 128), s. 85

závěrečném projektu svítidel z roku 1929.¹⁶³ Jednalo se o sérii stolních kovových lamp, jejichž konstrukční princip byl odvozen od stavby jeřábu. Stínítko ve tvaru otočené jeřábové číše bylo nasazeno na posuvnou tyč, jejíž výše byla mechanicky nastavitelná. Barevné řešení odpovídalo typické konstruktivistické paletě, skládající se z červené, modré a žluté barvy. [Obr. 6]

Díky získaným dovednostem a velice malému počtu odborníků na osvětlování získal Damskij po absolvování VChUTEMASu velice rychle uplatnění ve skutečné výrobě a nastoupil na pozici ředitele projektového ateliéru v továrně Elektrosvet. V roce 1931 Damskij navrhl stropní svítidlo *Lucetta* pro veřejné budovy, které se v různých obměnách masově vyrábí dodnes.[Obr. 7] Návrh vycházel z modelu *Luzette* Petera Behrensa [Obr. 8], kterou vyráběla firma Siemens již ve 20. letech 20. století. Prvním velkým projektem, pro který Damskij dodal kompletní řešení osvětlovací techniky, bylo sídlo deníku „Pravda“, navržené arch. P. Golosovym a postavené v letech 1930–1935. Své návrhy Damskij přizpůsobil architektonické koncepci se „zcela pravoúhlými čistými plochami a s naprostou absencí takových architektonických detailů, jako jsou římsy, hlavice atd. To určovalo především jednoduché geometrické tvary svítidel, i když v porovnání s architekturou poněkud jemnější.“¹⁶⁴

Zkušenosti, jež Damskij získal během práce na projektu, popsal v rozsáhlém článku „Základní otázky architektonické osvětlovací techniky“, vytištěném v časopisu *Architektura SSSR* v roce 1935.¹⁶⁵ Tato stať byla zaměřená na prohloubení zájmu o vytvoření univerzálních organizací pro vývoj kultury osvětlovací techniky.

Tou dobou v Rusku existoval státní podniky „Elektroprom“, VEI [Vsesojuznyj Elektrotechničeskij Institut] a CKBS [Centralnoe konstruktorskoe byuro], které prováděli fotometrická měření u realizovaných svítidel, na jejichž základě vznikaly nové normy, které fungovaly v souladu s plánem plošné elektrifikace a o které se designěři při své tvorbě opírali. Navrhování vizuální podoby domácích svítidel se občas věnovali sami architekti, ale jednalo se spíše o solitérní případy. Damskij ve svém článku poukazuje na nedostatky v tvorbě, kdy architekt nedbá technických parametrů a vlastností světla, zatímco technik-inženýr opovrhuje vizuální stránkou osvětlovacího tělesa. Dále Damskij dodává velice rozsáhlou školící stať, vysvětlující

¹⁶³ Svítidla opakovaně vyrobila v roce 2020 firma LumoLumo pro sbírku Uměleckoprůmyslového muzea v Moskvě

¹⁶⁴ Abram Damskij, Osnovnye voprosy architekturnoj svetotekhniki, *Architektura SSSR* III, 1935, s. 72-76

¹⁶⁵ Idem, s. 76

základní chyby při navrhování a výrobě nejen domácích svítidel. Od designéra osvětlovací techniky Damskij požaduje, aby byl architektem, výtvarníkem a technikem zároveň, „s citem pro povahu architektonického řešení každého objektu, opakujícím a doplňujícím toto řešení pomocí osvětlovací techniky, t. j. volbou metody osvětlení, plastického obrábění osvětlovacích zařízení, volbou materiálu atd. Projektant zároveň musí disponovat jistým minimem technických poznátek o osvětlování, zkušenostmi s konstruováním svítidel a s reálnou výrobou.”¹⁶⁶

Svítidla, navržená pro budovu deníku Pravda svědčí o tom, že Damskij byl velice dobře informován o západních tendencích v oboru. Jedno ze svítidel tak vychází z velice populárního modelu, jenž se na konci 20. let začal hojně používat v Německu. Jeho svítidlo ve tvaru velké koule z mléčného skla, zavěšené na několika niklových tyčích připomíná návrhy Marienny Brandt z poloviny 20. let. [Obr. 9] Brandt k takovému tvaru svítidla dospěla hledáním řešení otázky, jak by se mělo odstraňovat velké skleněné stínidlo během výměny elektrické žárovky. Skleněná koule byla nakonec ponechána visící na několika řetězcích, jež se staly zároveň dekorativním elementem. Otázkou zůstává, jestli ve své tvorbě Damskij použil stejný funkční princip nebo jen vzhled svítidla. Není vyloučeno, že se Damskij nikdy s prací Brandt neseznámil, což by jen svědčilo o jeho přirozeném citu a vnímavosti v oboru, díky čemuž vybudoval velice úspěšnou kariéru.

Pro tvorbu Damskijho je charakteristické hledání několika různých řešení pro jeden účel. Vedle typů odpovídajících dobovým tendencím v osvětlování, se v projektu sídla Pravdy objevují velice zajímavé experimentální modely. Při hledání nových forem Damskij vycházel z již ustálených řešení, což je patrné na svítidle sestaveném z koule z mléčného skla, umístěné mezi dvěma listy průhledného skla [Obr. 10]. Listové mléčné sklo Damskij použil i na stropním svítidle ve tvaru válce [Obr. 11],¹⁶⁷ jehož strany jsou tvořeny vertikálními lamelami, čímž lampa nabízí sochařské výrazové působení, daleko přesahující kvality ryze osvětlovacího tělesa.

Damskij se na rozdíl od svého učitele programově a ideologicky nehlásil ke konstruktivismu jako k jediné formalistické základně pro svou tvorbu. Při navrhování široké stylistické škály svítidel přesto používal konstruktivistické metody a principy, přičemž ústředním východiskem pro něj byl architektonický projekt. Ve 30. letech v Sovětském Svazu proběhl přechod k doktríně socialistického realismu a k architektuře

¹⁶⁶ Abram Damskij (Pozn. 164), s. 74

¹⁶⁷ Idem

stalinského empíru. Jedním z prvních velkolepých projektů nového sovětského umění byla výstavba Stadionu SSSR, na které se podílel i Abram Damskij ve spolupráci s architektem projektu Nikolajem Kolly. Velkolepý a ambiciózní projekt stadionu se mohl porovnávat se starořímskými stadiony a amfiteátry. Pro tak honosný projekt Damskij volil tradiční formy osvětlení, jako ramenné lustry, stojanová a závěsná svítidla ve tvaru číše a drahé materiály jako např. mramor nebo bronz.¹⁶⁸ Výstavba stadionu pokračovala do začátku druhé světové války, ale nakonec nebyla dokončena.

Spolupráce Damskijho a Kolly pokračovala na celé řadě různorodých projektů. Damskij navrhl řadu empírových svítidel pro stanice metra, jejichž autorem byl N. Kolly. Kolly, který spolupracoval s Le Corbusierem na stavbě Centrosjuzu, údajně svěřil řešení osvětlovací techniky Damskemu. [Obr. 12] Vzhledem k veřejnému charakteru budovy, Damskij zvolil ramenné lustry s trojicí jednoduchých neobroušených stínidel z mléčného skla ve tvaru válců rozšiřujících se nahoře. Jiný typ svítidla, určený pro sprchy, byl sestaven z jednoduché mléčné koule a keramického nosiče.¹⁶⁹

V poválečných letech se Damskij stal ředitelem projektového ateliéru moskevského metra a svou tvorbu tak zasvětil spíše řešení otázek veřejného osvětlování. Již ve třicátých letech byla řada jeho návrhů určena pro hromadnou výrobu. Po smrti Stalina a rozvolnění výtvarného jazyka v sovětské architektuře se Damskij znovu vrátil k experimentování s formou, tentokrát pod zřejmým vlivem skandinávské tvorby. Svítidlo SK-300 bylo konstruováno z kovových koleček různých průměrů. Zrcadlové žárovky zesilovaly zdroj světla a rovnoměrně ho rozptylovaly. Svítidla SK-300 vyráběla továrna Jabločkova Moskevské hospodářské rady. Tyto lampy byly instalovány ve všech sovětských školách a na nádražích.[Obr. 13]

Abram Damskij vydal několik knih o architektuře a designu osvětlovací techniky: „Svítidla pro domácnost“ (1939), „Osvětlovací armatura“ (1947), „Svítidla pro obytné a veřejné budovy hromadné výstavby“ (1962), „Svítidla pro veřejné a obytné budovy“ (1963), „Umělé světlo v interiérech veřejných budov“ (1964), „Elektrické světlo v architektuře města“ (1970) a „Tapety do moderního bytu“ (1987). Damskij sehrál zásadní roli ve vývoji sovětského průmyslového designu a bytové kultury, proto se v současné době sbírky ruského designu snaží získat jeho práce do svých expozic.

¹⁶⁸ Abram Damskij (Pozn. 164), s. 74

¹⁶⁹ Idem

3.2. Německo a BAUHAUS

„This is how we want our chairs, our lamps, our crockery and cutlery to be, we want them to be beautiful in use, to feel and to look good. We want these objects to exude something that cannot be explained and that will enrich and relax our domestic environment.”

Wilhelm Wagenfeld, *Thoughts and Experiences of a Designer*,

1960

3.2.1. Výuka

VChUTEMAS bývá často nazýván sovětským Bauhausem. V obecných rysech si byly školy opravdu velice podobné, a to určitými rysy organizace výuky a cíli které si kladly. Leč každá škola se od sebe také zásadně lišila, stejně jako se v té době lišilo v rovině ekonomického, společenského a politického rozvoje Rusko a Německo .

Kontext, ve kterém vznikla slavná umělecká škola Bauhaus, byl dostatečně objasněn v kapitole Umělecký průmysl. Walter Gropius byl žákem a příznivcem Henry van de Velde, což se projevilo v roce 1914, kdy se na výstavě Deutscher Werkbund odehrál spor mezi van de Velde a H. Muthesiem ohledně standardizace a hromadné výroby. Proto první kroky Gropia, jako ředitele Bauhausu, byly velice úzce spjaty s řemeslnou tradicí výtvarné akademie Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule Weimar, na které Henry van de Velde působil. Van de Velde se snažil dokázat, že vzájemné propojení umění, řemesla a industrie může proběhnout jinak, než přes cestu násilného podřízení se trhu a procesu výroby. Za držení se podobného kurzu byl Gropius později kritizován ze strany radikálnějších funkcionalistů, mezi něž patřil Karel Teige.¹⁷⁰

Po založení Bauhausu v dubnu 1919 ve Výmaru, Gropius jako první ředitel školy hledal vyučující a nové způsoby organizace výuky. Vasilij Kandinskij se v Rusku snažil prosadit řadu svých abstrakcionistických vizí, leč větší popularity tam dosáhli radikální konstruktivisté v čele s A. Rodčenkem. Proto Kandinskij v lednu 1921 opouští Moskvu a již v červnu 1922 přijímá nabídku Gropia učit na Bauhausu.¹⁷¹ Již předtím Kandinskij udržoval s Gropiem přátelské vztahy a na začátku roku 1919 mu předal „Výtvarný program” nové ruské vlády.¹⁷² Tento plán odpovídal představám samotného Waltera Gropia, který zastával myšlenku splynutí všech umění ve stínu

¹⁷⁰ Karel Teige, Osud vymárského Bauhausu, *Stavba* III, 1924, s. 130 - 132

¹⁷¹ Idem

¹⁷² Tomas Flirl, Meždu priznanijem i otricanijem. Channės Majer i sovetškaja kritika Bauchausa, 1930-e gody, *Neprikosnovenny zapas* XXII, 2020, č. 2, s. 157 - 172

architektury, která je formulována již ve spise Hermanna Muthesia *Stilarchitektur und Baukunst*.

Program Bauhausu byl zaměřen na vyváženou kombinaci teoretických a praktických znalostí při výuce. Nicméně na začátku v organizaci výuky na Bauhausu převládalo zaměření na zásady hnutí obrody umění a řemesel. První prohlášení Bauhausu znělo „architekti, sochaři, malíři, my se musíme obrátit k řemeslům”.¹⁷³ Orientace na řemeslnou práci se projevovala i ve školním řádu, v souladu se kterým se studentům na Bauhausu říkalo „učni”, zatímco vyučující byli oslovovali jako „mistři”.¹⁷⁴ Strojová výroba odrazovala stoupence Bauhausu mimo jiné tím, že autor v továrně ztrácel dohled nad procesem výroby. Každá operace se prováděla jiným člověkem, čímž se ztrácela kreativní jednota díla.¹⁷⁵

Učební plán v Bauhausu se skládal ze tří kurzů, podobně jako to bylo na VChUTEMASu. Po dobu studia učni dostávali instrukce jak od mistra řemesla (technischer meister), tak i od učitele-umělce (formmeister). Podobné rozdělení fungovalo pro každý vyučovaný předmět až do roku 1925, kdy byla škola přesídlena do Dessau.¹⁷⁶ Přípravný kurz, tzv. Vorkurs se snažil seznámit studenty se základními znalostmi o barvách, tvarech, struktuře materiálů a proporčních zákonech (studenti studovali funkce doplňkových barev, psychofyzikální vliv různých forem a barevných řešení). Autorem Vorkursu byl Johannes Itten, který kladl ve výuce zvláštní zřetel na studium přírody a jejích principů, což v podání Ittena mělo spíše esoterickou povahu, než praktické procvičování. Dějiny umění byly na Bauhausu záměrně vyučovány co nejpozději – aby se zabránilo kopírování a stylistickému vypůjčování.¹⁷⁷ Poté následoval úzce profilový kurz – práce v dílnách rozdělených podle materiálů: kámen, dřevo, kov, hlína, sklo, barva, textil. V jednotlivých dílnách mohli studenti vyrábět věci podle svých vlastních návrhů. Ve třetím, stavebním kurzu, museli studenti uplatnit získané dovednosti na skutečné stavbě. Během posledního kurzu měli studenti přístup k tzv. Výzkumnému oddělení, které jim pomáhalo nabýt více praktických zkušeností,

¹⁷³ Weimer Bauhaus 1919 - 1925. From the first proclamation, in: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, Bauhaus 1919 – 1928, [katalog výstavy v MoMA], New York 1938, s. 18

¹⁷⁴ The Bauhaus, 1919 – 33, in: Kerber Verlag (ed.) – Lutz Schöbe – Wolfgang Thöner – Claudia Perren, Bauhaus Dessau. The Collection, Berlin 2019, s. 44

¹⁷⁵ Walter Gropius, The Theory and Organization of the Bauhaus (1923), in: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, s. 27

¹⁷⁶ Alexander Dorner, The Background of the Bauhaus, in: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, s. 14

¹⁷⁷ Walter Gropius, Preliminary Course: Itten, in: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, s. 36

bohužel bylo realizováno jen částečně kvůli nedostatku financí.¹⁷⁸ Bauhaus dlouhou dobu zůstával izolovaným organismem, jehož studenti obtížně hledali pracovní uplatnění jinde.

3.2.2. Bauhaus a De Stijl

Cílem Gropia bylo propojení života umělce, prostředí, ve kterém žije s jeho vlastní tvorbou, což sblížovalo Bauhaus s programem holandského hnutí De Stijl. Theo van Doesburg, zástupce hnutí De Stijl, cítil potenciál Bauhausu a projevoval velký zájem o pozici vyučujícího, neboť si ve studijním plánu přál radikálnější obrat od tradici směrem k prosazování nového umění a jeho zapojování do každodenního života. Johannes Itten, který stál v čele přípravného kurzu, prosazoval na Bauhausu především individualistické kvality umělecké tvorby, což brzdilo zapojení Bauhausu do industrie. Avšak vlastní tvorba De Stijlu byla vzdálená představě Bauhausu, jak má takové zapojení prakticky fungovat. Členové De Stijlu se hlásili k nutnosti použití „racionálních“ materiálů a moderních technologií při přechodu k hromadné výrobě s unifikací všech umění a setřením veškeré subjektivity. Jejich výtvarný jazyk se skládal z přesných geometrických tvarů, rovných čar, čtverců a obdélníků, s použitím pouze základních barev. Nicméně při navrhování předmětů každodenní potřeby, tvořila formální otázka centrální osu tvorby De Stijl, což je patrné i na designu svítidel. Vilmos Huszár se věnoval navrhování svítidel již od založení skupiny v roce 1917, aktivně se na tomto poli prosadil později i Gerrit Rietveld. Při navrhování svítidel členové De Stijlu vycházeli z přesvědčení, že „...*předměty elektrickémají pak jako ryzí výraz své doby prvky nového estetického tvarosloví v první řadě v sobě a lze je považovati za východiska k vnějšímu tvárnému výrazu nového umění*“.¹⁷⁹ Proto u svítidel navržených De Stijlem, byl kladen velký důraz na odhalení jejich technických charakteristik, zatímco otázky účelnosti světla jako oslnění, zlepšování zaměření světla apod., zůstávaly ve stínu formálního řešení geometrické abstrakce, které odpovídalo jednotnému stylu skupiny. Je proto příznačné, že De Stijlu se nikdy nepodařilo prosadit hromadnou výrobu svých produktů.

Vliv tvorby De Stijl, kterému Walter Gropius podlehl, je zřejmý i na realizaci návrhu kanceláře ředitele, který vypracoval ve Výmaru v roce 1923. O vlivu výtvarné řeči neoplasticismu svědčí velký důraz na geometrizaci veškerých elementů interiéru a

¹⁷⁸ Walter Gropius (Pozn. 176), s. 29

¹⁷⁹ Jacobus Johannes Pieter Oud, Návrh dělnického dvojdomku, *Stavba I*, s. 182

především pak řešení závěsného svítidla [Obr. 14]. Gropius bez pochyb navrhl tento model inspirovaný svítidlem z trubicových zářivek od Gerrita Rietvelde [Obr. 15]. U obou osvětlovacích těles chybí hlubší zájem o problém osvětlení jako takový, o řešení praktických otázek každodenního použití, nýbrž umělci se nechali unést samotnou estetikou trubicových zářivek, jejichž použití bylo velkou novinkou. Poul Henningsen později rázně zareagoval na podobné řešení osvětlovacího tělesa takto: „*That has nothing to do with lighting, with technique, with skill and careful reflection on the issue.*”

3.2.3. Kovožpracující ateliér Bauhausu

Bauhaus pokračoval s výrobou předmětů z drahých materiálů, nebo materiálů imitujících drahé kovy. Ukázkou zaměření tvorby Bauhausu v tomto období může být stolní lampa ve stylu Art-Deco navržená Marcelem Breuerem pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1925 [Obr. 16]. Výroba přepychových předmětů do interiérů určených pro omezenou klientelu nenapomáhala hospodářskému rozvoji školy. Její bídná ekonomická situace a nedostatek pracovní síly, donutily Gropia přemýšlet o reformě Bauhausu. Jednotlivé ateliéry na škole dosud fungovaly autonomně, z toho vyplývá, že prvním krokem reorganizace bylo nabytí větší výukové komplexnosti jejich propojením. Skutečnou změnu v pojetí výuky však znamenal až odchod Johanneसे Ittena z Bauhausu v dubnu 1923. Na jeho místo vedoucího Vorlehre a formmeistra kovožpracujícího ateliéru nastoupil László Moholy Nagy.¹⁸⁰ Moholy Nagy byl velkým příznivcem sovětského konstruktivismu a směřoval výuku k tvorbě účelných a funkčních předmětů, na základě principů konstrukce, statiky, dynamiky, bilance a objektivního studia věcí.¹⁸¹ Ve výuce se začal prosazovat větší důraz na okolnosti každodenního života a jejich analýzu, pro kterou měla jako východisko sloužit představa o totožnosti primárních lidských potřeb. Pro Bauhaus začalo nové období pod slavným heslem „art and technology - a new unity”.¹⁸²

László Moholy Nagy nastoupil na Bauhaus v období, ve kterém se rozšířila koncepce „stroje na bydlení” Le Corbusiera. Funkcionalismus se ujímal vedoucí pozice v uměleckém dění. Gropius chápal, že zapojit Bauhaus do rozsáhlého procesu reformy bydlení lze pouze se státní podporou. Proto se škola začala aktivně připravovat na

¹⁸⁰ Kerber Verlag (ed.) – Lutz Schöbe – Wolfgang Thöner – Claudia Perren (Pozn. 174), s. 46

¹⁸¹ Preliminary course of László Moholy-Nagy in: Idem, s. 99

¹⁸² Idem, s. 48

žádost Durynské vlády k organizaci a realizaci výstavního projektu, zejména typového domu Am Horn. Účelem tohoto projektu byla demonstrace dosavadních úspěchů školy, na jejichž základě by vláda rozhodla o dalším přidělení finančních prostředků. Z výstavy vzešel katalog *Staatliches Bauhaus Weimar, 1919-1923*, a velké množství propagačního tisků, což pro školu zaručilo velmi úspěšnou reklamní kampaň.

Katalog prozrazuje z čeho se skládala tehdejší produkce Bauhausu, byly to zejména džbánky a samovary, které záměrně nesly charakter řemeslné práce a svým výtvarným řešením odkazovaly k estetice art deco a geometrizaci rané moderny. Sám dům Am Horn byl také vybaven trubicovými zářivkami Osram, skoro chaoticky rozmístěnými v interiéru budovy. Mezi vystavovanými předměty nejvíce vynikala nástěnná polohovatelná lampa Carla Jacoba Junckera [Obr. 17].¹⁸³ Juncker byl údajně prvním žákem na Bauhausu, který se začal řešením problému elektrického osvětlení zabývat. Svědčí o tom jeho návrhy lampy pro klavír s pohyblivým stínítkem nebo noční lampy [Obr. 18], navržené v roce 1923. Modely Junckera se více podobaly laboratorním pomůckám z hrubé poniklované mosazi, s neupraveným, neúplně skrytým zdrojem světla, se sofistikovaným posuvným mechanismem a s nespočtem detailů. Sám László Moholy Nagy později vzpomínal, že lampa Junckera mu připomínala spíše dinosaura, než osvětlovací těleso. Nicméně tyto designerské experimenty znamenaly přechod k návrhům skutečně funkčních svítidel, která vycházela z principů a forem s ověřenou účelností, a vylepšovala je v souladu s možnostmi moderních technologií.¹⁸⁴ László Moholy Nagy a Christian Dell, který byl technischer meisterem v kovožpracujícím ateliéru, usilovali o to, aby se osvětlovací tělesa stala centrální produkcí metallwerkstatt.¹⁸⁵ Sám L. M. Nagy byl pohlčen problematikou světla a prostoru, což ovlivnilo jeho tvorbu následujících let, ve které zkoumal optické a prostorové vlastnosti světla, kovu a skla.¹⁸⁶

Pod novým vedením se v ateliéru místo formálních otázek řešila problematika oslnění, rychlé výměny žárovek, směřování světla, osvětlení v místnostech s nízkými stropy, použití nových materiálů např. opálového skla, hliníku a pod. Posun k řešení všedních záležitostí v rámci nové tvorby souvisel také s úsilím Gropia prosadit hromadnou výrobu návrhů studentů Bauhausu. V roce 1924 o tom Gropius začíná

¹⁸³ Je známá pouze z dobových reprodukcí

¹⁸⁴ Metal Workshop: Lighting fixtures, et cetera, in: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius (Pozn. 174), s. 136

¹⁸⁵ Idem

¹⁸⁶ Nejslavnější konstrukce tohoto období je tzv. Modulor

aktivně jednat s vládou. V této souvislosti byl sestaven *Katalog der Muster*, do kterého byly zařazeny návrhy předmětů pro potenciální industriální hromadnou výrobu. Podle plánů Gropia se předměty z katalogů museli prodávat pod značkou Bauhaus GmbH, která byla pro tyto účely zaregistrována. Práce zvolené pro katalog svědčily o posunu studentů ve vnímání technologické stránky umělecké tvorby od řemeslného k průmyslovému pojetí. Kromě zvolených materiálů a techniky zpracování o tomto posunu svědčí i nová povaha předmětů, které již nepředstavovaly objekty-součásti „gesamtkunstwerku“, jedinečných architektonických projektů, ale samostatné univerzální objekty-typy. Sám Gropius již vnímal školu takto: „v podstatě, ateliéry Bauhausu jsou laboratoře, ve kterých se vyrábějí a neustále se vylepšují prototypy typických, moderních objektů, vhodných pro hromadnou výrobu.“¹⁸⁷

Rok 1923 byl ve Výmarské republice vyvrcholením hyperinflatione, mezi populací byla velká nezaměstnanost, což znamenalo nepříznivé podmínky pro uplatnění kvalitního designu v průmyslu a jeho zařízení do široké veřejné nabídky. Zároveň nabíral na obrátkách proces elektrifikace, od roku 1925 se elektřina dostávala i do domácností. Na konci 20. let byla již polovina německých domácností vybavená elektřinou. Poptávka po elektrických svídlích rostla, o čemž svědčil i úspěch stolní lampy Junckera a Wagenfelda na veletrhu v Lipsku v roce 1924 [Obr. 19]. Slavný model „Bauhaus lamp“, jak se jí v současnosti přezdívá, vzešel z experimentů Carla Junckera. Lampy byly navrženy ve dvou variantách: u MT9 podstavec tvořila trubice z vápenného skla, která odhalovala vnitřní kabel, vedoucí k žárovce, MT8 měla podstavec z poniklovaného železa, a její autorem byl samotný W. Wagenfeld.¹⁸⁸ Obě varianty lampy měly stínidlo z opálového skla ve tvaru polokoule. Rovný, hladký a lesklý korpus lampy působil distingovaně, ale při pozorném zkoumání prozrazoval „strojové“ elementy, jako elektrický kabel uprostřed podstavce, závit pod stínítkem a šňůra tahového spínače opatřena na konci poniklovanou kovovou kuličkou. Tyto známky „strojovosti“ fungovaly jako pouhá dekorace, ve skutečnosti nebylo možné za tehdejších technologických podmínek a možností vyrábět lampu průmyslově, s čímž byly spojené opakované neúspěšné pokusy o zapojení tohoto modelu do hromadné výroby.¹⁸⁹ Přestože se lampa nabízela v inzerátech jako stolní, stěží se hodila pro tento účel, neboť opálové stínidlo rovnoměrně rozptylovalo světlo kolem sebe, zatímco

¹⁸⁷ Walter Gropius, Grundsätze der Bauhausproduktion, *BAUHAUSBÜCHER, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten I*, 1925, č. 7, s. 8

¹⁸⁸ Metallwerkstatt, in: *BAUHAUSBÜCHER, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten I*, 1925, č. 7, s. 66

¹⁸⁹ <https://www.moma.org/collection/works/4056> vyhledáno 13.10.2021

stolní svítidlo muselo směřovat světlo dolů a bránit jeho přímému kontaktu s očima. Nicméně se lampa MT8 stala jedním ze symbolů Bauhausu a v roce 1998 byla dokonce umístěna na poštovní známku.

