

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Studium humanitní vzdělanosti



*Bakalářská práce*

**Českoslovenští studenti na Bauhausu a vliv této umělecké školy  
na československou kulturu**

Dana Červenková

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Svoboda

Praha 2021

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce nazvaná „*Českoslovenští studenti na Bauhausu a vliv této umělecké školy na československou kulturu*“ podává nejprve základní fakta a informace o historii umělecké školy Bauhaus. Následně