Přestože kovo zpracující ateliér a jeho zakázky zaručovaly Bauhausu regulární finanční růst jeho popularita mezi uchazeči o studium stagnovala, což se nelišilo od situace na VChUTEMASu. Největší počet studentů v ateliéru zpracování kovů měl Bauhaus v roce 1928 a to 13.¹⁹⁰

Rok 1928 znamenal pro Bauhaus velké změny. Místo ředitele po Gropiovi převzal Hannes Meyer, u kterého se radikálněji projevovala sympatizace se zásadami funkcionalismu a představou o sociální funkci umělecké mise. Vzápětí Meyer zasáhl do organizace školy a spojil kovo zpracující, nábytkářský ateliér a ateliér nástěnné malby do jednotného workshopu interiérového designu. Tak se na Bauhausu na rozdíl od VChUTEMASu, podařilo realizovat projekt spojení všech dílen naladěných na spolupráci s industrií do jednoho útvaru. Meyer narušil dosavadní hierarchii oborů a prokázal progresivní myšlení. Zatímco stavba jako finální projekt, v dosavadní výukové hierarchii Bauhausu, představovala pro mladé designéry nábytku, svítidel a koberců příliš vzdálenou perspektivu, interiér se jevil jako reálný společný celek, jehož význam byl přiblížen významu samotné budovy, s čímž se muselo vypořádat hlavně architektonické oddělení. Nicméně se ztráta jisté míry autonomie negativně odrážela na činnosti metallwerkstatt.¹⁹¹

Rok 1928 byl pro vývoj Bauhausu velkým mezníkem souvisejícím s odchodem László Moholy Nagyho ze školy. Jeho místo vedoucího kovo zpracující dílny převzala Marianne Brandt.

3.2.4. Marianne Brandt

Marianne Brandt navzdory dobové stereotypní představě, že práce s kovem je „mužskou“ záležitostí, dokázala, že se jedná o předsudek a stala se nejslavnější absolventkou kovo zpracujícího ateliéru Bauhausu. Brandt nastoupila na Bauhaus v roce 1924, rok před nuceným přemístěním školy do Dessau. Výstavba nové školní budovy se pro ni i pro ostatní studenty stala dobrou příležitostí projevit své nadání v navrhování široké palety druhů a typů osvětlovacích těles.

¹⁹⁰ LS, Metal Workshop, in: Kerber Verlag (ed.) – Lutz Schöbe – Wolfgang Thöner – Claudia Perren (Pozn. 174), s.162

¹⁹¹ Idem, s. 164

Hlavní hala a jižní schodiště nové budovy Bauhausu byla vybavená osvětlovacím systémem s trubicovými zářivkami, který navrhl Max Krajewsky [Obr. 20]. Systém z jemných pozinkovaných tyčí vytvářel rytmický geometrizující ornament na stropě velké otevřené místnosti auditoria. Nicméně podobné řešení bylo nejen finančně náročné, ale i sporné vzhledem k dráždivému světlu zářivek, jež znepríjemňovalo pobyt v takto osvětlené místnosti.

Se svými kolegy Marianne Brandt nesdílela pasivní nadšení technologickou stránkou elektrického osvětlení, neustále hledala nové formy a možnosti a od přelomu let 1925-1926 s osvětlovací technikou experimentovala. Z tohoto období pochází široká řada svítidel, která byla určena pro vybavení téměř všech dílen Bauhausu. Jedním z nejstarších modelů Brandt bylo údajně stropní svítidlo s kulatou baňkou z tvrzeného skla [Obr. 21], zavěšenou na chromovaných držácích, umístěných ze tří stran. Je zde patrné, že umělkyně hledala efektivní řešení problému výměny žárovky. Nakonec se Brandt přiklonila ke konstrukci, která se používala již u obloukových lamp, jež potřebovaly častou výměnu uhlíkových elektrodů. Závěsné svítidlo ME 94 z roku 1925 tak mělo stínidlo připevněné řetězy ke kovovému držáku v horní části lampy [Obr. 22]. Samotná baňka stínítka byla tvořena dvěma polokoulemi: horní část z matného skla a dolní ze skla opálového. Sama Brandt nebyla spokojena s výslednou formou svítidla, na které byla vidět výrazná hranice mezi dvěma polovinami stínítka.¹⁹² Proto ve stejném období navrhla podobná závěsná svítidla s jednoduchým kulatým stínidlem z jednoho opálového skla [Obr. 23]. V témže roce vzniklo i nástěnné svítidlo s posuvným mechanismem a kulatým niklovaným stínidlem [Obr. 24], ovlivněné tvorbou C. Junckera. V roce 1925 tedy umělkyně hledala svůj vlastní výtvarný jazyk, a k podobnému řešení se již nikdy nevrátila.

Ve spolupráci se svým spolužákem, Hansem Przyrembelem, Brandt navrhla závěsné svítidlo s hliníkovým tažným reflektorem [Obr. 25] ve tvaru velké polokoule s úzkým válcem na vrcholu, ve kterém se skrývala objímka žárovky. Stínítka bylo zavěšené na vlastním kabelu, jehož délka se pomocí mechanismu, schovaného v dalším válci, mohla regulovat. Pro regulaci ve spodní části stínítka bylo umístěno jednoduché jemné madlo z kovového prutu. Tato svítidla byla umístěná téměř ve všech dílnách [Obr. 26]. Pro architektonický ateliér stolní lampy s uchycením na stůl navrhoval Hans Kessler. Charakteristický tvar kovového stínítka, které opakuje linii záření světla

¹⁹² LS, Metal Workshop, in: Kerber Verlag (ed.) – Lutz Schöbe – Wolfgang Thöner – Claudia Perren (Pozn. 174), s. 163

žárovky a proto má asymetrickou protáhlou formu „kšiltovky“ [Obr. 27], byl později použit u celé řady svítidel, navržených Bauhausem. Tvarem stínítka se nechal inspirovat i Christian Dell, bývalý technischer meister kovozpracujícího ateliéru na Bauhausu, který na konci 20. let navrhuje svítidla pro značku Kaiser.¹⁹³[Obr. 28]

V roce 1928 byla polovina německých domácností již elektrifikována.¹⁹⁴ Přizpůsobit výrobu rychle rostoucí poptávce po domácím osvětlení bylo výzvou i pro velké firmy jako Körting & Mathiesen A. G., zaměřené dosud především na produkci obloukových lamp a veřejného osvětlení. Hlavní inženýr firmy Paul Heyck se hojně věnoval přednáškám o zásadách osvětlení. Jedním z ústředních cílů jeho publikací bylo probuzení zájmu o interiérové osvětlení.¹⁹⁵ Marianne Brandt byla pravděpodobně s pracemi Heycka obeznámena, což ji vedlo k pokusu o navázání pracovní spolupráce s Körting & Mathiesen A. G. v roce 1927. Tento pokus slavil velký úspěch, završený již v únoru 1929 nabídkou poradenské smlouvy na umělecké navrhování osvětlovacích těles pro hromadnou výrobu a prodej pod značkou Kandem.¹⁹⁶ Nejdříve byla uzavřena dočasná dohoda s László Moholy Nagym, po jehož odchodu pokračovala jednání s Hannesem Meyerem. Dohoda zněla takto: „*všechny návrhy prováděné Bauhausem v oblasti osvětlovací techniky musí být předloženy společnosti Körting & Mathiesen A. G.; a naopak, Körting & Mathiesen A. G. kompletně přenechá Bauhausu k dispozici ty modely, o které firma nemá zájem*“.¹⁹⁷

Jako první objednávku musel Bauhaus předložit Körting & Mathiesen A. G. pět modelů svítidel: malou stolní lampu, noční lampu pro interiéry hotelů a tři stropní svítidla, u kterých se vyžadovalo řešení problému usazování prachu na stínítka a uvnitř něj, dalším požadavkem bylo použití nepřímého osvětlení. Mezi prvními realizacemi pro Körting & Mathiesen A. G. bylo i svítidlo č. 666 [Obr. 29], jehož struktura se skládala ze dvou do sebe zasunutých válců z opálového skla, které byly upevněné na kovové obruče. Protože svítidlo bylo zbaveno veškerých horizontálních povrchů, problém usazování prachu v případě „Doppelzylinderleuchte“ byl zcela vyřešen. Původní idea údajně patřila László Moholy Nagymu, zatímco její technické vypracování uskutečnili Marianne Brandt a Helmut Schulze.¹⁹⁸ Závěsné svítidlo č. 666

¹⁹³ Lamy Kaiser se prodávaly v Československu v obchodech Krásné jizba

¹⁹⁴ Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003, s. 10

¹⁹⁵ Ulrich Krüger, Leutzsch Lighting, in: Justus A. Binroth et. al. (Pozn. 194), s. 22

¹⁹⁶ Idem, s. 25

¹⁹⁷ Ibidem, s. 25

¹⁹⁸ Justus A. Binroth et. al. (Pozn. 194), s. 104

se stalo symbolem nové tvorby ve spolupráci s velkou továrnou. Její elegantní, estetické řešení, připomínající siluetu některých klasicistních stupňovitých lustrů, bylo vysoce oceněno vedením Körting & Mathiesen A.G. i řadou odborných kritiků a mnoho evropských výrobců se dokonce snažilo tento model kopírovat.

Od dubna 1928 Marianne Brandt plnila roli obchodní zástupkyně Bauhausu a sama řídila spolupráci továrníků s kovo zpracující dílnou školy. V té době již Bauhaus zahájil spolupráci s berlínskou firmou Schwintzer & Gräff, která se zaměřovala na výrobu již hotových návrhů svítidel. Mimo jiné se jednalo o model s hliníkovým tažným stínidlem, jenž byl použit v Dessau [Obr. 25] a také slavnou stolní lampu Wagenfelda a Junckera. Nicméně sami členové Bauhausu nebyli spokojeni s kvalitou svítidel vyráběných Schwintzer & Gräff a z těchto důvodů byla spolupráce již v roce 1930 ukončena.

Mezi nové povinnosti Brandt patřilo vyjíždět jednou týdně s autorským dozorem přímo do továren Körting & Mathiesen A.G. Tyto návštěvy Brandt velice rozšířily obzory v oblasti nauky elektrického osvětlení např. o znalost křivky distribuce světla a faktorů, které jsou s to ji ovlivnit. V roce 1929 Brandt napsala krátký článek v časopise *Bauhaus*, ve kterém hájí technologické a fotometrické zásady, ze kterých ve své tvorbě primárně vychází.¹⁹⁹ Tento její článek reagoval na stať Nauma Gabo,²⁰⁰ ve které autor označuje veškerou tvorbu studentů Bauhausu slovem „bauhausstil“ a poukazuje na to, že se při navrhování umělci řídí primárně nadšením z čistých geometrických forem (jakožto koule, válce, kužela apod.) a proto je používají ve své tvorbě. Brandt svou odpovědí stanovisko Gaboa pomocí argumentů z oboru fotometrie vyvrátila.

Když si Marianne Brandt uvědomila, nakolik jsou pro tvůrce svítidel nezbytné znalosti oboru, nauky o světle a technologie tovární výroby, usilovala o zařazení pravidelných exkurzí studentů do továren, kde se vyráběla svítidla, do učebního plánu kovo zpracujícího ateliéru.²⁰¹ Což se jí nakonec podařilo a toto ujednání lze považovat za velký osobní přínos M. Brandt do organizace výuky Bauhausu. Na konci 30. let vedení školy zpětně shrnulo vyzkoušené formy výuky a dosažené výsledky studentů Bauhausu takto: „jakýkoliv průmyslově vyrobený objekt je

¹⁹⁹ Bauhausstil, polemik zwischen M. Brandt und N. Gabo, *Bauhaus*, č. 1, roč. 3, 1929, s. 21

²⁰⁰ Naum Gabo, Gestaltung?, *Bauhaus* II, 1928, č.4, s. 2

²⁰¹ Ulrich Krüger, Leutzsch Lighting, in: Justus A. Binroth et. al. (Pozn. 194), s.29

výsledkem nespočetných pokusů, dlouhého a systematického výzkumu, ve kterém podnikatel, technik a umělec spolupracují pro určení standardu.”²⁰²

Se spoluprací byly spokojeny obě strany, škola dostávala nezbytné finance, studenti získávali drahocenné zkušenosti a navazovali cenné kontakty a firma prosperovala. Nejprodávanějšími modely z nabídky byly stolní lampa č. 679 a noční lampa č. 680, které Marianne Brandt navrhla ve spolupráci s Hinem Bredendieckem. Modely, které se mohou zdát v současné době zcela fádni, byly tehdy nesmírně inovativní a bezprecedentní. Umělci použili nejprogresivnější materiály a technologie, které doba nabízela. Na konci 20. let se v Německu začalo používat eloxování neboli anodizace hliníku, díky kterému bylo možné tento kov obarvit. Stolní lampa č. 679 [Obr. 30] měla ohebné rameno s kulovým kloubem na spodním konci, hliníkové barevné stínítko, nastavitelné do všech stran se spojovalo s ramenem pomocí jednoduchého kolenního kloubu. Tvar samotného stínítka opakuje designové řešení jedné ze závěsných lamp, použitých v Dessau. Plochý podstavec lampy prozrazuje náznaky americké streamline estetiky, která již aktivně pronikala do Evropy. Noční lampa č. 680 se předchozímu modelu velice podobá [Obr. 31]. Vzhledem ke krátkému rameni se umělci rozhodli nepoužívat kulový kloub v dolní části ramene, ale pouze v horní, u stínítka. Díky tomuto řešení mohla lampa poskytnout velice slabé nepřímé osvětlení, když bylo stínítko sklopené dolů, a směřující světlo v opačné poloze. Původně se pro lampu používala povrchová úprava lakem slonovinové barvy. Univerzální odstín byl zvolen v souladu s firemním plánem dodávat tento model do hotelů, nemocnic a jiných veřejných institucí.

Propagační letáky Kandem byly navrženy s velkou emfází na skutečnost, že se jedná o tvorbu „führenden Künstler” [Obr. 32]. Svítidla Bauhausu zaručila Kandemu na trhu velkou slávu a ocenění odbornou veřejností.²⁰³ Jen během roku 1931 bylo prodáno 50 tisíc kusů svítidel.²⁰⁴ Nicméně se firma záměrně vyhýbala jakýmkoliv konexím a propagaci Bauhausu, proto se název školy nebo jmen studentů kteří jejich produkty navrhovali v reklamním tisku téměř nikdy neobjevil. Obecně lze vypožorovat skutečnost, že svítidla designérů mužů byla častěji propagována pod jejich jménem, např. Ch. Dell, Poul Henningsen, Miloslav Prokop aj., zatímco autorství Marianne

²⁰² Walter Gropius, *The Theory and Organization of the Bauhaus* (1923), in: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius (Pozn. 173), s. 30

²⁰³ V roce 1929 svítidla č. 701 a č. 757 dostala početnou pečeť kvality od sdružení Reichsverbandes Deutscher Hausfrauen, v roce 1931 svítidla Kandem vyhrala Berlínskou cenu na výstavě Německé architektury

²⁰⁴ Justus A. Binroth et. al. (Pozn. 194), s. 11

Brandt jako ženy bylo zamlčeno z obavy, že by to lampám nedělalo dobrou reklamu. V souladu s narůstajícím politickým nátlakem, kterému škola jako instituce čelila ze strany NSDAP (škola byla označena za ideologicky škodlivou), rozhodla se Körting & Mathiesen A. G. vypovědět v říjnu 1932 Bauhausu smlouvu. Nicméně produkce „bauhausovských“ modelů pokračovala dál, neboť si firma obstarala novou dohodu a to konkrétně s osobou posledního ředitele Bauhausu Miesem van der Rohe.²⁰⁵

Tou dobou již Marianne Brandt Bauhaus opustila a spolupráci s Kandemem převzal H. S. Bormann. Nový návrhář jednoznačně nebyl narozdíl od M. Brandt novátorem a jeho tvorba nebyla tak rozsáhlá. Nejslavnější model Bormanna „Tellerleuchte“ [Obr. 33] vznikl v reakci na tendence v osvětlovacím designu, které se stihly zformovat na severu.

3.3. Skandinávie: Poul Henningsen a Alvar Aalto

3.3.1. Poul Henningsen

V lednovém čísle časopisu Bauhaus se objevuje reklama svítidel PH, pojmenovaných podle svého autora Poula Henningsena. Reklamní text sděloval, že některé domy vystavěné Bauhausem v Dessau byly zařízené svítidly PH, která nejvíce odpovídala požadavkům funkcionalistické architektury a „*svou technickou a nápaditou konstrukcí obohacovala formu*“.²⁰⁶ Svítidla PH se v té době již ve velkém vyráběla v německém Karlsruhe a Bauhaus je aktivně používal ve svých projektech, například v interiéru lipského obchodu Suchard g.m.b.h. [Obr. 34].²⁰⁷ Popularitu lampy PH lze také spojovat s úpadkem zájmu o kulatá tzv. „kugelleuchte“ svítidla, který vedení Körting & Mathiesen A. G. v roce 1933 zaregistrovalo slovy „*dny kulatých svítidel skončily*“.²⁰⁸

Sám Poul Henningsen byl vzdálen radikální funkcionalistické rétorice Bauhausu a nesdílel podobné nadšení ze svítidel, která se na něm navrhovala. Podle PH svítidlo Waltera Gropia „*nemá nic společného s osvětlením, s technikou, s dovedností a pečlivou reflexí nad látkou.*“²⁰⁹ V roce 1927 Henningsen zareagoval na jeden z interiérů Gropia, vystavěných v kolonii Weissenhof [Obr. 35] takto „*Světlo závěsné lampy [lampa M. Brandt s hliníkovým stínítkem] je tvrdé jako ostnatý drát, vrhá ostré stíny. Lampa s lešením [orig. Schafottlampen] v pozadí skřípe jako písek mezi zuby. Z*

²⁰⁵ Ulrich Krüger, Leutzsch Lighting, in: Justus A. Binroth et. al. (Pozn. 194), s. 35

²⁰⁶ Redaktionelle notizen, *Bauhaus* III, 1929, č. 1, s. 28

²⁰⁷ Ernst Kállai, Wir Leben Nicht, um zu Wohnen, *Bauhaus* III, 1929, č. 3, s. 10

²⁰⁸ Justus A. Binroth et. al. (Pozn. 194), s. 102

²⁰⁹ Malene Lytken, Danish Lights, 1920 – to now, Strandberg 2019, s. 27

podlahy, ze skleněných desek stolů a niklových trubek židlí, se do očí vrhají odlesky a zrcadlové odrazy.[...] První pokus spojit hygienu a útulnost [orig. *hygge*] byl chybně pojat přenesením interiéru z nemocnice do obývacího pokoje. Prostřednictvím tohoto neustálého strachu z prachu je celé vnímání místnosti a domova sterilizováno k smrti.”²¹⁰ V Bauhausu byly průmyslové způsoby výroby a materiály oceňovány v jakémisi fetišistickém uctívání „novosti“ a jejího potenciálu pro pokrok a emancipaci. Ve své tvorbě Henningsen vycházel z principiálně odlišných předpokladů, spojených se specifiky prostředí z něž pocházel. Nedovedl si představit, že by se moderní průmyslová kultura mohla nebo měla projevovat v symbolických formách zastoupených rozsáhlým využíváním mechanické sériové hromadné výroby, vyztuženého betonu, skla a oceli.

Nicméně funkcionalismus pohltil i Skandinávii, a sám Poul Henningsen byl velkým příznivcem modernistického hnutí. V roce 1926 Henningsen s nadšením píše o novém německém vydání Le Corbusierovy *Kommende Baukunst* jako o „Bibli modernismu”.²¹¹ Souhlasí s Le Corbusierem v mnoha věcech, ale jeho „*zamilovanost do moderní techniky*” hodnotí jako „*naivní*”.²¹² Velkým průlomem v prosazení funkcionalismu na umělecké designerské scéně severských zemí se stala Stockholmská výstava obytné kultury v roce 1930, na které bylo přestaveno funkcionalistické užité umění. Výstava posloužila jako katalyzátor pro zapojení skandinávských umělců do modernistického hnutí. Ve vystavovaných interiérech bylo osvětlení často řešeno univerzálními v té době kulatými opálovými svítidly nebo svítidly Luzette [Obr. 10]. Willy Hansen tyto ukázky zhodnotil jako „spíše neúspěšné” pokusy vyřešit otázku osvětlení.²¹³

Zvláštní vztah k světlu jako takovému je ve Skandinávii spojen s jeho vzácností během dlouhých severských zim, kdy jsou dny mnohem kratší než noci. Proto skandinávský design osvětlovací techniky hledá nejpřirozenější alternativy denního světla. Důležité je, že se nejedná o pouhou vizuální alternativu, která by dennímu světlu odpovídala počtem lumenů, ale jedná se o alternativu, která je vnímána jako denní světlo i emočně. Podobné stanovisko úzce souviselo se společenským fenoménem zvaným *hygge*, který také zadával směr skandinávskému designu. Koncepce *hygge*, kultury útulného domova, vzešla ze severského romantismu raného

²¹⁰ Poul Henningsen, Die neue Sachlichkeit!, *Kritisk Revy* III, 1928, říjen, s. 5

²¹¹ Poul Henningsen, Le Corbusier, *Kritisk Revy* I, 1926, říjen, s. 50

²¹² Idem, s. 52

²¹³ Malene Lytken (Pozn. 209), s. 25

19. století. V souladu s romantizující představou o surovém, chladném a nelitostném světě lhostejnosti, společenské stratifikace a neustálého nátlaku, se *hygge* stalo idealistickým návodem k vytvoření skryše, intimního prostředí, ve kterém se člověk cítí duševně dobře.²¹⁴ Takové zásady byly v rozporu s avantgardní „stroje-centrickou“ idealizací moderní civilizace, taylorismu a standardizace, neboť skandinávský design měl od svých počátků zcela záměrně antropologické východisko. „*Architektura je pouhým nástrojem společnosti v boji za šťastnější lidstvo.*”²¹⁵

Důvodem proč dánské umělecké dění nereagovalo na evropské avantgardní tendence, může být dynamika dánské zahraniční politiky, která se drasticky změnila v průběhu 19. století. Po napoleonských válkách a ztrátě území se Dánsko distancovalo od aktivní účasti v mezinárodní politice. Otázky hledání národní reprezentace, ekonomického soupeření, agresivního industriálního rozvoje se v Dánsku neřešily, což souviselo i s neutralitou země, kterou si držela v první světové válce. Sám Henningsen to vnímal takto: „*Pro zemi, která byla po staletí svobodná [...] nemá národní hnutí žádné opodstatnění a jen škodí, vyvolává sobectví, touhu dopřát si své vlastní.*”²¹⁶ Přestože úroveň technologického rozvoje byla výrazně horší než v Anglii nebo Německu, elektrifikace zde probíhala rychlým tempem. Mnoho vesnic si zřizovalo vlastní malé elektrárny, často ve společném vlastnictví na družstevním základě, což způsobilo překotný růst elektrifikační sítě.²¹⁷ Ze začátku byla elektřina pro mnohé dány finančně neúnosná, avšak již ke konci 30. let 70 % dánských domácností používalo elektrické světlo.²¹⁸

Poul Henningsen se začal zajímat o osvětlovací prostředky, plynové světlo, olejové a obloukové lampy a nakonec elektrické světlo, již v roce 1915, kdy mu bylo 20 let. V té době Henningsen studoval v Kodani na DTU. Mladý technik projevoval velký zájem o různé sféry designu, ale časem svou tvorbu zcela zasvětil osvětlovací technice. Jeho první návrhy kopírovaly starší formy plynových svítidel a svícňů. Brzy Poul Henningsen zanechal studia na univerzitě a v roce 1919 založil svou vlastní firmu.

²¹⁴ Jeppe Trolle Linnet, Money can't buy me hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space, 2010, s.10-13
https://www.researchgate.net/publication/272570361_Money_Can%27t_Buy_Me_Hygge_Danish_Middle-Class_Consumption_Egalitarianism_and_the_Sanctity_of_Inner_Space vyhledáno 2.9.2021

²¹⁵ *Kritisk Revy* I, 1926, červenec, s. 1

²¹⁶ Poul Henningsen, Kunst og Politik, *Kritisk Revy* III, říjen, 1928, s. 63

²¹⁷ Jytte Thorndahl, Introducing New Technology to the Danish Housewives, 1900—1960, 2012, s. 4
https://www.jstor.org/stable/23789347#metadata_info_tab_contents vyhledáno 2.9.2021

²¹⁸ Idem, s. 7

Pouhý rok poté se PH rozhodl zúčastnit svého prvního velkého výběrového řízení na pouliční osvětlení Kodaně, které díky svému nekonvenčnímu přístupu vyhrál.²¹⁹

Henningsen, dobře obeznámený s historií osvětlení, pochopil co je hlavním problémem elektrického světla, a to právě jeho intenzita, tak nepříjemná lidskému oku. „*Moje matka byla tak silně nespokojena s elektrickým světlem [...] Přechod od kerosinového osvětlení byl pro ni těžký.*” vysvětloval PH, který si z dětství sám dobře pamatoval teplé a jemné svícení kerosinových lamp.²²⁰ Proto se jeho výzkum zaměřil na hledání stínítek správné formy, která pod správným úhlem zdokonalovala technické vlastnosti světla a co nejvíce šířila jeho dosah, zároveň však naprosto schovávala před očima zdroj záření.

První úspěšné návrhy, které odpovídaly idejím Henningsena pocházejí z roku 1921. Tehdy vznikl první model s lesklými kovovými stínidly z leštěné mosazi, která odráží světlo od žárovky pro dosažení většího jasů. Během svých experimentů Henningsen dospěl k systému šesti a dvou stínidel ve tvaru lamel, která držely pohromadě tři tenké svislé pruty. Křivka lamel správným způsobem směřovala světelné paprsky pro dosažení požadovaného rozložení světla. Avšak kvůli lesku mosazi svítidla PH stále oslňovala. Ve spolupráci s výrobní firmou Louis Poulsen PH vypracoval sérii závěsných a stolních svítidel, která byla použita v dánském pavilonu na pařížské Mezinárodní výstavě moderní uměleckoprůmyslové výroby v roce 1925 [Obr. 36]. Nutno dodat, že představené modely, zvláště stolní svítidlo, s podstavcem ze tří tenkých prutů z leštěné mosazi a dvojitým lamelovým stínidlem, vyzařovaly estetiku art deco. Zajímavé je, že se svítidla prezentovala pod názvem *System PH*, který explicitně poukazoval na autorství Poula Henningsena.²²¹

Mezinárodní výstava se bez pochyb stala velkým mezníkem pro Henningsena a jeho tvorbu, ale experimentování a hledání lepší formy pokračovalo dál. V roce 1926 Henningsen představil pozměněný model PH lampy. Počet lamel u stínícího systému byl zredukován na tři. Křivky lamel byly upravené a vycházely z logaritmické spirály, přičemž samotný zdroj světla byl umístěn v počátečním bodu spirály, proto každý paprsek světla dopadá na stínítko pod stejným úhlem. Místo leštěné mosazi se nově používalo opálové sklo. Později PH doladil stínidla tak, že střední lamela byla užší, než horní, a dolní užší než střední. „*Horní stínidlo má tvar plochého talíře, střední stínidlo*

²¹⁹ Malene Lytken (Pozn. 209), s. 34

²²⁰ Idem, s. 36

²²¹ Ibidem

*má tvar hlubokého talíře a spodní stínítko má tvar misky.*²²² Postupně se série PH svítidel rozšířila o stojací a nástěnné lampy. Stínidla se vyráběla z různých materiálů a v různém měřítku, aby mohla být zavěšená nebo nasazená na jednoduchý stojan s plochým kulatým podstavcem a tlačítkovým vypínačem.[Obr. 37]

Když si Henningsen udělal jméno na evropské umělecké scéně, založil v roce 1926 časopis *Kritisk Revy*. Časopis sloužil jako platforma k pedagogickému sdílení zásad dobrého designu, kterým sám sledoval a k šíření osvěty mezi laiky. Úvodní prohlášení na stránkách prvního čísla časopisu říkalo, že *„užité umění není nezávislé a svobodné, ale jest sluha a dělník ve službách společnosti. Budeme tedy bojovat za to, aby [užité umění] bylo vnímáno obecně, a ne jako svobodné umění, podobné malbě nebo hudbě.*²²³ Užitá tvorba podle Henningsena byla podobná architektuře, a *Kritisk Revy* byl primárně architektonickým časopisem. Redaktory byli architekti Edvard Heiberg a Kaare Klint, který byl v té době jmenován ředitelem nábytkářského oddělení Královské Akademie výtvarných umění. Čtenář si všimne nakolik se rétorika dánských modernistů liší od evropské avantgardy svou vyrovnaností s minulostí. Na stránkách *Kritisk Revy* se neobjevují požadavky na zrušení veškerých umění a jiné podobné útoky na kulturní a společenské tradice. Henningsen neobdivoval pokrok a neviděl v průmyslu zdroj inspirace, pro Henningsena jako pro inženýra byla industrie nástrojem.

Ve stati *Moderne belysning af rum*²²⁴ Poul Henningsen otevřeně hovoří o tom, že lidé bez ohledu na dostupnost elektřiny preferují staré osvětlovací prostředky kvůli tomu, že jsou příjemnější. Henningsen se nenechává unést nekompromisním nadšením z veškeré moderní technologie a zastává stanovisko obyčejných uživatelů. Dále Henningsen na vědeckém základě vysvětluje principy na kterých světlo funguje a kritizuje použití pojmu bílé světlo ve vztahu k dennímu osvětlení. *„Sluneční světlo se nám ve skutečnosti jeví jako žluté v porovnání s šedým počasím.*²²⁵ Proto je důležité napodobovat nikoliv denní světlo samotné, ale způsob jakým se ono zdá být lidskému oku. Během svých úvah se nechává unést do sféry genetické paměti lidstva, vysvětluje koncepci osvětlení a zároveň odkazuje k světlu ohniště, kolem kterého se tulili jeskynní lidé a na které si lidské oko zvyklo.²²⁶ V dalším ročníku *Kritisk Revy* Henningsen

²²² Poul Henningsen, Rummets Belysning, *Kritisk Revy* II, 1927, červen, s. 67

²²³ *Kritisk Revy* I, 1926, červenec, s. 1

²²⁴ dán. Moderní osvětlení místností

²²⁵ Poul Henningsen, Nye Tider for Rækkehuset, *Kritisk Revy* I, 1926, červenec, s. 61

²²⁶ Poul Henningsen, Forkørselsret *Kritisk Revy*, 1928, říjen, s. 26

publikoval velice rozsáhlou studii o problematice osvětlení v interiérech, kterou pojal se zvláštním zřetelem na použití svých svítidel.²²⁷

Edvard Heiberg zvolil pro svůj funkcionalistický dům svítidla PH, protože „jsou praktická a krásná”.²²⁸ Henningsen se nebál kategorie krásy a neskrýval krásu svých modelů za heslem „co je účelné je krásné”. V *Kritisk Revy* se lampy PH propagovaly v topografické stylistice velice odlišné od střídme funkcionalistické stylistiky Bauhausu. Na fotografii pěti závěsných svítidel PH, vyfocených z různých úhlů, byly lehce zastaralým fontem vykresleny nápisy SMUKT LYS, SUNDT LYS, BILLIGT LYS, NYT LYS, což znamená „krásné světlo”, „zdravé světlo”, „levné světlo”, „nové světlo”. A opět se PH vyhýbá rétorice funkcionalismu a nepoukazuje na účelnost svých lamp. Místo toho Henningsen upozorňuje na skutečnost, že řešení osvětlení domácností není jen praktickou otázkou, ale taky otázkou vkusu, „*může to být jednodušší nebo složitější úkol, může ho vyřešit hospodyně nebo odborník, ale je to úkol uměleckého charakteru*”.²²⁹ Na stránkách *Kritisk Revy* se často objevuje slovo *hygge*, které se používá v široké škále významů. Sám Henningsen však dal *hygge* svou definici takto: „*Hygge je povaha, uklidnění, komfort, nikoliv povrchní styl*”.²³⁰ Komplex svých zásad Henningsen nazýval „principem reality”.²³¹

V Dánsku neměl Henningsen údajně problémy s konkurencí. Jeho svítidla se rychle objevovala po celé zemi. Již v roce 1926 byly lampy PH nainstalovány do uměleckoprůmyslového muzea v Kodani, do významné restaurace Schucani & Aporta, kde zcela zapadly do typického interiéru doby *biedermeieru*. Právě tato ambivalentní povaha svítidel PH zaručovala jejich ekonomický úspěch. Lampy PH byly s to zapadnout nejen do moderního funkcionalistického interiéru, který ve 20. a 30. letech vlastnilo velice málo lidí. PH svítidla se na přelomu 20. let značně zlevnila, díky čemuž si spousta dánských domácností pořídila PH lampu domů. Postupně se stal design Henningsena národním symbolem a dodnes svítí skoro v každém druhém domě v Dánsku.²³²

Na Světovém veletrhu v Barceloně v roce 1929 PH lampy získaly nejvyšší ocenění a zcela ovládly trh. Jejich popularita dál rostla. Ve stejném roce Le Corbusier

²²⁷ Poul Henningsen, RUMMETS BELYSNING med særligt Henblik paa Anvendelsen af P.H. Lampen, *Kritisk Revy* II, 1927, říjen, s. 67-103

²²⁸ Malene Lytken (Pozn. 209), s. 26

²²⁹ Poul Henningsen (Pozn. 222), s. 76

²³⁰ Poul Henningsen (Pozn. 216), s. 64

²³¹ Malene Lytken (Pozn. 209), s. 26

²³² Vypozorováno na stránkách dánských realitních kanceláří

použil svítidla PH ve své nejslavnější stavbě Villa Savoye. Na přelomu 20. let Mies van der Rohe dokončoval v Brně vilu Tugendhat a interiér se také rozhodl vybavit lampami PH [Obr. 38]. Jinak se svítidla Poula Henningsena objevovaly v pracích Henry van de Velde, Hennesse Meyera a Aalvara Aalto.²³³

3.3.2. Alvar Aalto

Finský architekt Alvar Aalto patřil mezi architekty, kteří dokázali ocenit přínos Poula Henningsena modernímu designu. Aalto zjevně sdílel názory PH na vývoj moderního umění, architektury a užité tvorby, které vnímal s citem a respektem. V roce 1928 Aalto dokonce zaslal do *Kritisk Revy* rozsáhlou stáť o svém nerealizovaném projektu „racionálního biografu“. Ve stati architekt zmiňuje, že zvolil osvětlovací řešení a některé inženýrské konstrukce navržené Poulem Henningsenem.²³⁴

Ve 20. letech mladý Aalto tvořil pod velkým vlivem severského neoklasicismu. Aaltova estetika se na konci 20. let vyvinula z neoklasického stylu na funkcionalistický, který však netrval dlouho. Ve 30. letech se tvorba Aalta posunula k méně rigidnímu racionalismu. Neměnný význam v tvorbě Aalta hrala příroda. Všechny projekty architekta vyjadřovali citlivý vztah k přírodě, svědčily o jejím důsledném studiu a respektování přírodních materiálů. Pro Aalta bylo charakteristické zacházet s každou budovou jako s komplexním uměleckým dílem – od hrubé stavby až po vybavení nábytkem a svítidly. Koncepce „*gesamtkunstwerku*“ se snažili držet i jiní modernisté, ale Aalto to dokázal s jedinečnou vytrvalostí.

Prvním opravdu komplexním dílem, započatým v roce 1926, byla budova obranného sboru města Jyväskylä. Stavba, dokončená v roce 1929, se ukázala jako víceúčelová budova v pravém slova smyslu. Do tohoto projektu se Aaltovi podařilo začlenit kinosál, kde částečně realizoval svůj původní záměr racionálního biografu. Pro otevřené prostory auditoria Aalto navrhl židli 611, nicméně otázku osvětlení vyřešil ověřenými lampami Henningsena. V interiérech byla použita jak závěsná svítidla z opálového skla tak i malá nástěnná svítidla v kinosále [Obr. 39]. Je třeba zdůraznit, že elektrifikace ve Finsku probíhala opravdu pomalu, v zemi vznikalo velmi málo soukromých elektrotechnických firem a trh osvětlovací techniky byl omezen na řadu exportních svítidel především ze sousedního Dánska a Švédska.

²³³ Malene Lytken (Pozn. 209), s. 38

²³⁴ Alvar Aalto, *Rationel biograf*, *Kritisk Revy* III, 1928, říjen, s. 66-71

Ve stejné době Aalto pracoval na projektu kostela nedaleko od Jyväskylä, v městečku Muurame. Zde též použil závěsná svítidla PH, ale s malou obměnou.[Obr. 40] Horní lamela byla mnohem menší, zatímco střední lamela naopak měla tvar plochého talíře. Nová silueta může vyvolávat asociaci s postavou letícího anděla, která se hodí k povaze projektu. Lze spekulovat, že změny byly provedené na žádost Aalta, který ve své tvorbě často používal symboliku tvaru, o čemž svědčí jeho první návrh závěsného svítidla ve tvaru objemné šesticípé hvězdy pro Klub pracovníků Jyväskylä. Tento návrh se záměrně obrácel k formální inspiraci minulostí.

Na konci 20. let Alvar Aalto začal seriózně pracovat na svých vlastních modelech osvětlovacích těles. Tento směr tvorby prozrazuje jeho inspiraci produkcí Henningsena, kterou Aalto musel velice pečlivě prostudovat. V roce 1929 Alvar Aalto začíná spolu se svou manželkou a kolegyní Aino Aalto (Marsio) pracovat na svém nejslavnějším díle, sanatoriu Paimio.²³⁵ Přestože projekt tuberkulózního sanatoria byl ideální platformou pro splnění striktních požadavků funkcionalismu na bílé světlo, chladné sterilní povrchy, hygienu apod., Aaltové se rozhodli udělat sanatorium více útulným, více „hygge“. Osvětlení jim hodně pomohlo v realizaci takového úmyslu. Svítidla, která byla navržena pro sanatorium musela odpovídat celé řadě jasně definovaných požadavků: světlo muselo být teplé, světlo nesmělo být dráždivé, svítidla musela být jednoduchá na údržbu a v neposlední řadě se na stínidlech nesměl usazovat prach.

Svítidla, použitá v sanatoriu jsou jakousi encyklopedií funkcionalistického osvětlovacího designu 20. let. Pro jídelnu byla určena kulatá svítidla, tvořená dvěma polokoulemi: spodní z opálového skla, zabraňujícího oslňování, horní z čirého skla, aby co nejvíce světla prošlo skrz a odrazilo se od mosazného reflektoru, zasazeného do stropu [Obr. 41]. V chodbách se na zdech byla použita nahoru otočená kulatá skleněná svítidla z čirého skla s opálovým válcem uvnitř [Obr. 42]. Jiným typem nástěnné lampy byl svisle useknutý kovový kužel, natřený na bílo, směřující světlo podél zdi dolů [Obr. 43]. Jeden z modelů přímo vycházel z koncepce lamelových stínítek PH s drobnými úpravami [Obr. 44]. Prakticky a elegantně byla řešená svítidla ve velkých prostorech sálů a schodišť: závěsná kulatá béžová stínidla byla jakoby obtažená obráceným kuželem z čirého skla, který zabraňoval usazování prachu. Konec kužele byl useknut kvůli přístupu k žárovce [Obr. 45]. Kromě závěsných a nástěnných svítidel, Aaltové

²³⁵ Stojí za zmínku že ředitelem elektrického podniku v Helsinkách byl August Marsio, bratr Aino Marsio-Aalto.

návrhli také stolní lampy, které byly umístěny v jednotlivých pokojích.[Obr. 46] Tyto lampy se podobaly stolním lampám Kandem, na koncích ramínka byly umístěny klouby, dole kolečkový, nahoře u stínítka kolenní. Samotné stínítko bylo velice jednoduché, úzké, skoro válcové formy. Stolní lampy, určené pro kanceláře pracovníků sanatoria měly subtilnější řešení. Celé kovové ramínko bylo ohýbatelné, na jeho konci spočívalo malé segmentové stínítko, jehož přední část se mohla vysunout pro větší tlumení světla [Obr. 47].

Přestože většina modelů byla navržena speciálně pro sanatorium Paimio, řada se v menším nákladu vyráběla nadále, a to uměleckou kovárnou Oy Taito Ab, která byla vedena designérem Paavo Tynellem.²³⁶ Aalto se znal s Paavem již od poloviny 20. let a bez pochyb se s ním během práce na svítidlech pro Paimio aktivně radil, o čemž napovídá jejich tvar a řešení, charakteristické pro Tynellovu vlastní tvorbu. Tynell ve 20. a 30. letech vycházel z funkcionalistických zásad designu, „*Je však třeba pamatovat na to, že světlo je to hlavní a že funkcí svítidel je pouze „obsluhovat“ světlo co nejpříjemnějším a nejvhodnějším způsobem.*“²³⁷ Nicméně je na svítidlech od Tynella a Aalta zřejmá snaha vytvořit model, který zůstává nepostradatelným elementem interiéru i ve chvíli, kdy se samotné světlo nepoužívá.

Spolupráce pokračovala i poté, co Aalto založil svou vlastní firmu Artek v roce 1935, pro kterou Tynell dodával návrhy svítidel. Pro projekt restaurace Savoy vznikl o rok později model A330, známý jako *Kultakello [fin. Zlatý zvon]*. Závěsné svítidlo z leštěné mosazi ve tvaru zvonu s perforovanou linií v dolní části stínidla již nemá téměř nic společného se střídým funkcionalistickým designem Bauhausu.[Obr. 48] Použití leštěné mosazi, a perforace znovu svědčí o spolupráci s Paavem Tynellem. Tynell pro své lampy vždy volil přírodní materiály (zvláště oblíbená byla mosaz, nicméně se najdou i modely ze dřeva nebo dokonce slámy), perforace a použití mosazných sítěk byly jeho autorským znakem.²³⁸

Během 20. a 30. let se malý počet Aaltových a Tynellových svítidel dostal do hromadné výroby. Jejich tvorba a způsob spolupráce naznačovaly kurz, kterým se poválečný design vydá.

²³⁶ Více o poválečné tvorbě P. Tynella viz Ville Linna, *Chasing Light: The Archival Photographs and Drawings of Paavo Tynell*, 2020

²³⁷

https://www.sokoshotels.fi/fi/ajankohtaista/uutinen/paavo-tynell--mies-joka-valaisi/014730153_419563
vyhledáno 19.10.2021

²³⁸ <https://www.meillakotona.fi/artikkelit/paavo-tynell-ja-kerailijoiden-himoitsemat-valaisimet> vyhledáno 19.10.2021

4. FUNKCIONALISTICKÁ SVÍTIDLA V MEZIVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU

Čechy a Morava na konci 19. století patřily k ekonomicky nejvyspělejším částem Rakouské Monarchie. Hospodářská a agrární krize konce století jen urychlily tempo průmyslového rozvoje v těchto regionech. Procesu celkové urbanizace a přechodu ke kapitalistickému systému podnikání však překážel velice silný vliv konzervativní šlechty a společenská zaostalost. Nicméně v elektrotechnickém okruhu bylo založeno několik větších elektrotechnických dílen, ze kterých vznikly významné firmy jako například Křižík, Kolben v Praze a Bartelmus, Donát v Brně. Zdravá konkurence, která mezi nimi panovala, dobře působila na rozvoj podniků, které pracovaly na základě vlastních objevů a brzy dosáhly v mezinárodním srovnání vysoké technické úrovně.²³⁹ Pražská Kolbenka se dokonce stala předním elektrotechnickým podnikem v celém Monarchii a aktivně přispívala k překotné výstavbě elektráren.²⁴⁰

František Křižík ve stejné době zahájil rozsáhlou propagační činnost elektrického osvětlení. Byl to právě on, kdo jako první zavedl elektrické osvětlení v českých zemích, když v plzeňské papírně vyzkoušel svůj vlastní model obloukové lampy.²⁴¹ Již v roce 1885 Křižík osvětlil svými lampami některé Pražské ulice a později i celý pražský Žofín. Činnost Křižíka a jeho elektrotechnického podniku bez pochyb značně ovlivnila šíření osvěty mezi českou veřejností, nemluvě o tom, že Elektrotechnický závod F. Křižík & Comp. byl největším dodavatelem domácí osvětlovací techniky. Křižík si uvědomoval jaký význam má spojitost architektury a průmyslu pro rozvoj moderní společnosti, a proto aktivně působil jako předseda ve Spolku architektů a inženýrů, byl v kuratoriu Uměleckoprůmyslového muzea, byl členem Spolku českých elektrotechniků a Ústavu pro podporu průmyslu.²⁴²

Elektrifikace českých zemí probíhala podstatně rychleji než v celém Předlitavsku. Prvorepubliková vláda v roce 1919 podepsala zákon o podpoře soustavné elektrifikace, v souladu s kterým docházelo k sjednocování prostředků (státních, samosprávných a veřejných institucí i soukromníků) k zakládání elektrárenských podniků.²⁴³ Před první světovou válkou již třetina českých domácností využívala

²³⁹ Vlastislav Lacina, *Hospodářství českých zemí 1880-1914*, Praha 1990, s. 48

²⁴⁰ Idem, s. 108

²⁴¹ F. Křižík se seznámil na pařížské výstavě v roce 1879 s tzv. Jabločkovou svíčkou a doma ji vylepšil

²⁴² Jana Pauly, František Křižík – nejen český Edison, *Světlo VII*, 2007, č. 6, s. 62

²⁴³ Vlastislav Lacina, *Formování československé ekonomiky 1918-1923*, Praha 1990, s. 188

elektrinu.²⁴⁴ V roce 1928 bylo elektrifikováno 50,5 % obcí a 75 % obyvatelstva používalo elektrinu.²⁴⁵

Do elektrifikace velkých českých měst se zapojily i zahraniční firmy, například německý Siemens. Elektrifikace vesnic se řešila v čechách podle finského scénáře: rolnictvo a velcí sedláci se obrátili k družstevnictví a organizovali menší soukromé elektrické sítě.

Situace na Slovensku se razantně lišila od české. Elektrifikace tam probíhala velice pomalu, kvůli čemuž zaostával i průmysl. Řemeslná tradice byla naopak velice silná, a proto Josef Vydra, zakladatel a ředitel bratislavské Školy uměleckých řemesel, představitel pokrokového myšlení a příznivec konstruktivismu, paradoxně vede své studenty k řemeslné práci.²⁴⁶

Nově založený Československý stát aktivně podporoval stavební a investiční činnosti a přispíval k vytvoření vědeckovýzkumné základny. Rychle se rozvíjely Pražské elektrické podniky, které převzaly roli předního propagátora elektrické energie a začaly pořádat cykly přednášek a jiných vzdělávacích akcí, vydávat věstník ZEPOP, zdarma distribuovaný mezi lety 1926-1940. ZEPOP populárně seznamoval širokou veřejnost s bohatými výhodami elektrické energie a základními pravidly jejího bezpečného využití.

Postupně se Pražské elektrické podniky zapojili i do spolupráce s funkcionalistickým hnutím. Dokonce si nechaly navrhnout budovu svého sídla u architektů Adolfa Benše a Josefa Kříže. Palác elektrických podniků platil za největší administrativní budovu v Praze a současně byl ukázkou moderních stavitelských postupů a technologií.²⁴⁷ Na stránkách věstníku ZEPOP byly publikovány statě od představitelů avantgardy, což pro ně byla jedinečná příležitost oslovit široký okruh čtenářů, který by jinak o funkcionalistické hnutí neprojevoval zájem.

Čeští modernisté vnímali přítomnost světla v architektuře jako nutný „hygienický požadavek“. V souladu s zásadami vědeckého funkcionalismu ve svých statích poukazovali umělci na obecný význam světla v moderní společnosti, jeho základní technické charakteristiky, přičemž do úvahy bylo bráno pouze denní, přirozené světlo, zatímco problematika umělého světla a osvětlovací techniky zůstávala dlouho bez náležité pozornosti.

²⁴⁴ Vlastislav Lacina (Pozn. 239), s. 103

²⁴⁵ Vlastislav Lacina (Pozn. 243) s. 189

²⁴⁶ Josef Vydra (Pozn. 33), s. 64

²⁴⁷ Projekt byl dokončen v roce 1935

Jinak se k otázce role světla v interiéru postavil Bohuslav Fuchs, který neopomíjí estetickou a psychickou stránku architektury, kvůli čemuž bývá označován za představitele emocionálního funkcionalismu. Postoj Fuchse k otázce řešení interiéru je patrný i z toho, že v prosinci roku 1932 založil se svou manželkou společnost Aka, zabývající se výrobou bytových doplňků.²⁴⁸ Firma byla zaměřena především na textilní a keramickou produkci, nicméně v prodejnách se nabízel také funkcionalistický nábytek a svítidla. Bohuslav Fuchs pro Aka svítidla i navrhoval, a ta pak vyráběla brněnská firma Třasák.²⁴⁹

Zájem o umělé osvětlení mohl vyvolat vliv jeho učitele Jana Kotěry, který sám navrhoval svítidla nejen pro své vlastní projekty,²⁵⁰ ale také pro vagonku Františka Ringhofferu.²⁵¹ Kotěrovy návrhy interiérů kolejových vozů pražských elektrických drah včetně osvětlovacích těles lze spojit s vídeňskými projekty Otto Wagnera (zvláště jeho práce pro dopravní podniky Vídně). Podobná paralela je na místě protože v letech 1894-97 byl Kotěra studentem O. Wagnera na vídeňské akademii a jeho tvorba na počátku 20. století je jím silně ovlivněná.

Prvnímu desetiletí nového století vládne secesní sloh, roste poptávka nejen po stereotypních historizujících svítidlech, ale také po modelech, které by odpovídaly dekorativní estetice nového slohu s důrazem na řemeslné zpracování. Někteří architekti, mezi nimiž byli Jan Kotěra nebo Josef Chochol, navrhovali svítidla pro své projekty sami a nechávali je u firem a podniků vyrábět v omezeném počtu. Zvláštní popularity dosáhl renomovaný moderní uměleckoprůmyslový závod Franty Anýže.

4.1. Závody Franty Anýže

Výrobní firma Franty Anýže měla již před první světovou válkou velice „dobrou pověst u všech, jež si objednávají a milují ušlechtilý a milý výrobek uměleckého průmyslu.“²⁵² Vyučený modelář a cizelér Franta Anýž (1876-1934) byl vynikajícím řemeslníkem a svými secesními pracemi „velkého půvabu a zvláštní

²⁴⁸ Podrobně o proměnách postroje československé avantgardy k roli interiéru viz Iva Knobloch, *Interiér a diskuze kolem konstruktivismu* In: Iva Knobloch a Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016, s. 161-165

²⁴⁹ Marcela Macharáčková (ed.), *Aka: užité umění 30. a 40. let v Brně: [katalog výstavy, Brno 1990]*, Brno 1990, s. 17

²⁵⁰ Více viz Jana Pauly, Tvorba architekta Jana Kotěry a jeho svítidla, *Světlo II*, č. 2, 2001

²⁵¹ Martin Hulák, Jana Pauly, *Kolejová vozidla a smysl pro tvar* In: Iva Knobloch a Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016, s. 141

²⁵² Karel B. Madl, Výtvarné umění, *Národní listy XLV*, 24. prosince, 1905, s. 13

roztomilosti” jak o nich psal Karel B. Madl²⁵³ získal nejen profesní slávu, ale i řadu důležitých společenských kontaktů s předními českými umělci.²⁵⁴ Kromě již zmíněných architektů s Anýžem spolupracoval také Osvald Polívka během realizace projektu Obecního domu, Josef Fanta a jiní renomovaní umělci.

Nicméně František Anýž byl nejen nadaným řemeslníkem, ale také shopným podnikatelem. V roce 1900, po ukončení studia na UMPRUM, založil Anýž s Prokopem Nováčkem svůj první Umělecký ateliér pro průmyslové práce kovové.²⁵⁵ Časem se z ateliéru stala velká firma s širokou nabídkou kovových prací a později byly postaveny výrobní závody v pražských Holešovicích. S nárůstem zakázek na interiérová svítidla se od roku 1911 Anýžovy závody nově zaměřily na výrobu elektrické osvětlovací techniky určené do domácností.²⁵⁶ Anýž již předtím vyráběl olejové lampy, svícny, tabernákly, světla do kostelů, ale až elektrické lampy začaly postupně tvořit centrální produkci podniku.

Přestože se Anýž nikdy nevzdal historizující typové produkce, která firmě zaručovala stabilní příjem, řada jeho modelů vždy odpovídala nejnovějším uměleckým tendencím a technologickým vymoženostem.²⁵⁷ Mezi svítidly Anýže se najdou výrobky bezpochyby odvozené z tvorby představitelů Weiner Werstätte nebo Deutscher Werkbund, což svědčí o pružnosti uměleckého vkusu samotného Anýže a jeho ochoty po sebezdokonalování jako umělce.

Poválečné období přineslo pro podnik nové výzvy, které Anýž díky své podnikavosti dokázal zvládnout. Kvůli nárůstu poptávky po elektrickém osvětlení se nově otevíraly firemní vzorkové prodejny s výrobky Anýže a jeho manželky Pavly Schnirchové, která se navrhování svítidel také věnovala.²⁵⁸ Ve 20. letech Anýž upozadil formální experimentování a zaměřil se na prodej ověřených modelů, jež byly s to zlepšit finanční stav firmy. To se mu podařilo, proto mohl v roce 1927 oslavil výročí svého podniku v Obecním domě, kam pozval všechn svých 148 zaměstnanců.

Rok 1928 se stal zlomovým nejen pro Anýžovou firmu, ale pro vývoj designu osvětlovací techniky vůbec. Na výstavě dobové kultury v Brně v soutěži

²⁵³ Karel B. Madl (Pozn. 252), s. 13

²⁵⁴ Jana Pauly, Franta Anýž (1876 – 1934) – významný český podnikatel, návrhář a výrobce kovových uměleckých předmětů a svítidel, *Světlo I*, 2000, č. 3, s. 65

²⁵⁵ Idem

²⁵⁶ Ibidem

²⁵⁷ Závody Anýže byly vybaveny výrobními sály pro kovosoustružníky, kovotlačitele, zámečníky, brusiče, cizeléry a malou galvanizovnu in: Jana Pauly (Pozn. 254)

²⁵⁸ V Praze, Brně, Ostravě, Teplicích a v Bratislavě, kde se Anýž stal prvním výrobcem elektrického osvětlení

moderního osvětlení, úspořadané Svazem československého díla, vyhrála funkcionalistická svítidla Miloslava Prokopa. Zároveň se rozšířila nabídka zahraniční produkce, především lamp Kandem, navržených Mariannou Brandt, které se prodávaly v obchodech „Krásná Jizba“. Na konci 20. let stále více českých domácností a veřejných interiérů začalo odpovídat zásadám moderního bydlení. Mnoho funkcionalistických architektů se obracelo na Anýžovu firmu s žádostí o výrobu vlastních svítidel, mimo jiné Karel Honzík, Karel E. Ort nebo Jan E. Koula. Aby Anýžova firma obstála v konkurenci a získala novou klientelu, bylo třeba upravit sortiment, který již neodpovídal novodobým nárokům. Jaroslav Anýž (1902-1985), syn Franty Anýže, který se zapojil do činnosti firmy na konci 20. let poté co absolvoval učení a praxi v elektrotechnické firmě Kroupa, to rychle vycítil. Anýž mladší dokončil studia na Elektrotechnické fakultě pražské techniky v červnu 1928.²⁵⁹ Vzápětí po nástupu do otcovy firmy podnikl úspěšné pokusy obnovit nabídku osvětlovacích těles, o čemž svědčí firemní knihy, ze kterých je patrné, že probíhal jakýsi proces simplifikace starších modelů anýžových svítidel [Obr. 49]. Tímto procesem prošlo například stolní svítidlo s křišťálovým stínidlem z roku 1911, které se proměnilo v model č. 5839 se stínidlem z opálového skla a stojanem z mosazi nebo zinku. Dualitu produkce firmy Anýžů dobře ilustruje dobová fotografie s Pavlou Anýžovou (dcerou) v kanceláři, jejíž typický měšťanský interiér s historizující girandolou na pozadí narušuje pouze tato funkcionalistická stolní lampa IAS z roku 1929. [Obr. 50]

Snaha transformovat produkci rodinné firmy vedla Jaroslava Anýže k zahájení spolupráce s odborníkem na osvětlovací techniku Miloslavem Prokopem. Pod vlivem Prokopovy tvorby vypracoval i sám J. Anýž sérii moderních funkcionalistických svítidel, kterou nabízel pod značkou IAS nebo Inženýr Anýž Světla. Ze spolupráce vzešel hojný počet stolních, stropních, stojacích i nástěnných svítidel, zařazených do katalogu IAS. Nicméně dva modely stolních svítidel, které pro IAS navrhl M. Prokop, měly samostatnou propagační kampaň. [Obr. 51, 52] Stolní lampy se zrcadlovým reflektorem se nabízely ve dvou variantách č. 5768 s podstavcem pro postavení na stůl a č. 5768/A se zařízením pro připevnění na okraj psacího stolu. Mdle poniklovaná lampa měla stínítko podobné modelům Kandem č. 680, č. 702, které se prodávaly v Krásné jizbě a byly M. Prokopovi dobře známé. Na reklamním letáku je kladen zvláštní důraz na skutečnost, že u prokopových lamp se

²⁵⁹ Jaromír Anýž, 100 let od narození Ing. Jaroslava Anýže, *Světlo* III, 2002, č.4, s. 65

nepoužívají klouby (jež se používala u svítidel Kandem), ale ohebná trubka, díky které je svítidlo oproštěno od „*choulostivých součástí*”.

„*Nejvyšší elegantní vzhled*” měla stolní lampa č.5767 též navržená M. Prokopem pro anýžovy závody.[Obr. 52a] Podstavec lampy s tahovým spínačem pod stínidlem odkazuje k stolní lampě C. Junckera a W. Wagenfelda MT8. Nicméně výsledný výrobek měl obyčejný tlačítkový vypínač v podstavci. Stínidlo z opálového skla, skládající se z horní ploché misky a kalíšku ve spodní části, mohlo být reakcí na lampu PH, která se v ČSR již vyráběla B. Pastyříkem a Ing. Č. Cibulkou.²⁶⁰ Slavná svítidla Poula Henningsena byla dobře známá všem zastáncům funkcionalismu až od roku 1929, kdy je Mies van der Rohe použil pro vybavení interiéru vily Tugendhat. Prokopova stolní lampa rozhodně nebyla přímou citací lampy PH, byla jí jen inspirována a vydobila si vlastní slávu, když na Výstavě soudobé kultury v Brně získala čestnou cenu v soutěži moderních svítidel pořádané elektrotechnickým Svazem ČS. a SČD. v kategorii stolních svítidel. Poté byla opakovaně prezentována na výstavách Družstevní Práce i na zahraničních výstavách Svazu.²⁶¹ Například byla součástí expozice československého interiéru na výstavě v Ženevě v roce 1930.[Obr. 53] Je nutno dodat, že svítidlo č. 5767 bylo více než dvojnásobně dražší, než většina zahraničních modelů, což lze spojovat nejen s náročným technologickým procesem výroby, ale i se skutečností, že se lampa prodávala jako návrh renomovaného odborníka na osvětlení.

Vlastní styl Jaroslava Anýže se nejvíce projevil na řadě kovových stolních svítidel IAS s posuvným stínítkem. J. Anýž byl bez pochyby seznámen se sérií lamp Molitor Grapholux, navržených Ch. Dellem pro Molitor Zweckleuchten.[Obr. 54] Tvorba Ch. Della byla v Československu dobře známá díky Krásné jizbě, která prodávala stolní lampu AB, jejímž autorem Dell byl.[Obr. 55] Šikmo ukončené stínidlo parabolického tvaru, silnější sokl podstavce, ke kterému se pojí oblé ohnuté rameno stojanu pomocí kulovitého kloubu,²⁶² jsou rysy, které sblížují modely č.5972 [Obr. 56], č. 5977 [Obr. 57], č. 5872, č. 6182, č. 6273 a jejich nástěnné provedení s lampami Molitor. Anýž zřejmě pečlivě sledoval dění v designu osvětlovacích těles, o čemž svědčí i výkres z firemní knihy z roku 1934 pod číslem 32447. Závěsné svítidlo mělo sofistikované řešení, které se nepodobalo ničemu z dosavadních modelů Anýžů.

²⁶⁰ Alice Hekrdlová, Svítidla In: Lucie Vlčková – Alice Hekrdlová, Krásná jizba DP 1927-1948: design pro demokracii, Praha 2019, s. 273

²⁶¹ Idem, s. 267

²⁶² J. Anýž dokonce získal patent na technologii pohyblivého kloubového spojení (č. 47046)

Stínidlo tvoří menší kornout, horní část kornoutu musí být skleněná a průhledná, zatímco dolní může být kovová. Z kovu musela být vyrobena i horní část celého stínidla ve tvaru jakési houby s velkým talířovým kloboukem, která měla funkci reflektoru.²⁶³ [Obr. 58] Pro tento model pravděpodobně posloužilo jako zdroj inspirace o dva roky starší svítidlo Kandem č. 937 „Tellerleuchte“, navržené H. S. Bormannem.[Obr. 33] Svítidla IAS dosáhla velké popularity a dokonce sloužila jako inspirace pro další designery, například pro Leonarda Beitlera.²⁶⁴

Během 30. let Ing. J. Anýž rozvíjel své odborné technické dovednosti. V roce 1933 absolvoval kurz elektrického svařování kovů, které následně zavedl v otcově závodě. Paralelně s navrhováním domácích svítidel na prodej se J. Anýžovi podařilo zkonstruovat velice účelné operační lampy, které se vyráběly pod značkou IAS OPERATIV. Závody Anýž i dále dodávaly obyvatelům kvalitní osvětlovací techniku, která však byla poznamenána tendencí k zjemňování tvarů, která byla charakteristická pro užité umění 30. let. Tato tendence vznikla jako reakce na radikálně bezcitnou jednoduchost funkcionalistické tvorby a vedla k obnovení produkce lustrů, textilních stínidel a zapojení svítidel do kusů nábytku.[Obr. 59]

4.2. Miloslav Prokop

„Světelná kultura není kulturou svítidel, nýbrž kulturou osvětlení.“

Miloslav Prokop

Největší meziválečný odborník na osvětlování v ČSR Miloslav Prokop (1896-1954), vystudoval elektrotechniku na pražském ČVUT v letech 1915-1920. Zájem o novodobou problematiku osvětlování se u Prokopa projevil brzy. Již od roku 1923 mladý inženýr zkouší navrhovat své první lampy. Na začátku 20. let začala být stále větší poptávka po znalcích na zařizování interiérů, kterým je vlastní *„zcela nenapodobitelná schopnost aranžérská, jež upravuje osvětlení, jež dokáže ovzdušit interiéru změkčit, zdůvěrnit.“*²⁶⁵ Architekt Říha poukazuje, že je *„rozvoj techniky osvětlovací, důležitý proto, že téměř všechny naše byty jsou osvětleny způsobem nesnesitelným a zaostalým i za možnostmi dnešní techniky tohoto oboru“*²⁶⁶ Díky tomu,

²⁶³ Viz. obrazová příloha.

²⁶⁴ Leonard Beitler (1892-1986) – byl průmyslový výtvarník, pasíř a cizelář, který se ve 30. letech zaměřil na výrobu funkcionalistických svítidel, které v menších počtech dodával především do nově vystavěných vil na pražské Ořeškovce. Více o L. Beitlerovi viz Jana Pauly, Kdo byl Leonard Beitler, *Světlo VII*, 2007, č. 4

²⁶⁵ Bonumil Markalous, Světová tvorba. Francie. Současní pracovníci, *Bytová kultura: sborník průmyslového umění, nábytku, skla, porculánu, keramiky I*, 1924-1925, s. 12

²⁶⁶ Josef Karel Říha, Za reformu bydlení, *Stavba III*, 1924, s. 170

že se problematika dostává do uměleckých kruhů, se u Prokopa přirozeně rozvíjí hlubší zájem i o umělecké dění. Svou roli v tomto procesu pravděpodobně sehrál jeho spolužák Zdeněk Pešánek. Pešánek se opakovaně obracel na Prokopa jako na poradce, když chystal větší projekty související s osvětlením.²⁶⁷ Je možné, že časem Pešánek Prokopovi záviděl úspěchy v oboru. Je známo, že i sám Pešánek ve 20. letech navrhoval osvětlovací techniku, jeho svítidlo Jupiter dokonce získalo v soutěži na Výstavě soudobé kultury v Brně druhou cenu.²⁶⁸

Funkcionalismus se stal pro M. Prokopa hlavním zdrojem inspirace, o čemž svědčí jeho stati v odborných časopisech Zepop, Kancelář, Práce a vynálezy, Stavba, Stavitel, Výtvarné snahy, Žijeme aj. Ve svém spise „*Osvětlovací technika*“ z roku 1926 si M. Prokop propůjčuje suchý sloh vědeckých funkcionalistů a pojednává výhradně o technických parametrech světla a fotometrických výpočtech. „*Při rozhodování o způsobu osvětlení či o svítidlech doporučuje se pamatovati vždy, že jen účelné osvětlení je nejen hospodárné, praktické a hygienické, ale i krásné.*“

Značně jednodušší řeč používal Prokop ve svých statcích v Zepopu, když se obracel na širokou laickou veřejnost. Tady je ukázka jedné z takových statí: „*Provedení dobrých, skutečných stínítek je mnoho, v každém dobrém stínítku je však předně schovaná celá žárovka tak, že je při normálním pohledu neviditelná. Jedním z nich je zvonovitý tvar [...] Chrání oko, zvětšuje hospodárnost osvětlení. Buďte dosti hybnými (Jen hybnost vede k pokroku) a zkuste nové věci, které vám podává zdokonalená technika k vašemu prospěchu! Nesetrvávejte zbytečně u starého tvrdíce, že vám to dosud stačilo. Zvyšujte své požadavky! Musíte dojít ke zlepšení!*“²⁶⁹

O vlastní tvorbě Prokopa z poloviny 20. let víme velmi málo. Ale již v roce 1926 nastoupil do sklárny Inwald, kde založil fotometrickou technickou laboratoř, v níž se věnoval experimentování s osvětlovacím vrstvením rozptýlným sklem Pyroplex, Reflectin, Diaphan a masivním sklem Alphan. Při svých pokusech Prokop dbal nejen na tvar stínidla, ale také na jakost skla jako hlavního materiálu. Během své práce v Inwaldu inženýr Prokop navrhl celou sérii svítidel, kterou pojmenoval Modul. Jednalo se o velice rozsáhlou řadu, do které patřila stropní svítidla jak pro domácí tak i pro veřejné použití a také několik světlometů. Svítidlo se stínidlem zvonovitého tvaru,

²⁶⁷ Například Prokop navrhoval technické řešení projektu reklamy na fasádě obchodu Baťa

²⁶⁸ Jana Pauly, Miloslav Prokop a design funkcionalistických svítidel, in: Iva Knobloch a Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016, s. 235-236

²⁶⁹ Miloslav Prokop, Stínitka a „stínitka, *ZEPOP: zprávy elektrických podniků obce pražské I*, s. 88

kteřé Prokop vychvaloval v Zepopu, bylo též pouřito v řadě Modul jako model M1 z Pyroplexu a stahovací P1 z Reflektinu pro polopřímé osvětlení.[Obr. 60] Ze stejného tvaru vycházely kovové světlometry z řady S, T a R.[Obr. 61] Lampy Modul V1, určené pro pouliční osvětlení, svým vzhledem připomínaly obloukové lampy. Nejvýraznějšími z celé řady byla svítidla Modul L1 a Modul K1.[Obr. 62, 63] Přestože se Ing. Prokop nikdy otevřeně nezmínil o svém zájmu o zahraniční produkci, dočteme se pouze, že odborník na osvětlování si mohl vybrat a upravit svítidla „ze záplavy svítidel na našem i zahraničním trhu“.²⁷⁰ Oba modely musely vzejít z pečlivého studia tvorby Marianny Brandt, jmenovitě jejich svítidel ME94 a tzv. Doppelzylinderleuchte, což je na jejich vzhledu patrné. Nicméně prokopovo svítidlo má jiné konstrukční řešení, skládá se z horního kaskádovitého dílu, ke kterému se pomocí kovových háčků pojí dva válce. Takový design neřeší problém usazování prachu na horizontálním povrchu stínidla, ale vypadá vizuálně působivě.

Značná převaha zahraničních výrobků na trhu osvětlovací techniky motivovala SČD a Elektrotechnický svaz čsl. vypsat soutěž na moderní osvětlení v rámci Výstavy soudobé kultury v Brně. Hlavním zadáním bylo „řešení běžných svítidel pro občanskou potřebu do bytů a kanceláří.“²⁷¹ Svítidla Prokopa získala první cenu nejen díky jejich modernímu vzhledu a technickým parametrům, ale také díky přizpůsobivosti hromadné průmyslové výrobě. Triumf na Výstavě soudobé kultury a účast na velké akci k výročí republiky Hold světla v Praze přivedl Prokopa do užšího styku s českou uměleckou scénou. V roce 1929 se stal inženýr dokonce členem Svazu československého díla. Ve stejné době Prokop zahajuje spolupráci s Jaroslavem Anýžem. Jeho svítidla se začínají prodávat v obchodech městských elektráren a v prodejnách Krásné jizby, založené v roce 1927. Vedení Krásné jizby se opakovaně obracelo na Prokopa s tím, že jeho modely jsou příliš drahé ve srovnání s levnějšími dobovými kopiemi. Na což Prokop zpravidla reagoval snahou vyjít Krásné jizbě vstříc. Čeští architekti začali svítidla Modul používat pro své moderní projekty: Bohuslav Fuchs použil stropní svítidlo L2 v kavárně hotelu Avion. Pavel Janák dokonce svěřil Prokopovi celkové řešení osvětlení v hotelu Juliš.²⁷² Svítidla Modul L1 a Modul K1 měly velkou popularitu i u jiných architektů: najdeme je v interiérech od Hany

²⁷⁰ Miloslav Prokop, Estetika osvětlení, *Výtvarné snahy: umělecký měsíčník věnovaný výtvarné práci, kreslení a odbornému školství* XI, 1929-1930, č. 8, s. 134.

²⁷¹ ZEPPOP: *zprávy elektrických podniků obce pražské* IV, 1929 [reklamní inzerát]

²⁷² Jan Sedlák (Pozn. 129), s. 319

Kučerové-Záveské, Karla Hanauera aj. Tato svítidla byla také vystavována na výstavách SČD v zahraničí: Stockholm a Malmo, Ženeva.²⁷³

Nicméně Zdeněk Pešánek, dávný přítel Prokopa, se k designu svítidla L1 vyjádřil kriticky. Na kritiku Prokop odpovídal v duchu radikálního funkcionalismu takto: „*Tvar svítidla není a nebude závislý na názorech o krásnu, nanejvýš jen o krásnu technickém, t.j. o krásnu účelnosti a technické dokonalosti a nelíbí-li se někomu dokonalý technický výtvar, nebude se nikdy měniti tento výtvar, nýbrž musí se změnit majitel tohoto názoru.*” Bez ohledu na tak neúprosnou odpověď, Prokopa ve skutečnosti problematika vzájemného propojení umění a techniky zajímala, neboť „*umění a technika jsou výtvarny lidského ducha*”. Mimo to Prokop poukazuje na velice důležitou skutečnost, že „*inženýr chce, aby byl posuzován a ceněn stejnými měřítky jako umělec, neboť i on tvoří nové hodnoty*”. Ve stati „*Výtvarník a osvětlovací technika*” radí Prokop především umělcům, aby zcela přenechali technické odvětví užité tvorby odborníkům. Kromě toho Prokop klade důraz na význam nejen technických a hygienických požadavků, ale také psychologických. „*Technika osvětlení zabíhá velmi mnoho do sféry psychologické, velmi individuální.*”²⁷⁴ Nicméně, oddaný myslence funkcionalismu, v souladu se kterou věří, že člověk funguje podobně jako stroj, Prokop věří, že uživatel bude ukojen i psychologicky, až „*tvar svítidla stane se věcí z hlediska estetického druhořadou*” a umělé světlo bude povýšeno nad přirozené denní světlo, neboť ho bude technicky zcela nahrazovat a navíc bude ovládáno lidmi.²⁷⁵ „*Nová doba odklání se stále uvědoměleji od staršího pojetí osvětlení a hlavně svítidla jako dekorativního prvku*”.²⁷⁶

V roce 1930 M. Prokop zahájil spolupráci s firmou Napako, pro kterou navrhl řadu svítidel TYP, jež byla finančně dostupnější, „*pro ty vrstvy, které chtějí jíti s duchem času ale musí počítati tak, aby za vydanou částku obdrželi ve zboží přiměřenou hodnotu*”. Katalog svítidel TYP byl pojat jako designérská příručka, radil uživatelům do jakých místností a kam přesně jednotlivé modely umístit, „*různé druhy těchto svítidel jsou určeny pro rozličné speciální účely osvětlování tak, že jim vyhovují nejlépe při nejnižší spotřebě energie.*” Otázka úspornosti byla velice aktuální vzhledem k

²⁷³ *Panorama: kulturní zpravodaj VIII, 1930-1931*

²⁷⁴ Miloslav Prokop, *Osvětlovací technika, Žijeme I, 1931, s. 197*

²⁷⁵ Miloslav Prokop, *Výtvarník a osvětlovací technika, Výtvarné snahy: umělecký měsíčník věnovaný výtvarné práci, kreslení a odbornému školství IX, 1927-1928, s. 166*

²⁷⁶ Miloslav Prokop, *Estetika osvětlení, Výtvarné snahy: umělecký měsíčník věnovaný výtvarné práci, kreslení a odbornému školství XI, s. 133*

ekonomické krizi a ke skutečnosti, že ještě v roce 1931 spousta pražských domácností stále svítila petrolejkami.

Některé modely TYP částečně kopírovaly svítidla Modul, jiné však byly řešeny zcela novým způsobem. Řada se skládala ze stropních, závěsných, nástěnných, stojacích a stolních svítidel. Zvláštní popularity u architektů dosáhla ekonomicky úsporná a jednoduchá stropní svítidla č. 21 a č. 32 s půlkruhovou bání z opálového skla a nástěnné svítidlo č. 1002 s jakousi půlkruhovou kapsou z opálového skla.[Obr. 64] Na reklamních letáčích se často objevovala stolní lampa č. 6217 s kruhovým tubicovým podstavcem a jednoduchých parabolickým stínidlem (podobné řešení jako u stolního svítidla Kandem, které H. S. Bormann navrhl o dva roky později).[Obr. 65, 66] Nicméně její popularita u uživatelů je diskutabilní, neboť bez ohledu na jednoduchý design cena lampy přesahovala střední cenu za lustr a dvojnásobně přesahovala cenu za stolní svítidla Kandem.

V roce 1934 se Prokop pokusil o prosazení některých svých svítidel i na moravský trh, z tohoto důvodu si dopisoval s Jindřichem Halabalou, ředitelem UP závodů. Halabala zřejmě nebyl nakloněn zahrnutí prokopových lamp do své nabídky, a to jak z hlediska konkurence (J. Halabala i sám navrhoval svítidla, která zpravidla byla součástí nábytku), tak i kvůli vysokým cenám nabízených modelů. V korespondenci nejsou zmiňovány přesné názvy ani čísla lamp, nicméně lze spekulovat, že se jednalo o tři návrhy, které si Prokop nechal v té době patentovat: nástěnné svítidlo č. 1007, a dvojice stojanových svítidel č. 432 a č. 6804. Sám Prokop dal svému nástěnnému svítidlu následující popis: „*lampa sestává z kovového žlábků vybíhajících ve svislou, mírně ohnutou odraznou plochu. Žlábek i plocha jsou opatřeny bílým nátěrem. Žárovky ve žlábků jsou umístěny vodorovně, lampy obsahují dvě žárovky. Žlábek je kryt proti zaprášení tabulovým sklem mdlým.*” Stojanová svítidla byla nejdražší v katalogu TYP. Model č. 432 měl talířové stínidlo zcela odpovídající módě PH lamp, zatímco lampa č. 6804 se zvonkovitým svítidlem směřujícím vzhůru, se vyznačuje velice originálním elegantním designem, naznačujícím směr, kterým se vydali italští návrháři (např. Pietro Chiesa a jeho Luminator) po druhé světové válce. [Obr. 67,68]

Kromě samotné tvorby Miloslava Prokopa je zajímavé i to, jak si dokázal, aniž by se nechal zaměstnat u větší firmy jako řadový vzorkař, vybudovat osobnost „odborníka na osvětlení“, který již v tehdejší době pracoval způsobem jako současní designéři. Nejlépe to odráží projekt funkcionalistické vily od Ladislava Žáka, která byla vystavěna v letech 1932-33 pro spolumajitele továrny Avia, inženýra Miroslava

Hajna. Prokop byl pověřen kompletním projektem osvětlení ve vile, až na stropní osvětlení v obývací místnosti. Tady L. Žák zřejmě citoval slavnou vilu Savoy od Le Corbusiera. Prostorná místnost je uprostřed narušena dlouhým rovným „žlabem“ pod stropem, ve kterém jsou schovány žárovky pro nepřímé osvětlení.[Obr. 69, 70] Prokop vypracoval precizní plán osvětlení všech místností a terasy s použitím svítidel TYP a Modul. Pro klavír v obývací místnosti inženýr dokonce navrhl novou lampu. Z dobových fotografií můžeme vidět, jak ve skutečnosti vypadala stojací lampa č. 432, (jejíž fotografie se neobjevuje ani v katalogích, ani na reklamních letácích) která byla použita na terase v přízemí.[Obr. 72] V jídelně Prokop použil model Modul M1 se zvoncovitým stínidlem. V ložnicích byla použita namísto nočních stolních lamp nástěnná svítidla č. 1003, která se v podstatě skládala ze samostatného parabolického stínidla, vystupujícího ze zdi. Nad postelí se použily nástěnné lampy č. 505, připomínající jakousi olympijskou pochodeň s držákem ve tvaru rohu (taky méně populární prodejní model).[Obr. 73] Seznamy všech svítidel s „designérskou“ slevou na nákup v Inwaldu a Napako, Prokop poslal samotnému objednavateli, Ing. M. Hajnovi.

Během 30. let si Miloslav Prokop vybudoval renomé nejlepšího odborníka na osvětlování, a to nejen funkcionalistického. Mezi jeho nejvýznamnější projekty patří Strakova akademie v Praze, Filmové ateliéry a terasy Barrandov, vily krále Alexandra v Bělehradě, obchodní dům Bílá labuť, Černínský palác, novostavba budovy Mánes, památník Vítkov na Žižkově, Valdštejnský palác, Veletržní palác, Právnická fakulta Masarykovy Univerzity v Brně, Sanatorium Vyšně Hagy, Radiopalác v Praze, Zrcadlový sál Karolina a řada biografů a divadel.²⁷⁷ Po válce se inženýr Prokop věnoval převážně edukačním aktivitám, přednášení na téma osvětlovací techniky a budování sbírky světelných zdrojů a svítidel v Národním Technickém Muzeu.

²⁷⁷ Jana Pauly (Pozn. 264), s. 259

5. ZÁVĚR

Tato diplomová práce si položila za cíl vyzorovat jakou roli hrál meziválečný funkcionalistický design svítidel v procesu zrození koncepce průmyslového designu. Jako první poukázal na spojitost mezi problematikou designu a tvorbou osvětlovacích těles ruský konstruktivista Naum Gabo v roce 1928. Ve své stati „Gestaltung?“ Gabo kritizuje zavedení slova „gestaltung“ neboli „design“ do odborné terminologie a klade otázku: co odlišuje design od umění, uměleckého průmyslu na straně jedné a od inženýrství a konstrukčních oborů na straně druhé? Čím to je, že „*toto slovo přesněji popisuje tvůrčí vůli naší generace než slovo umění.*“²⁷⁸

Za příklad dává Gabo svítidla. Nabízí čtenáři náhled na bohatý barokní lustr, dvě secesní svítidla a dvě svítidla ve stylu Bauhaus od M. Brandt. „*U těchto objektů jádro zůstává nezměněno, podstata objektu se nezměnila, jen se převlékla do nové formy.*“ tvrdí N. Gabo.²⁷⁹ Pokud je věc produktem inženýrské mysli, vzešla z oboru inženýrství, pokud se věc snaží být víc, než jen to, snaží se být krásná, symbolická atd., pochází z umělecké sféry, kde vládne umělecká libovůle. A proto se Gabovi zdá, že design dělá z věci idol, funguje tedy jako umění a nepřináší žádné nové pojetí do dobového diskurzu. Když Gabo hovoří o idealizaci věcí na základě designu, předvídá model postmoderní konzumní společnosti, „*společnosti spektaklu*“, jak ji skoro o 40 let později popsal Guy Debord.

V době průmyslové revoluce a raného kapitalismu začal být umělecký průmysl primárně vnímán jako umění na prodej, *commercial art* jak ho nazval J. Gloag. Design jako nástupce uměleckého průmyslu mohl těmto tendencím podlehnout a opravdu se stát ryze ekonomickou kategorií. Tento scénář se naplnil jen zčásti. Designéřskou tvorbu vnímáme stále jako výsledek uměleckého, výtvarného procesu a designéřské výroby mají svou vlastní „auru“. Když Walter Benjamin ve své proslulé eseji „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*“ velebil nové technologické možnosti industrie, poukazoval zároveň na skutečnost, že „auratičnost“ díla, jež dříve spočívala v jeho jedinečnosti, „zde a nyní“, nově spočívá v samotném „kouzlu“ reprodukovatelnosti.

Nicméně W. Benjamin primárně hovořil o vizuálním umění. Pokud se obrátíme na umění užité, musíme uznat, že hromadná výroba, která změnila vlastnické vztahy,

²⁷⁸ Naum Gabo, *Gestaltung?*, *Bauhaus* II, 1928, č. 4, s. 3 (autorský překlad)

²⁷⁹ Idem, s. 4

měla agresivní tendenci ho znehodnocovat, což přirozeně vyvolalo odpor ze strany mnohých umělců. Prvními zástupci, kteří podporovali řemeslnou užitou tvorbu byli architekti, protože význam architektury „vystupuje vždy, když chceme porozumět vztahu mas s uměním.“²⁸⁰ Změnu rolí mas v uměleckém vývoji správně vycítila meziválečná avantgarda. Avantgardisté předjímalí, že se blíží mocný otřes tradice, který lze urychlit zahájením spolupráce s industrií a přijetím principů hromadné výroby.

Tento otřes tradice se výrazně projevil na produkci osvětlovací techniky. Elektrická svítidla odpovídala svou podstatou klíčovým zásadám funkcionalistického programu: zatímco světlo bylo symbolem ducha nové doby a hygienickým požadavkem, elektřina vystupovala jako rys moderní vysoce technologické společnosti. Výsledek pokusů o elektrifikaci starých forem osvětlení (petrolejových a plynových lamp, obloukových lustrů) nebyl uspokojivý a proto elektrická osvětlovací technika vytvořila nový obor. Tento obor se stal „neoraným polem“ pro novou generaci výtvarníků, neboť vyžadoval kromě uměleckých kvalit i velice dobrou znalost technických aspektů. Umělci-inženýři pocházeli z obou táborů, jak z uměleckých kruhů, tak i z vyškolených inženýrů, což lze pozorovat i na osobnostech, o kterých se v této práci hovoří. V případě škol VChUTEMASu a Bauhausu lze pozorovat, jak studenti (Abram Damskij, Marianne Brandt) prokazovali větší ideovou flexibilitu a příklon k pragmatické stránce tvorby, než u jejich učitelů (Alexandr Rodčenko, László Moholy-Nagy). Inženýři (Poul Henningsen, Miloslav Prokop) zas v mnoha ohledech převzali model uměleckého jednání. Zúčastňovaly se uměleckých soutěží a výstav, psali do uměleckých časopisů a obecně se drželi umělecké komunity. Celkově tvorba umělců-inženýrů odpovídala způsobu, jakým dnes pracují průmysloví designéři.

Na příkladech uvedených v práci lze vyzorovat jistou zákonitost v principech, kterými se designéři při navrhování osvětlovací techniky řídili. Vyškolení inženýři měli tendenci pracovat pečlivěji s dědičností tvaru, přestože výsledek mohl být zcela odlišný od všech předchozích řešení. Poul Henningsen pečlivě pracoval s tradičními formami osvětlovacích těles a zároveň se inspiroval přírodními tvary, což ho přivedlo k unikátnímu designu svítidel PH. Miloslav Prokop byl zřejmě také velice dobře obeznámen s vývojem osvětlovací techniky a údajně čerpal inspiraci pro řešení svých

²⁸⁰ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, s. 21
https://is.muni.cz/el/1423/jaro2015/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_technicke_reprodukovatelnosti.pdf vyhledáno 13.11.2021

funkcionalistických modelů v minulosti. O čemž svědčí skica držáku závěsného svítidla, které Prokop navrhoval pro vilu ing. Hajna, vedle níž se objevuje menší studie holandského lustru s držákem.[Obr. 74] Nicméně zatímco Henningsen otevřeně hovořil o svém nesouhlasu s řadou funkcionalistických zásad, Prokop ve svých teoretických pracích zůstal věrný programu vědeckého funkcionalismu. Designeři z uměleckého prostředí (Abram Damskij, Marianne Brandt) si prošli radikálnějším obdobím, kdy ve své tvorbě kladli důraz na popírání tvarové dědičnosti. Jejich pozdější tvorba však svědčí o hlubším pochopení faktorů formování tvarů v tradičním osvětlení a o jistém respektu k nim. Lze zhodnotit, že dědičnost tvarů se projevila v meziválečném designu svítidel jen příležitostně a především v teoretické rovině. Záměrná rezignace dědičnosti tvaru zpravidla vedla k velice nepraktickým řešením a navzdory představám avantgardy se však systémově neuplatnila.

Design jako koncepce přesněji popisoval „*tvůrčí vůli*“ meziválečné generace, protože odrážel „otřes tradicemi“, ale zároveň zanechával rysy starých pořádků, což je důležité, protože dědičnost tvaru platí nejen pro užitou tvorbu, ale také pro společnost. Aby se rostlina úspěšně zakořenila na novém místě je třeba zachovat hrst staré hlíny. Takovou hrstí pro „zakořenění“ průmyslového designu byl umělec-inženýr, jehož autorita se podobala autoritě „velkých umělců“. Jestli stará tradice umění vycházela z autority originálu, nová tradice užití tvorby jednoznačně vycházela z autority meziválečného funkcionalismu a z autority návrhů-idejí jednotlivých umělců-inženýrů. Auratičnost průmyslově masově vyráběných užitých předmětů nebyla zachráněná reprodukovatelností, ale samotnými umělci, což vedlo ke vzniku koncepce průmyslového designu.

Seznam použité literatury

- ADLEROVÁ – Alena Adlerová, *České užité umění 1918-1938*, Praha 1983
- ADLEROVÁ – Alena Adlerová, *Český funkcionalismus 1920-1940*, Praha 1979
- ADLEROVÁ – Alena Adlerová – Jiří Hulák – Jana Pauly, *Stopy designu ve sbírkách NTM: průmyslový design*, Praha 1999
- ARVATOV – Boris Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo*, Moskva 1926
- BANHAM – Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1970
- BINROTH – Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003
- BAYER – Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, *Bauhaus 1919 – 1928*, [katalog výstavy v MoMA], New York 1938
- ČAPEK – Josef Čapek, *Nejskromnější umění: Málo o mnohém*, Praha 1962
- FIELL – Charlotte Fiell – Peter Fiell, *1000 lights*, Köln 2020
- GLOAG – John Gloag, *Industrial Art Explained*, London 1948
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ – Lada Hubatová-Vacková (ed.) – Tomáš Zapletal (ed.), *Věda, průmysl a umění = Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Praha 2016
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ – Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečinková (ed.), *Věci a slova: umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970*, Praha 2014
- KNOBLOCH – Iva Knobloch – Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016
- KOLESÁR – Zdeno Kolesár, *Kapitoly z dějin designu*, Praha 2009, s. 16-23
- KOUDELKOVÁ – Dagmar Koudelková (ed.) – Anežka Šimková (ed.), *Jindřich Halabala a Spojené uměleckoprůmyslové závody v Brně*, Praha 2018

- KRAJČI – Petr Krajči et al., *Architecture, civil engineering and design: catalogue of the exhibition*, Prague 2018
- LACINA – Vlastislav Lacina, *Hospodářství českých zemí 1880-1914*. Praha 1990
- LACINA – Vlastislav Lacina, *Formování československé ekonomiky 1918-1923*, Praha 1990
- LE CORBUSIER – Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, New York 1931
- LYTKEN – Malene Lytken, *Danish Lights, 1920 – to now*, Strandberg 2019
- MAGOMEDOV – Khan Magomedov, *Rodchenko: the Complete work*, Cambridge, Massachusetts 1986
- MICHL – Jan Michl, *Funkcionalismus, design, škola, trh. Čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*, Brno 2019
- MICHL – Jan Michl, *Co Bauhaus dal – a co vzal. Kritické úvahy o modernistickém pojetí designu architektury*, Brno 2020
- MOJŽIŠOVÁ – Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia: Bratislavská ŠUR 1928-1939*, Bratislava 2013
- MUTHESIUS – Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin 1905
- NORVASUO – Markku Norvasuo, *Natural and Artificial Light in Alvar Aalto's Architecture*, in: Markku Norvasuo, *A Room with a Sky Ceiling: The Thematics of Overhead Light in the Architecture of Alvar Aalto, 1927–1956*, Espoo 2009
- PACHMANOVÁ – Martina Pachmanová, *Antologie textů k teorii a dějinám designu*, Praha 2005
- PAZAUREK – Gustav Edmund Pazaurek, *Alte und neue Beleuchtungskörper*, Reichenberg 1904
- PEVSNER – Nicolaus Pevsner, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936

THARND AHL – Jytte Thorndahl, *Introducing New Technology to the Danish Housewives, 1900—1960*, 2012

VERLAG – Kerber Verlag (ed.) – Lutz Schöbe – Wolfgang Thöner – Claudia Perren, Bauhaus Dessau. The Collection, Berlin 2019

VLČKOVÁ – Lucie Vlčková – Alice Hekrdlová, *Krásná jizba DP 1927-1948: design pro demokracii*, Praha 2019

VYDRA – Josef Vydra, *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948

WECHSSMER-KÜMMEL – S. Wechsler-Kümmel, *Chandeliers, lampes et appliques de style, Fribourg*, Paris 1962

ZALAMBANI – Maria Zalambani, *Iskusstvo v proizvodstve*, Moskva 2003

ZEMÁNEK – Jiří Zemánek – Marco Bischof, *Ejhle světlo* [katalog výstavy], Brno 2003

Periodika:

Architektura SSSR I-III, 1932-1935

Bauhaus I-III, 1927-1929

BAUHAUSBÜCHER I-V, 1925-1930

Bytová kultura: sborník průmyslového umění, nábytku, skla, porculánu, keramiky I-II, 1924-25, 1934

Kritisk Revy I-III, 1926-1928

Lef I-III, 1923-1925

Národní listy XLV, 24. prosince, 1905

Neprikosnovenny zapas XXII, 2020

Novyj LEF I-II, 1927-1928

Panorama: kulturní zpravodaj I-VII, 1927-1934

Světlo I-XXI, 2000-2021

Stavba I-XIV, 1922-1938

Výtvarná práce: list Svazu československého díla I-IV, 1921-1926

Výtvarné snahy: umělecký měsíčník věnovaný výtvarné práci, kreslení a odbornému

školství VII-XI, 1926-1930

Žijeme I-II, 1931-1932

Internetové zdroje:

Anatolij Lunačarskij, Sovetskoe gosudarstvo i iskusstvo, 1924

<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/sovetskoe-gosudarstvo-i-iskusstvo/>

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

https://is.muni.cz/el/1423/jaro2015/SAN103/um/Walter_Benjamin_Umelecke_dilo_ve_veku_sve_tehnicke_reprodukovatelnosti.pdf

Jeppe Trolle Linnet, Money can't buy me hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space, 2010, s.10-13

https://www.researchgate.net/publication/272570361_Money_Can%27t_Buy_Me_Hygge_Danish_Middle-Class_Consumption_Egalitarianism_and_the_Sanctity_of_Inner_Space

Paavo Tynell - mies, joka valaisi Suomen

https://www.sokoshotels.fi/fi/ajankohtaista/uutinen/paavo-tynell--mies-joka-valaisi/014730153_419563

Slovník Národní Galerie v Londýně

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/disegno>

Viktoriya Faybyshenko, From One Engineer of the Soul to Many: The History of a Fabrication

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026

Jan Michl, Forma že sleduje co? Modernistický pojem funkce jako carte blanche

[<https://janmichl.com/cz.fff.html>]

Milena Lamarová, Uměleckoprůmyslová muzea v 19. století jako iluze reformy průmyslu,

<https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/1988/Průmysl%20a%20technika/Milena%20Lamarová,%20Uměleckoprůmyslová%20muzea%20v%2019.%20stolet%C3%AD%20jako%20iluze%20reformy%20průmyslu.pdf>

Wilhelm Wagenfeld, Carl Jakob Jucker. Table lamp. 1923–1924

<https://www.moma.org/collection/works/4056>

Další zdroje:

Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

Archiv Národního technického muzea, Fond: Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č. 741

Archiv Národního technického muzea, Fond: Beitler Leonard, NAD č. 799

Seznam zkratek

ČSR – Československá republika

DTU – Danmarks Tekniske Universitet

GSchM – Gosudarstvennye svobodnye chudožestvennye masterskie [Svobodné státní výtvarné dílny neboli]

GOELRO – Gosudarstvennaya komissiya po elektrifikacii Rossii [Státní komise pro elektrifikaci Ruska]

NOT – Naučnaja organizacija truda [Vědecká organizace práce]

Narkompros – Narodnyj komissariat prosvěšeniija [Lidové Komisařství Osvěty]

PH - Poul Henningsen (dánská literatura pojednává o designerovi jako o PH)

SČD – Svaz československého díla

SSSR – Svaz sovětských socialistických republik

VChUTEMAS – Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie [Vyšší výtvarné a technické dílny]

VChUTEIN – Vysšij chudožestvenno-techničeskij institut [Vyšší výtvarný technický institut]

ZEPOP – Zprávy elektrických podniků obce pražské

Obrazová příloha

Obr. 1 Otto Wagner, Stropní a nástěnná svítidla pro Wiener Stadtbahn, mosaz, opálové sklo, kol. 1900; Zdroj: DOROTHEUM

[<https://www.dorotheum.com/de/l/202105>]

Obr. 2 Josef Hoffmann, Stolní svítidlo model M109, poniklovaná mosaz, opálové sklo, 1903; Zdroj: 1000 Lights

Obr. 3 Alexandr Rodčenko, Svítidlo pro Dělnický klub, Sovětský pavilon na výstavě v Paříži v roce 1925, papír; Zdroj: Artsy

[<https://www.artsy.net/artwork/vkhutemas-workshops-workers-club-installation-at-the-1925-decorative-arts-exhibition-in-paris>]

Obr. 4 Dělnický klub, Sovětský pavilon na výstavě v Paříži v roce 1925; Zdroj:

Artsy

[<https://www.artsy.net/artwork/vkhutemas-workshops-workers-club-installation-at-the-1925-decorative-arts-exhibition-in-paris>]

Obr. 5 Alexandr Rodčenko, stolní lampa Inga, kov; Zdroj: Palainco

[<https://palainco.com/discover/item/arteluce-sarfatti-rodchenko-inga-workers-club>]

Obr. 6 Abram Damskij, série stolních svítidel (závěrečný studentský projekt), 1929, kov; Zdroj: Lumolumo [<https://www.lumolumo.ru/reconstruction>]

Obr. 7 Abram Damskij, závěsné svítidlo Lucetta, 30. ll, opálové sklo; Zdroj: Puls

[<https://pulse.mail.ru/article/kak-formirovalsya-dizajn-sovremennoj-mebeli-vhutemas-i-bauhaus-166336123243842607-8759729103423446473/>]

Obr. 8 Peter Behrens, závěsné svítidlo Luzette, 20. ll, mosaz, opálové sklo; Zdroj:

Pamono

[<https://www.pamono.eu/vintage-luzette-pendant-lamp-by-peter-behrens-for-siemens>]

Obr. 9 Abram Damskij, návrh svítidla pro sídlo deníku Pravda, 1934-35, opálové sklo, čiré sklo; Zdroj: *Architektura SSSR* III, 1935

Obr. 10 Abram Damskij, návrh svítidla pro sídlo deníku Pravda, 1934-35, opálové sklo, kov; Zdroj: *Architektura SSSR* III, 1935

- Obr. 11** Abram Damskij, návrh svítidla pro sídlo deníku Pravda, 1934-35, opálové sklo, kov; Zdroj: *Architektura SSSR III*, 1935
- Obr. 12** Abram Damskij, návrh svítidla pro budovu Centrosojuzu, 1935-36, opálové sklo, kov; Zdroj: *Architektura SSSR III*, 1935
- Obr. 13** Abram Damskij, svítidlo SK-300, 50. ll, plast; Modifikována model svítidla SK-300 na stanici metra Studenčeskaja v Moskvě, r. 1960; Zdroj: Naše metro [<http://n-metro.ru/художник-дизайнер-абрам-дамский/>]
- Obr. 14** Walter Gropius, závěsné svítidlo v kanceláři ředitele školy, Výmarn, 1923-24, kov, dřevo, trubicové zářivky; Zdroj: *BAUHAUSBÜCHER I*, 1925
- Obr. 15** Gerrit Rietveld, závěsné svítidlo pro kancelář Dr. A. M. Hartog, Maarsseu, 1925, kov, dřevo, trubicové zářivky; Zdroj: Charlotte Fiell – Peter Fiell, *1000 lights*, Köln 2020
- Obr. 16** Marcel Breuer, stolní lampa pro mezinárodní výstavu v Paříži, 1925, mosaz; Zdroj: 1STDIBS [https://www.1stdibs.com/furniture/lighting/table-lamps/bauhaus-lamp-marcel-breuer/id-f_13932262/?epik=dj0yJnU9UFpQWE1hMmhWTmhrQkhOdnP5c181Slk5anFIUHNwOHYmcD0wJm49YV9NQzdTaFA2RFBhdWVzMldlTXZIZyZ0PUFBQUFBR0dlVnYQ]
- Obr. 17** Carl Juncker, nástěnné svítidlo z katalogu *Staatliches Bauhaus Weimar, 1919-1923*, kov; Zdroj: *Staatliches Bauhaus Weimar, 1919-1923*
- Obr. 18** Carl Juncker, noční lampa, kol. 1923, kov, papír/textil; Zdroj: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003
- Obr. 19** Wilhelm Wagenfeld, Carl Juncker, stolní lampa MT8, MT9, 1924, kov, čiré sklo, opálové sklo; Zdroj: *BAUHAUSBÜCHER I*, 1925
- Obr. 20** Max Krajewsky, svítidla pro auditorium nové budovy Bauhausu, 1925, kov, trubicové zářivky; Zdroj: *BAUHAUSBÜCHER I*, 1925
- Obr. 21** Marianne Brandt, stropní svítidlo, 1926, opálové sklo, kov; Zdroj: *BAUHAUSBÜCHER II*, 1926

Obr. 22 Marianne Brandt, stropní svítidlo ME 94, 1925, matné sklo, opálové sklo, kov; Zdroj: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, *Bauhaus 1919 – 1928*, [katalog výstavy v MoMA], New York 1938

Obr. 23 Marianne Brandt, stropní svítidlo v ateliérech Bauhausu, 1926, opálové sklo; Zdroj: Kerber Verlag (ed.) – Lutz Schöbe – Wolfgang Thöner – Claudia Perren, *Bauhaus Dessau. The Collection*, Berlin 2019

Obr. 24 Marianne Brandt, nástěnné svítidlo, 1926, niklovaná mosaz; Zdroj: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, *Bauhaus 1919 – 1928*, [katalog výstavy v MoMA], New York 1938

Obr. 25 Marianne Brandt, závěsné svítidlo, 1926, hliník; Zdroj: *BAUHAUSBÜCHER* II, 1926

Obr. 26 M. Brandt, závěsná svítidla v ateliérech Bauhausu Zdroj: Herbert Bayer (ed.) – Ise Gropius – Walter Gropius, *Bauhaus 1919 – 1928*, [katalog výstavy v MoMA], New York 1938

Obr. 27 Hans Kessler, stolní lampy s uchycením na stůl, 1926, kov; Zdroj: Lempertz [<https://www.lempertz.com/en/404.html>]

Obr. 28 Christian Dell, stolní svítidlo pro firmu Kaiser Idell, konec 20. ll, kov; Zdroj: 1STDIBS

[<https://www.zeitlosberlin.com/details/r1313-christian-dell-desk-lamp-type-k/>]

Obr. 29 Marianne Brandt, závěsné svítidlo „Doppelzylinderleuchte“, 1929; Zdroj: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003

Obr. 30 Marianne Brandt, Hin Bredendieck, stolní lampa č. 679, 1929, ocel/měď; Zdroj: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003

Obr. 31 Marianne Brandt, Hin Bredendieck, noční lampa č. 680, 1929, kov; Zdroj: MoMA [<https://www.moma.org/collection/works/2463>]

Obr. 32 Reklamní leták Kandem, 1929; Zdroj: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003

Obr. 33 Heinrich Siegfried Bormann, závěsné svítidlo „Tellerleuchte“, 1932, hliník, opálové sklo; Zdroj: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003

Obr. 34 Interiéru lipského obchodu Suchard g.m.b.h. s lampami PH od Poula Henningsena, 1929; Zdroj: *Bauhaus III, 1929, č. 3*

Obr. 35 Foto interiéru vily Gropia, vystavěné v kolonii Weissenhof, 1928; Zdroj: *Kritisk Revy III, 1928, říjen*

Obr. 36 Poul Henningsen, svítidla pro výstavu v Paříži - Systém PH, 1925, leštěná mosaz; Zdroj: Malene Lytken, *Danish Lights, 1920 – to now*, Strandberg 2019

Obr. 37 Poul Henningsen, variace lamp PH, 1926-1930; Zdroj: Malene Lytken, *Danish Lights, 1920 – to now*, Strandberg 2019

Obr. 38 Foto interiéru vily Tugendhat v Brně Zdroj: Insideinside
[<http://insideinside.org/project/tugendhat-house-1928-1930/>]

Obr. 39 Alvar Aalto, budova obranného sboru města Jyväskylä s lampami PH, 1929; Zdroj: Alvar Aalto fond [<https://www.alvaraalto.fi>]

Obr. 40 Alvar Aalto, kostel Muurame s lampami PH, 1929; Zdroj: Alvar Aalto fond [<https://www.alvaraalto.fi>]

Obr. 41 Alvar Aalto, Aino Aalto, závěsné svítidlo v sanatoriu Paimio, kol. 1933, mosaz, čiré sklo, opálové sklo; Zdroj: Paimiosanatorium
[<http://www.paimiosanatorium.fi/kuvagalleria/>]

Obr. 42 Alvar Aalto, Aino Aalto, nástěnné svítidlo v sanatoriu Paimio, kol. 1933, čiré sklo, opálové sklo, hliník; Zdroj: Paimiosanatorium
[<http://www.paimiosanatorium.fi/kuvagalleria/>]

Obr. 43 Alvar Aalto, Aino Aalto, kuželovité nástěnné svítidlo v sanatoriu Paimio, kol. 1933, kov; Zdroj: Paimiosanatorium

[<http://www.paimiosanatorium.fi/kuvagalleria/>]

Obr. 44 Alvar Aalto, Aino Aalto, závěsné lamelové svítidlo v sanatoriu Paimio, kol. 1933, kov; Zdroj: Paimiosanatorium [<http://www.paimiosanatorium.fi/kuvagalleria/>]

Obr. 45 Alvar Aalto, Aino Aalto, stropní svítidlo v sanatoriu Paimio, kol. 1933, čiré sklo, hliník; Zdroj: Paimiosanatorium [<http://www.paimiosanatorium.fi/kuvagalleria/>]

Obr. 46 Alvar Aalto, Aino Aalto, stolní lampa v sanatoriu Paimio, kol. 1933, kov;

Zdroj: Finnishdesignshop

[<https://www.finnishdesignshop.com/design-stories/architecture/alvar-aalto-and-the-colors-of-the-paimio-sanatorium>]

Obr. 47 Alvar Aalto, Aino Aalto, stolní lampa v sanatoriu Paimio, kol. 1933, kov;

Zdroj: Finnishdesignshop

[<https://www.finnishdesignshop.com/design-stories/architecture/alvar-aalto-and-the-colors-of-the-paimio-sanatorium>]

Obr. 48 Alvar Aalto, Aino Aalto, závěsné svítidlo Golden Bell, 1937, ocel/mosaz;

Zdroj: Artek [<https://www.artek.fi/en/products/pendant-light-a330s-golden-bell>]

Obr. 49 Závody Anýž, výkresy svítidel z firemní knihy, kol. 1929; Zdroj: archivní fond Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č.

741

Obr. 50 Závody Anýž, stolní lampa IAS 5839, 1929, opálové sklo, poniklovaná

mosaz; Zdroj: archivní fond Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č. 741

Obr. 51 M. Prokop pro Závody Anýže, reklamní leták stolní lampy IAS č. 5768 a č.

5768/A, kol.1928-29; Zdroj: archivní fond Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č. 741

Obr. 52 M. Prokop pro Závody Anýže, reklamní leták stolní lampy IAS č. 5767;

Zdroj: archivní fond Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č. 741

Obr. 52a Miloslav Prokop pro Závody Anýž, stolní lampa č.5767, 1928-32, opálové sklo, niklovaný kov; Zdroj: Aukční síň Sypka

[<https://www.sypka.cz/stolni-lampa-no-5767/a81/d20766/>]

Obr. 53 Foto z výstavy SČD v Ženevě, 1930; Zdroj: *Panorama: kulturní zpravodaj* IV, 1930

Obr. 54 Christian Dell, svítidla Molitor Grapholux, 20.-30. ll; Zdroj: CataWiki

[<https://www.catawiki.com/en/l/13664107-christian-dell-molitor-grapholux-desk-lamp>]

Obr. 55 Reklamní leták svítidla AB, Krásna jizba, 1930; Zdroj: *Panorama: kulturní zpravodaj* IV, 1930

Obr. 56 Jaroslav Anýž, Stolní svítidla IAS č. 5972, 1930, niklovaný kov; Zdroj: Archiv autorky, foto ze sbírky NTM

Obr. 57 Jaroslav Anýž, Stolní svítidla IAS č. 5977, 1930, niklovaný kov; Zdroj: Aukční síň Sypka [<https://www.sypka.cz/stolni-lampa-ias-5977-2-ks/a66/d17758/>]

Obr. 58 J. Anýž, výkres z firemní knihy z roku 1934 pod číslem 32447; Zdroj: archivní fond Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č. 741

Obr. 59 Závody Anýž, svítidla IAS z konce 30. ll, lustr č. 5678, stojací lampa se stolkem č. 5885; Zdroj: archivní fond Anýž Franta, závod pro uměleckoprůmyslové práce kovové v Praze, NAD č. 741

Obr. 60 Miloslav Prokop, svítidla Modul, model M1 z Pyroplexu a stahovací P1 z Reflektinu, 1928; Reklamní leták se svítidly Modul; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

Obr. 61 Miloslav Prokop, svítidla Modul, série S, T, R, 1928, nikl lesklý; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

Obr. 62 Miloslav Prokop, Svítidlo Modul L1/L2, 1928, Reflektin; Zdroj: Pamono [<https://www.pamono.eu/model-l1-ceiling-lamp-by-miloslav-prokop-for-inwald-1930s>]

Obr. 63 Miloslav Prokop, Svítidlo Modul K1/ K2, 1928, Allphan a mdlé sklo/Zrcadlo a mdlé sklo/ svítidlo K1 použité ve obývacím pokoji vily Karla Ballinga od H. Kučerové-Záveské, 1932; Zdroj: archiv autorky, foto z expozice NTM/ Iva Knobloch – Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016

Obr. 64 M. Prokop, nástěnné svítidlo TYP č. 1002, 1930, opálové sklo/ svítidlo č.1002 použité v interiéru vily Karla Ballinga od H. Kučerové-Záveské, 1932; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444/ Iva Knobloch – Radim Vondráček (ed.), *Design v českých zemích 1900-2000: instituce moderního designu*. Praha 2016

Obr. 65 Miloslav Prokop, stolní lampa TYP č. 6217, kol. 1930, poniklovaný kov; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

Obr. 66 Heinrich Siegfried Bormann, stolní svítidlo Kandem č. 934, 1934, poniklovaný kov; Zdroj: Justus A. Binroth et. al., *Bauhausleuchten? Kandemlicht! : die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003

Obr. 67 Miloslav Prokop, stojanové svítidlo č. 6804, kol. 1932, kov; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

Obr. 68 Miloslav Prokop, stojanové svítidlo č. 432, kol. 1932, kov, opálové sklo; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444/Archiweb [<https://www.archiweb.cz/b/rodinny-dum-ing-m-hajna>]

Obr. 69 Foto interiéru vily Savoye od Le Corbusiera, 1931; Zdroj: Archiweb [<https://www.archiweb.cz/b/vila-savoye>]

Obr. 70 Návrh interiéru vily M. Hajna od Ladislava Žáka, 1933; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

Obr. 71 Pohled do interiéru vily M. Hajna v roce 2021; Zdroj Novinky.cz [<https://www.novinky.cz/bydleni/tipy-a-trendy/clanek/vila-ze-30-let-od-architekta-za-ka-i-dnes-dokazuje-svou-modernost-a-udrzitelnost-40362508>]

Obr. 72 Foto terasy vily M. Hajna se svítidlem č. 432; Zdroj: Archiweb [<https://www.archiweb.cz/b/rodinny-dum-ing-m-hajna>]

Obr. 73 Miloslav Prokop, nástěnné lampy č. 505, kol. 1932/pohled do interiéru vily v roce 2021, poniklovaný kov; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond:

Miloslav Prokop, NAD č. 444/Novinky.cz

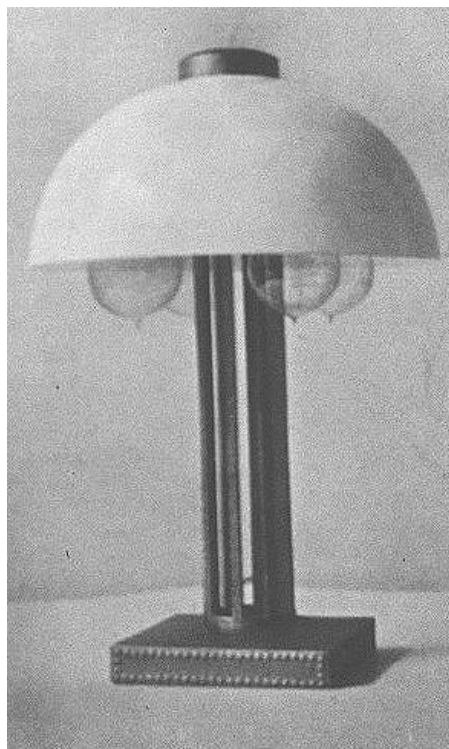
[<https://www.novinky.cz/bydleni/tipy-a-trendy/clanek/vila-ze-30-let-od-architekta-za-ka-i-dnes-dokazuje-svou-modernost-a-udrizitelnost-40362508>]

Obr. 74 Miloslav Prokop, skica k svítidlům pro vilu ing. M. Hajna od L. Žáka, 1935; Zdroj: Archiv Národního technického muzea, Fond: Miloslav Prokop, NAD č. 444

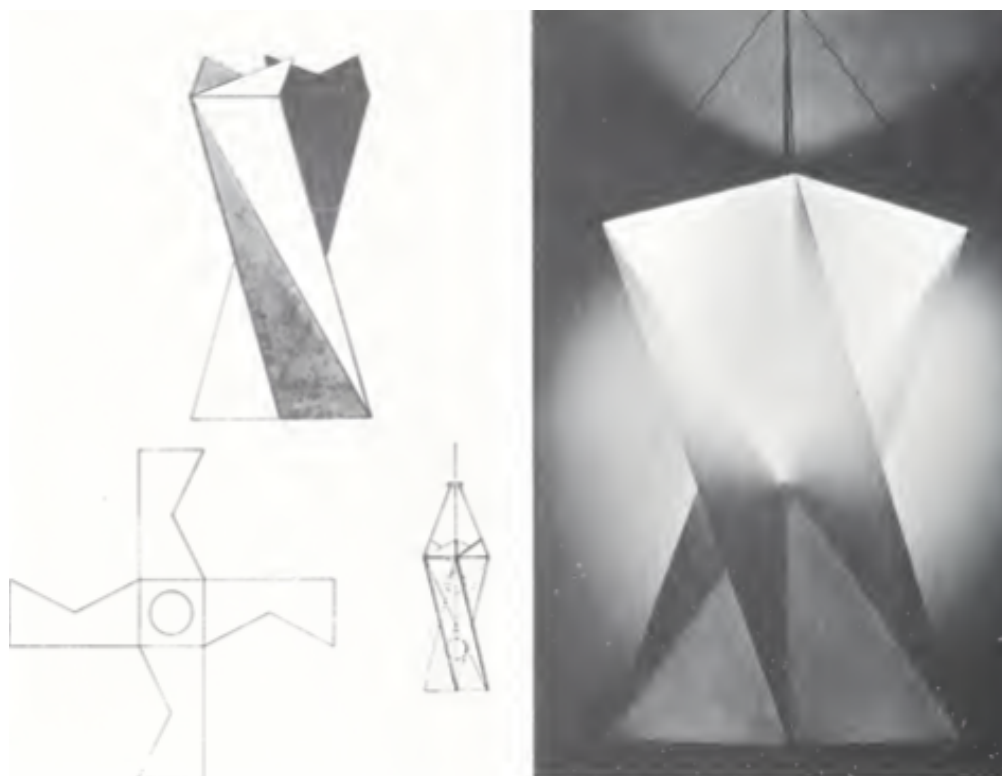
Obr. 1, Otto Wagner, svítidla pro Wiener Stadtbahn



Obr. 2, J. Hoffmann, Stolní svítidlo M109



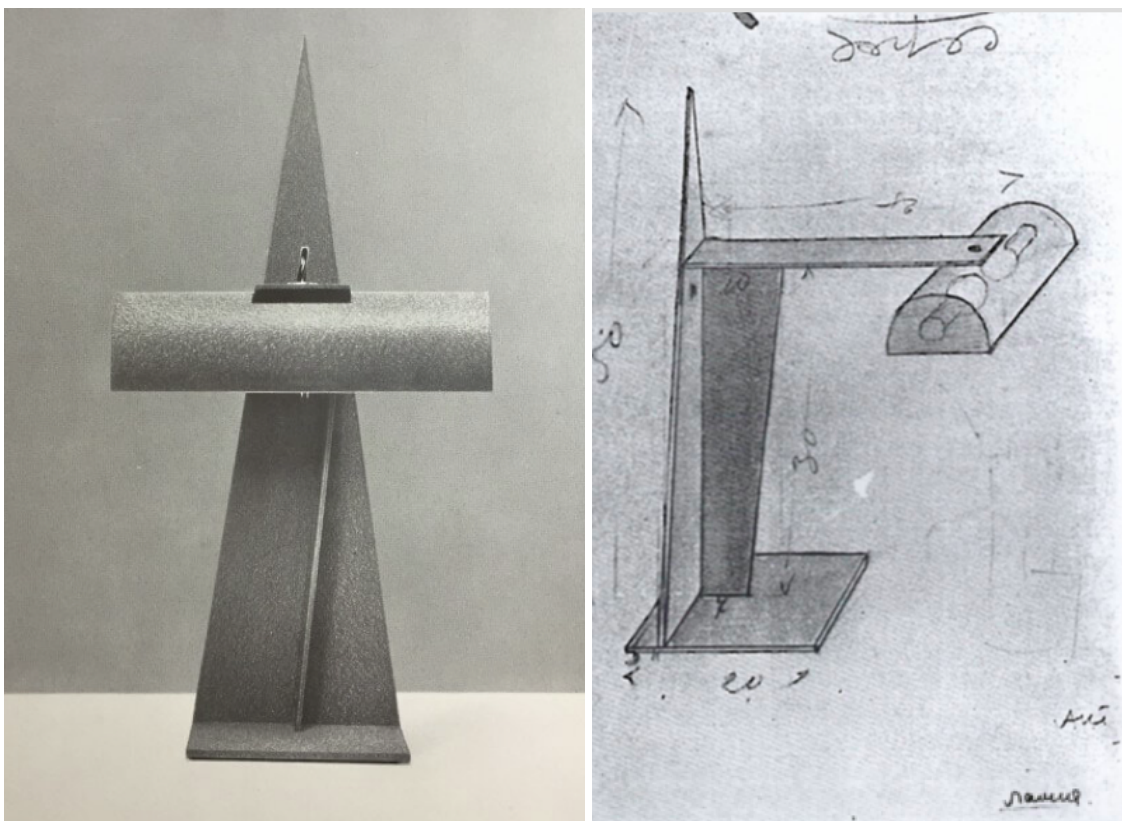
Obr. 3, Alexandr Rodčenko, Závěsné svítidlo pro Dělnický klub



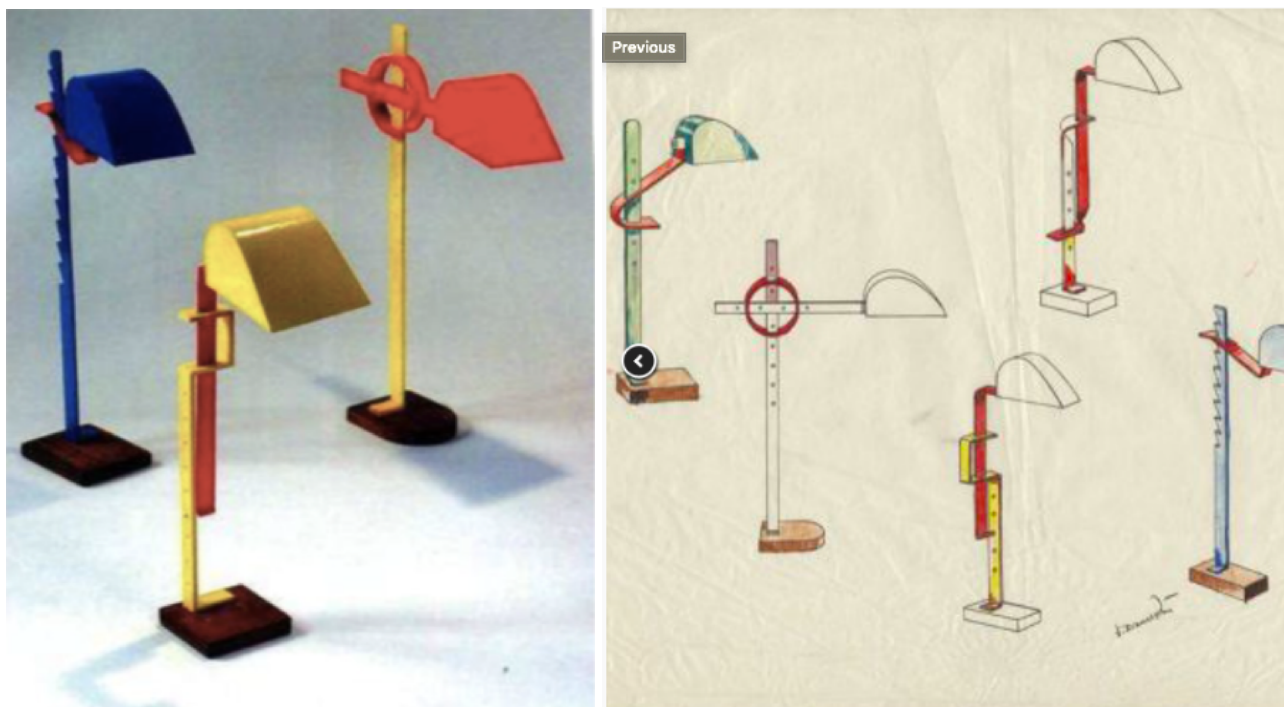
Obr. 4, Dělnický klub, Sovětský pavilon na výstavě v Paříži



Obr. 5, Alexandr Rodčenko, stolní lampa Inga



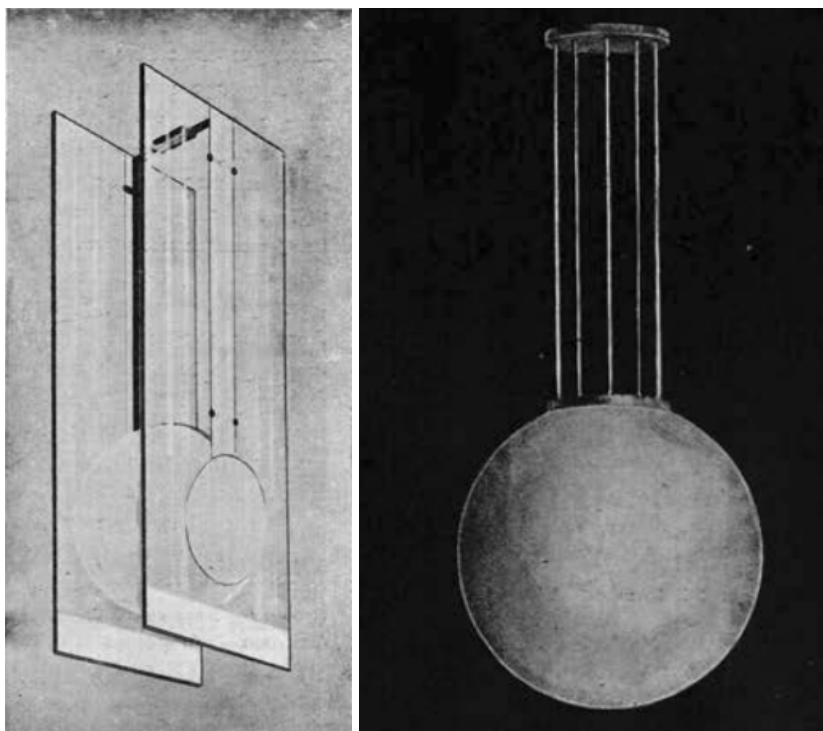
Obr. 6, Abram Damskij, série stolních svítidel



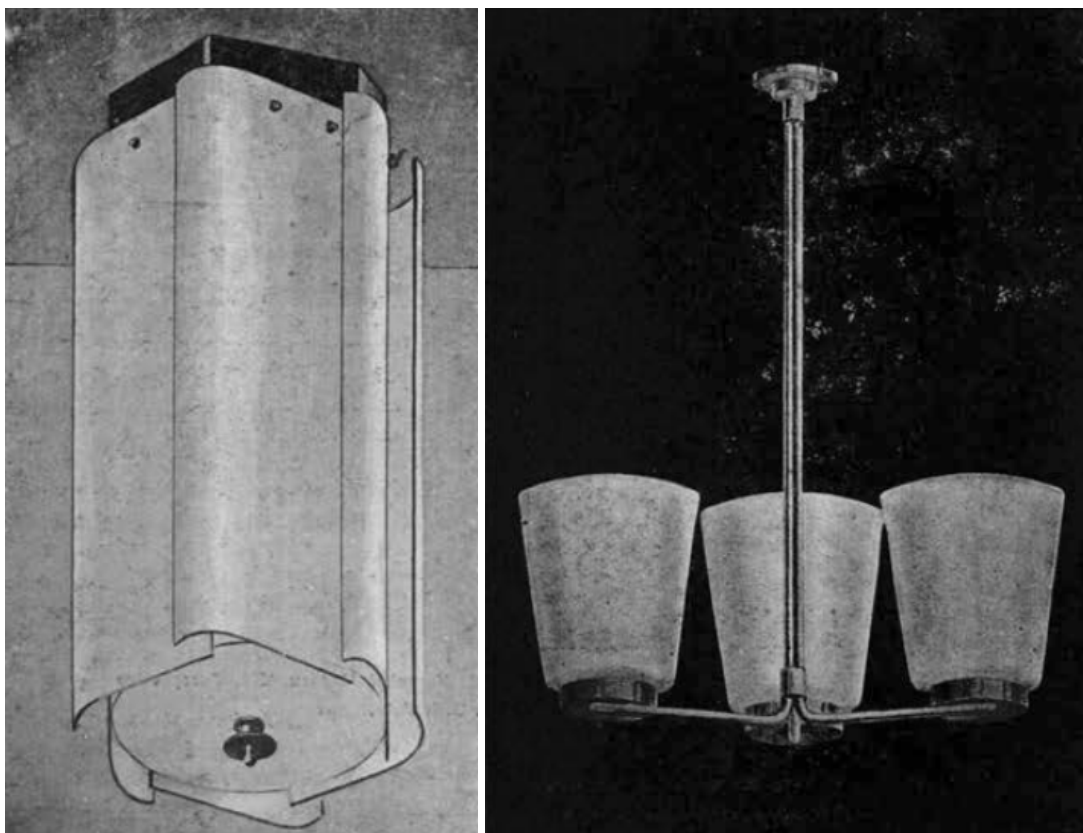
Obr. 7, Abram Damskij, závěsné svítidlo Lucetta Obr. 8, Peter Behrens, závěsné svítidlo Luzette



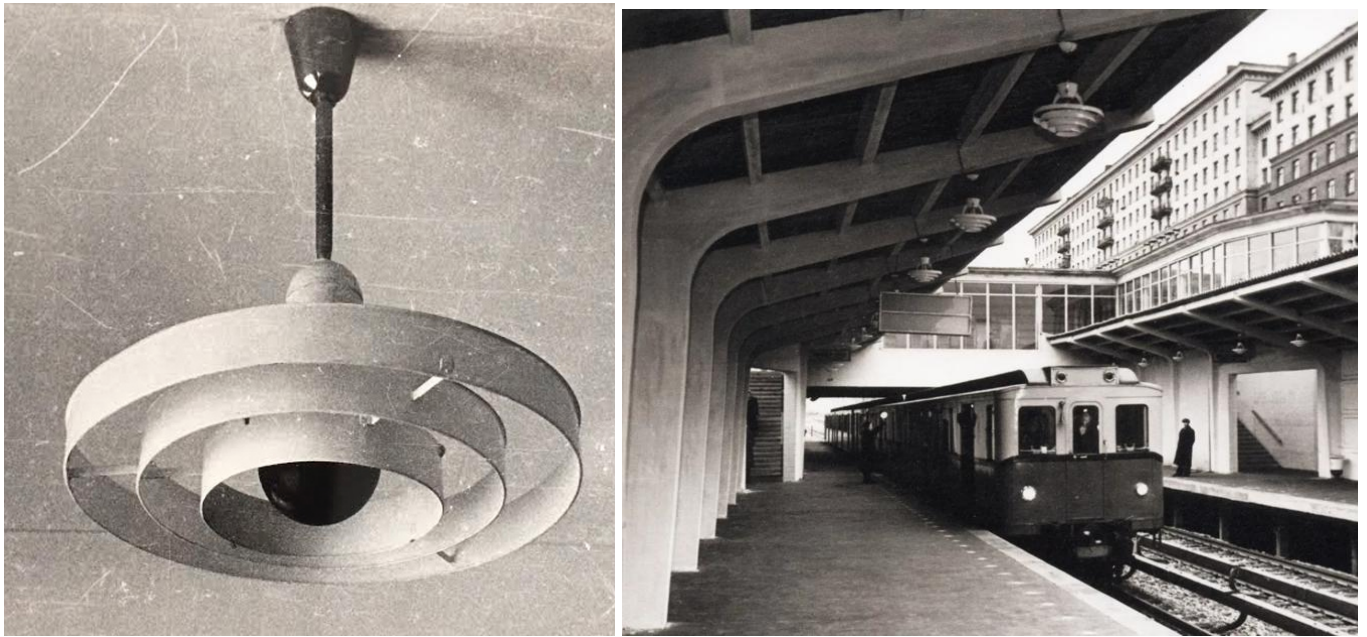
Obr. 9-10, Abram Damskij, návrh svítidla pro sídlo deníku Pravda



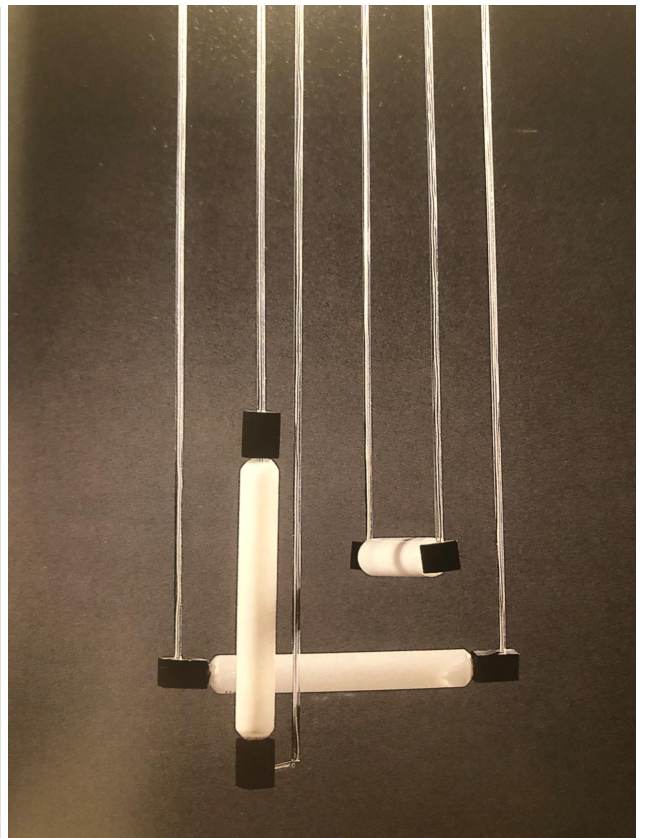
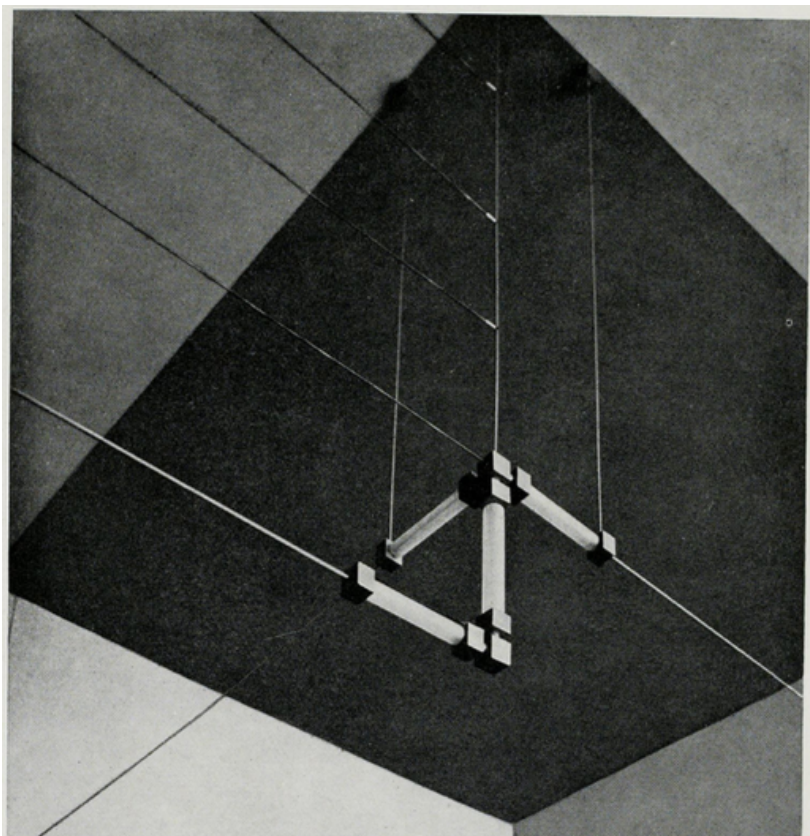
Obr. 11, Abram Damskij, návrh svítidla pro sídlo deníku Pravda; Obr. 12, návrh lustru pro budovu Centrosojuzu



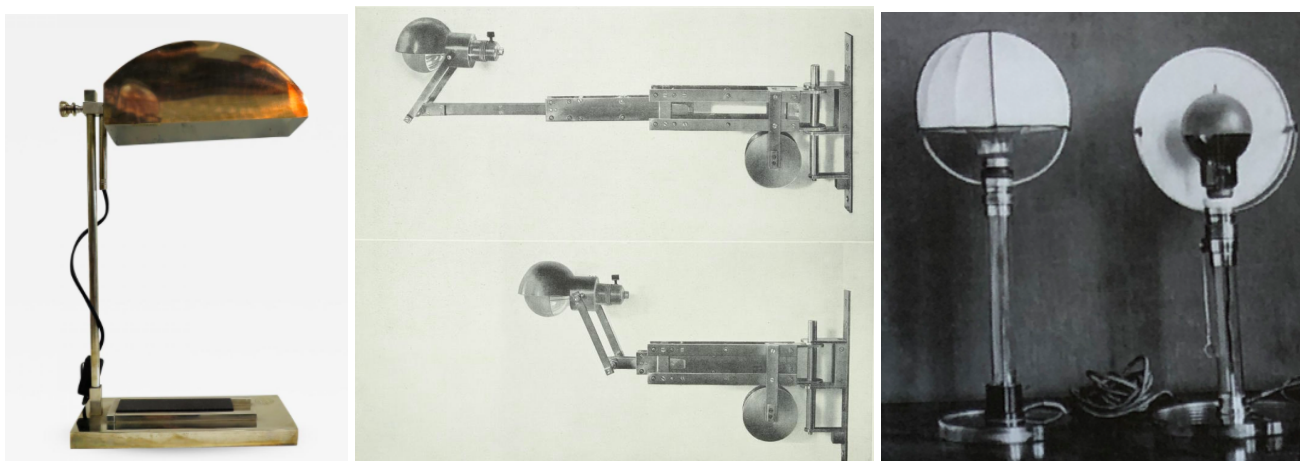
Obr. 13, Abram Damskij, svítidlo SK-300; Stanice metra Studenčeskaja, r. 1960



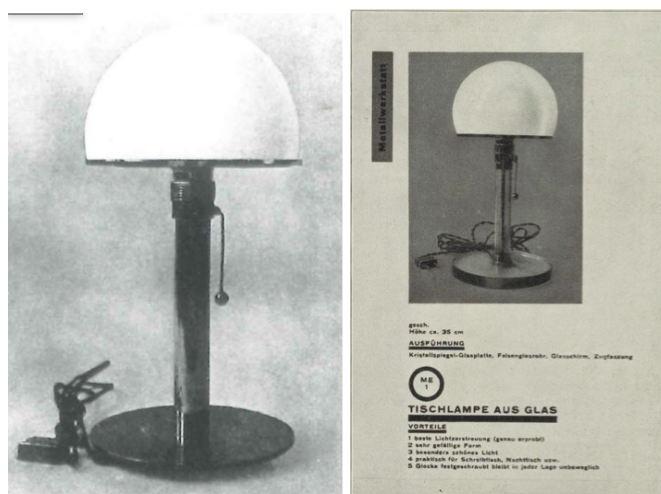
Obr. 14, Walter Gropius, závěsné svítidlo v kanceláři ředitele školy, Výmar Obr. 15, Svítidlo Gerrita Rietvelda



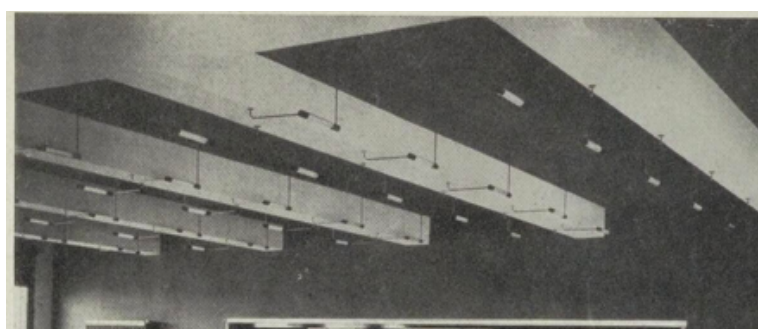
Obr. 16, Marcel Breuer, stolní lampa Obr. 17, Carl Juncker, nástěnné svítidlo Obr. 18, Carl Juncker, noční lampa



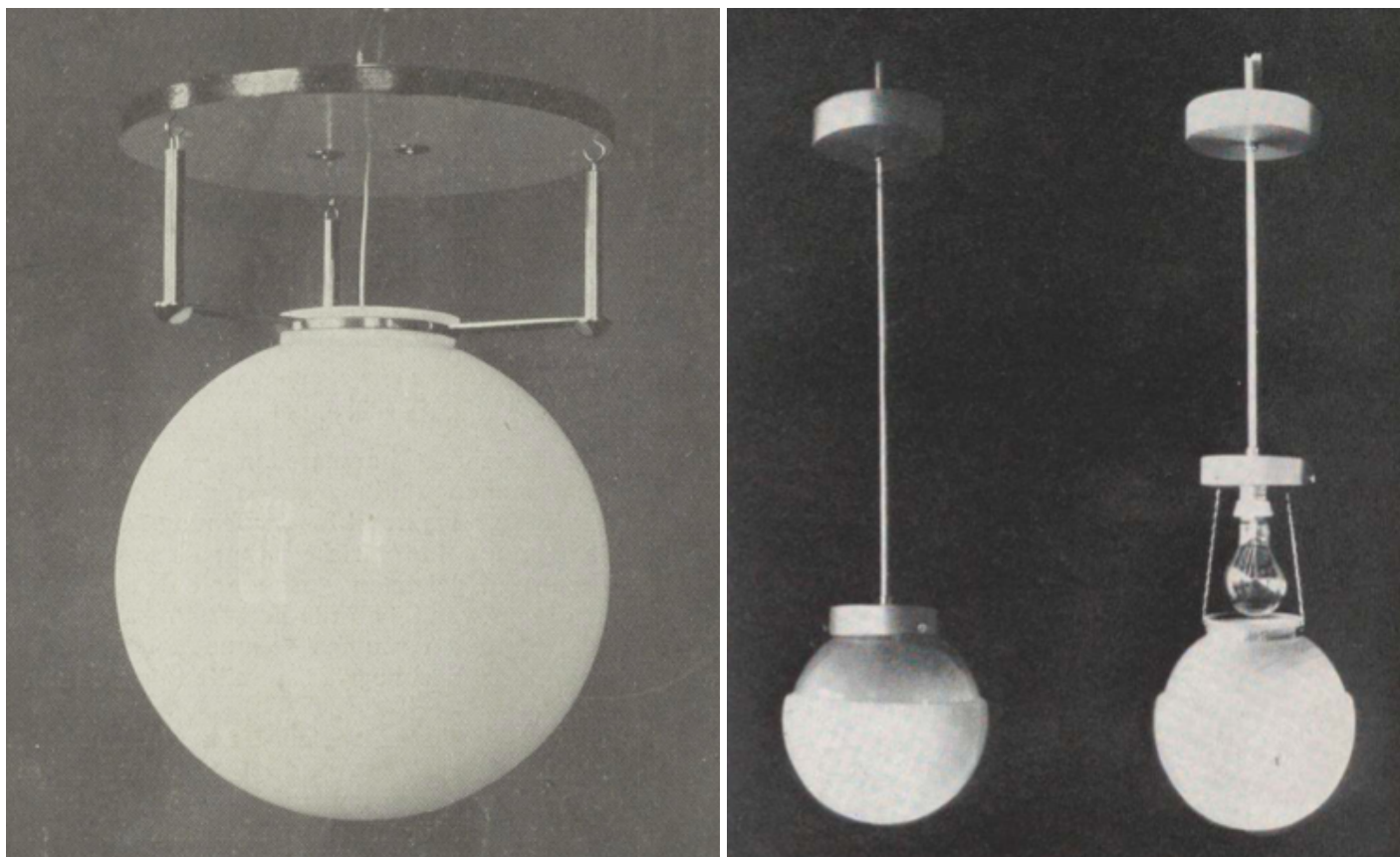
Obr. 19, Wilhelm Wagenfeld, Carl Juncker, stolní lampa MT8, MT9



Obr. 20, Max Krajewsky, svítidla pro auditorium nové budovy Bauhausu



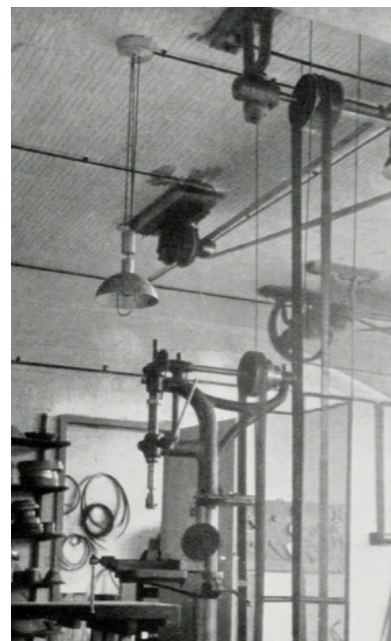
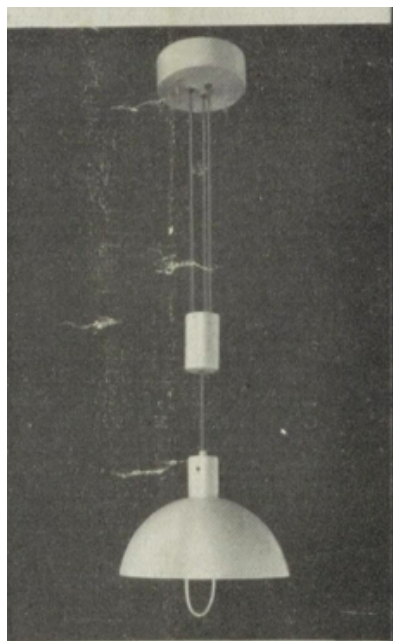
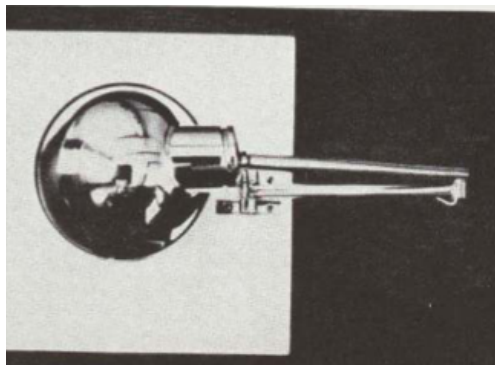
Obr. 21, Marianne Brandt, stropní svítidlo „Kugellampe“ Obr. 22, Marianne Brandt, stropní svítidlo ME 94



Obr. 23, Marianne Brandt, svítidla v ateliérech Bauhausu

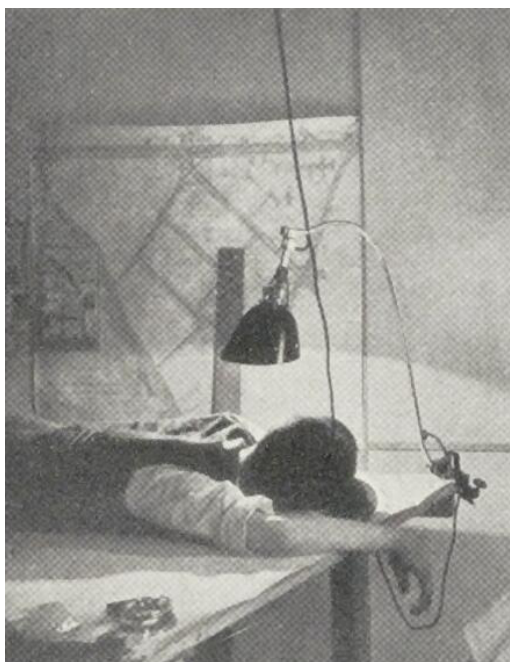


Obr. 24, M. Brandt, nástěnné svítidlo Obr. 25-26, M. Brandt, svítidlo s hliníkovým tažným reflektorem v ateliérech



Obr. 27, Hans Kessler, stolní lampy s uchycením na stůl

Obr. 28, Christian Dell, stolní lampa



Obr. 29, Marianne Brandt, závěsné svítidlo „Doppelzylinderleuchte“



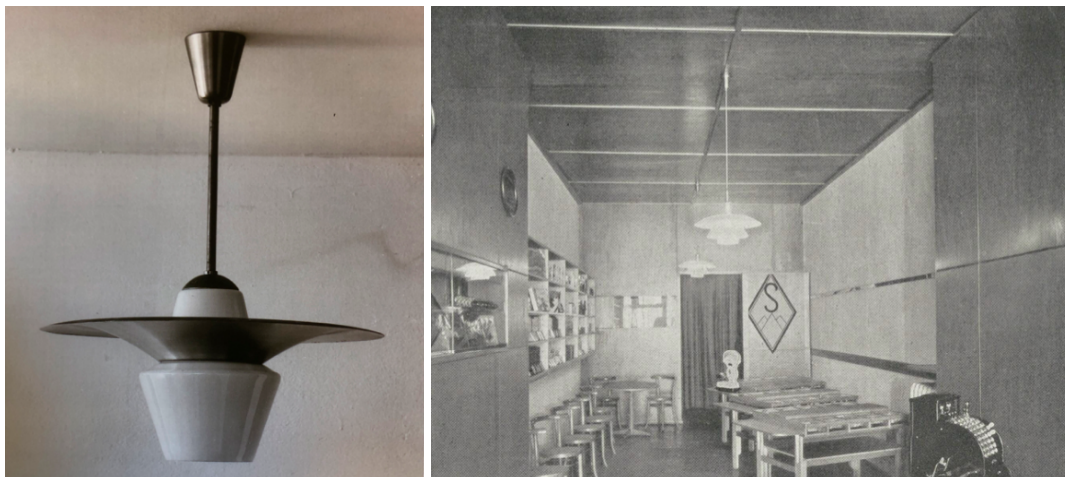
Obr. 30, Marianne Brandt, Hin Bredendieck, stolní lampa č. 679



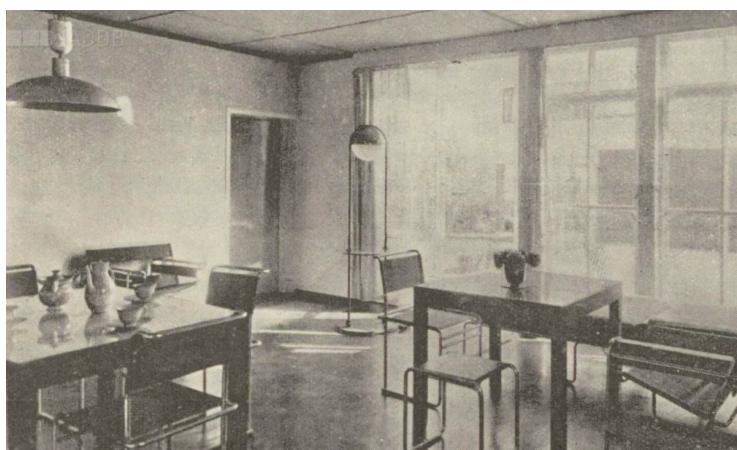
Obr. 31, Marianne Brandt, Hin Bredendieck, stolní lampa č. 679 Obr. 32, Reklamní leták Kandem, 1929



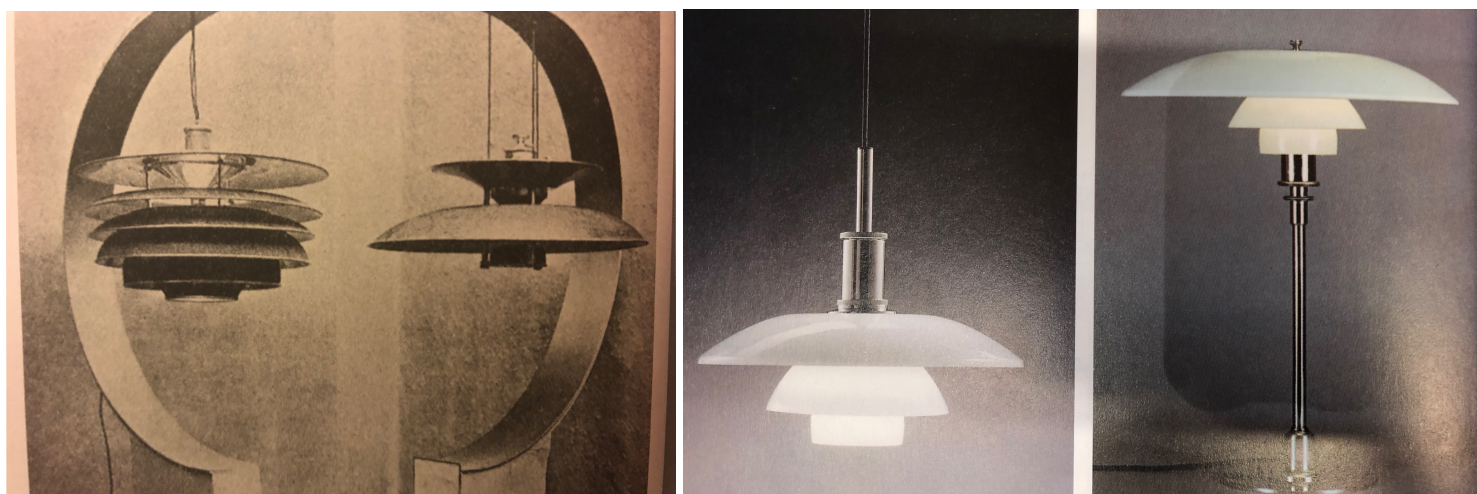
Obr. 33, Heinrich Siegfried Bormann, závěsné svítidlo „Tellerleuchte“ Obr. 34, interiér lipského obchodu Suchard



Obr. 35, Foto interiéru vily Gropia, vystavěné v kolonii Weissenhof



Obr. 36, Poul Henningsen, svítidla pro výstavu v Paříži - Systém PH Obr. 37, Poul Henningsen, variace lamp PH



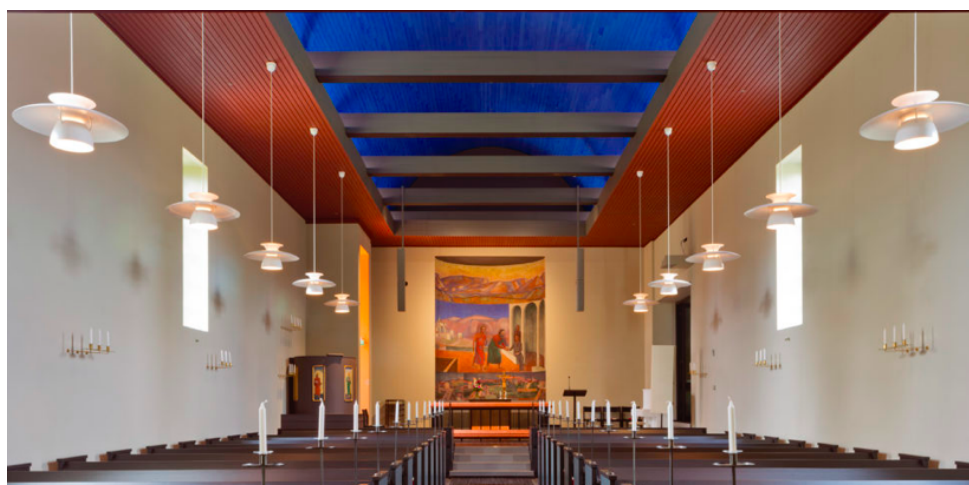
Obr. 38, Interiér vily Tugendhat v Brně, vybavený lampami PH



Obr. 39, Alvar Aalto, budova obranného sboru města Jyväskylä s lampami PH, 1929



Obr. 40, Alvar Aalto, kostel Muurame s lampami PH, 1929



Obr. 41-42, Alvar Aalto, Aino Aalto, svítidla v sanatoriu Paimio



Obr. 43-45, Alvar Aalto, Aino Aalto, svítidla v sanatoriu Paimio



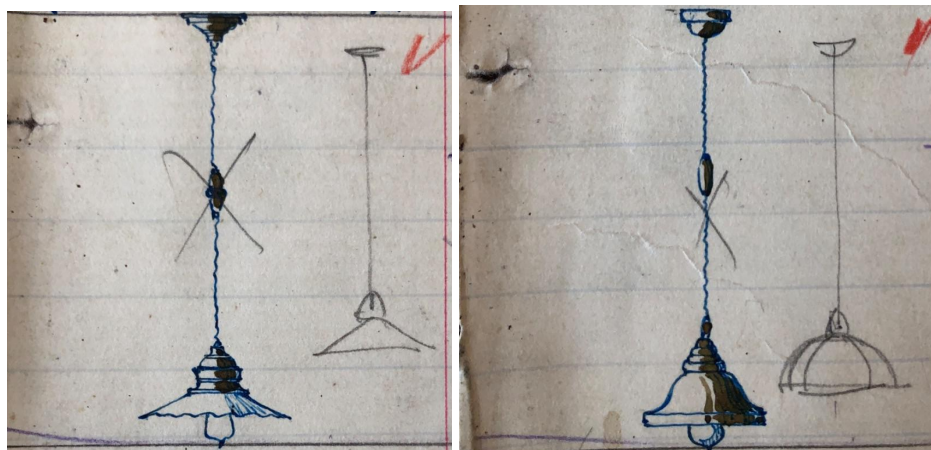
Obr. 46-47, Alvar Aalto, Aino Aalto, stolní lampy v sanatoriu Paimio



Obr. 48, Alvar Aalto, Aino Aalto, závěsné svítidlo Golden Bell



Obr. 49, Závody Anýž, výkresy svítidel z firemní knihy, kol. 1929



Obr. 50, fotografie s Pavlou Anýžovou (dcerou F. Anýže) v kanceláři



STOLNÍ LAMPY SE ZRCADLOVÝM REFLEKTOREM.
Číslo 5768 a 5768/A.



Pro žárovky 25 až 40 W se spirálním vláknem.
Dává úplně rovnoměrné osvětlení.
Zabraňuje dokonale oslnění.
Sesílá mnohonásobné osvětlení na pracovní ploše.
Umožňuje natáčení do libovolné polohy.
Nemá chloustkových součástí, zvláště kloubů.

Stolní lampa číslo 5768 s podstavcem.
Stolní lampa číslo 5768/A se zařízením pro upevnění k desce stolu.

ŠETŘÍ NA PROUDU, CHRÁNÍ ZRAK, ZMĚNŠUJE ÚNAVU, ZVYŠUJE VÝKONNOST.

Hotoví se ve dvěma provedení:
a) pro postavení na stůl (č. 5768).
b) pro připevnění na okraj stolu psacího nebo rýsovacího (č. 5768/A).

Sestává ze stojanu mřížkového, ohebné trubky a zrcadlového reflektoru.



Osvětlení pracovní plochy lampou č. 5768 i 5768/A.

Hodí se zvláště dobře pro osvětlení psacích stolů v kancelářích, rýsovacích stolů v konstrukčních kancelářích a pro osvětlení při jemných pracích vůbec.

Cena: provedení č. 5768 Kč _____ Provedení č. 5768/A Kč _____

FRANTA ANÝŽ
ZÁVODY PRO UMĚLECKO PRŮMYSLOVÉ PRÁCE KOVOVÉ
PRAHA VII, U PRŮHONU 34.
Telefony 252-70, 347-26.

STOLNÍ LAMPY
PODLE NÁVRHŮ ING. M. PROKOPA.


Nové požadavky světelné technické i estetické vyžadují nových, zdokonalených konstrukcí.

Specializace našeho závodu a dlouholeté zkušenosti ve výrobě dovolují nám uvést do prodeje nejvyšší dokonalé typy vynikající naprostou účelností a bezvadně konstruované.

STOLNÍ LAMPA DO PRÁCOVNÍ.
Číslo 5767.

— Vzorok chráněn. —

Pro žárovky 25 až 40 W se spirálním vláknem (vzduchoprázdňné i plynem plněné).
Dává osvětlení hygienické, velmi hospodárné, rovnoměrné, difuzní a nejvyšší příjemné.
Chrání zrak.
Má nejvyšší elegantní vzhled.

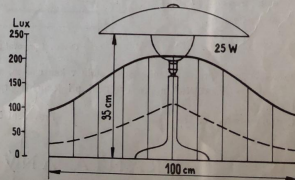


Stolní lampa č. 5767.

Lampa sestává z kovové nohy mřížkově niklované, kalíšku a ploché misky ze skla s hedvábně mřížkovým povrchem.

Počtená cenou v soutěži moderních svítidel, pořádané elektrotechnickým Svazem Čs. a Svazem Čs. DÍla r. 1928.

Hodí se pro osvětlení psacích stolů v kancelářích i soukromých pracovnách a do všech moderně stylově zařízených místností.



Osvětlení plochy stolu lampou č. 5767.

Cena Kč _____

N - 1 - 3000 - IX. 28.

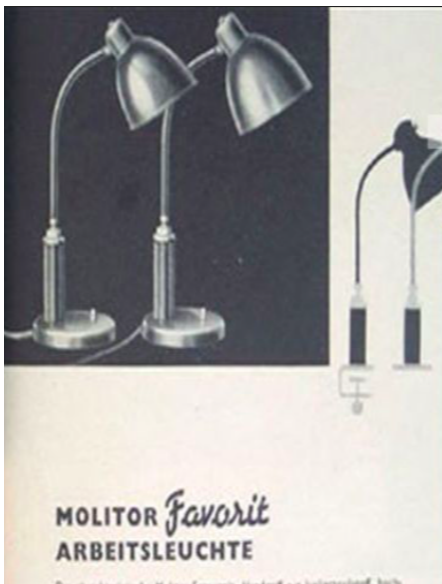
Obr. 52a, Lampa IAS č. 5767



Obr. 53, Foto z výstavy SČD v Ženevě



Obr. 54, Christian Dell, svítidla Molitor Grapholux



Obr. 55, Reklamní leták svítidla AB, Krásna jizba



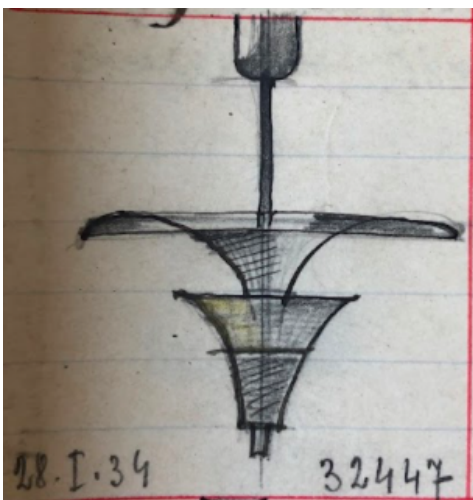
Obr. 56, Jaroslav Anýž, Stolní svítidla IAS č. 5972



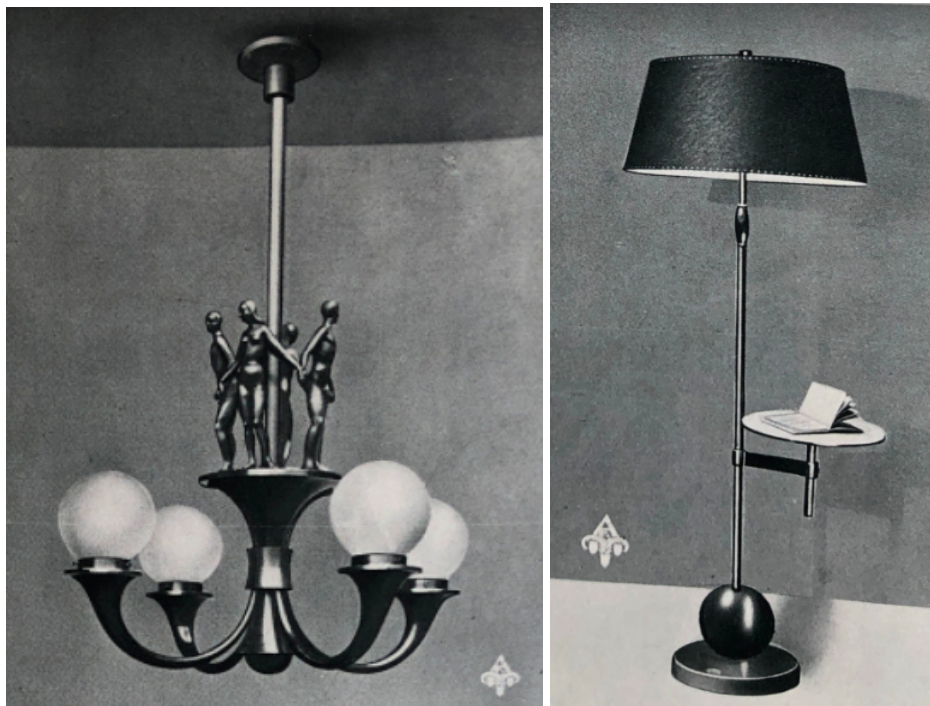
Obr. 57, Jaroslav Anýž, Stolní svítidla IAS č. 5977



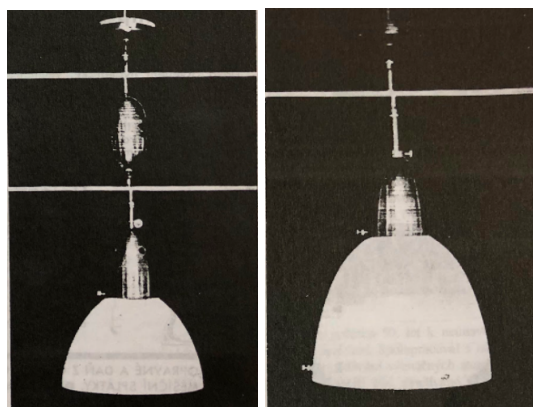
Obr. 58, Návrh závěsného svítidla z firemní knihy Obr. 33, H. S. Bormann, závěsné svítidlo „Tellerleuchte“



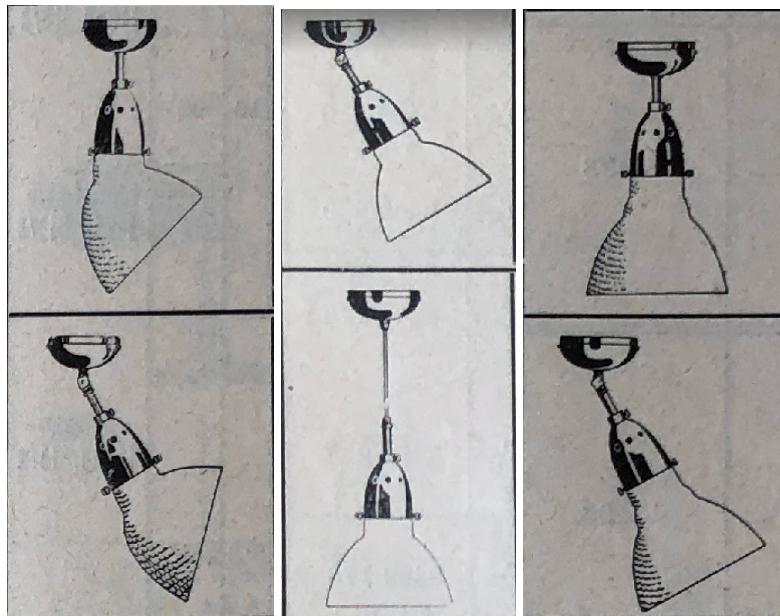
Obr. 59, Závody Anýž, svítidla IAS, lustr č. 5678, stojací lampa se stolkem č. 5885



Obr. 60, Miloslav Prokop, svítidla Modul M1, P1; Reklamní leták se svítilny Modul



Obr. 61, Miloslav Prokop, svítidla Modul, série T, S, R



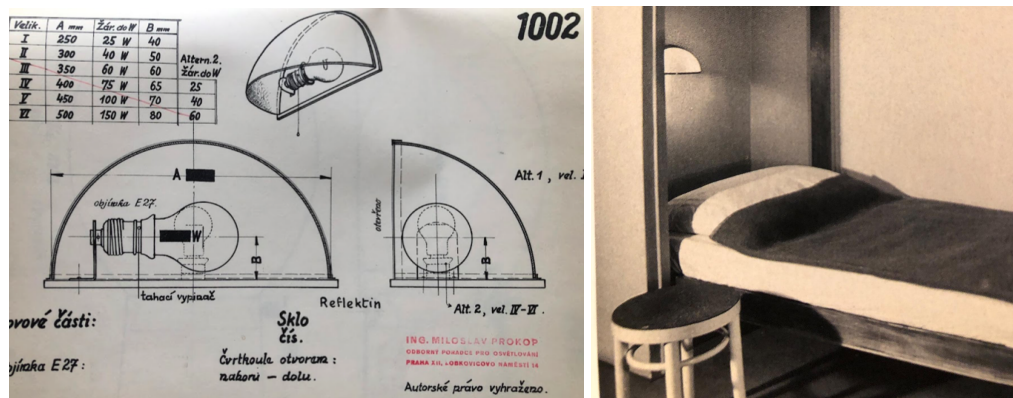
Obr. 62, Miloslav Prokop, Svítidlo Modul L1



Obr. 63, Miloslav Prokop, Svítidlo Modul K1/ svítidlo K1 ve vile Karla Ballinga



Obr. 64, M. Prokop, nástěnné svítidlo TYP č. 1002/svítidlo č. 1002 ve vile Karla Ballinga



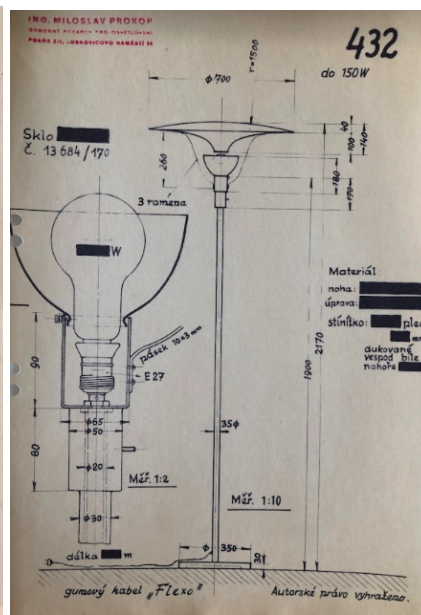
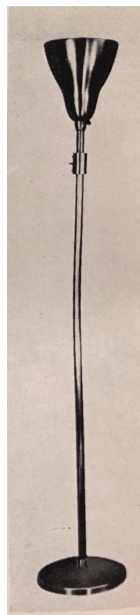
Obr. 65, Miloslav Prokop, stolní lampa TYP č. 6217



Obr. 66, H. S. Bormann, stolní lampa Kandem č.934



Obr. 67, Miloslav Prokop, stojanové svítidlo č. 6804

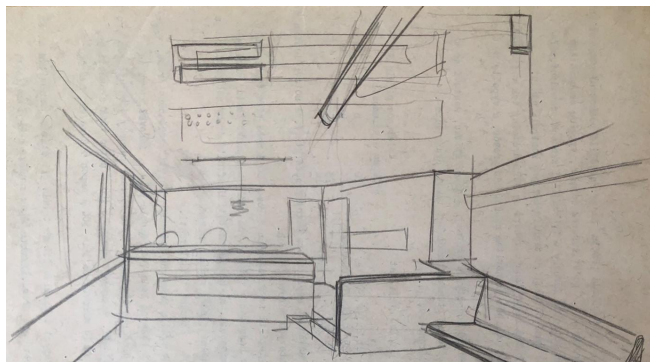


Obr. 68, Miloslav Prokop, stojanové svítidlo č. 432

Obr. 69, Foto interiéru vily Savoye od Le Corbusiera



Obr. 70, Náčres interiéru vily M. Hajna od L. Žáka



Obr. 71 Pohled do interiéru vily M. Hajna v roce 2021



Obr. 72, Foto terasy vily M. Hajna se svítidlem č. 432



Obr. 73, Miloslav Prokop, nástěnné lampy č. 505, kol. 1932/pohled do interiéru vily v roce 2021



Obr. 74, Miloslav Prokop, skica k svítidlům pro vilu ing. M. Hajna od L. Žáka, 1935

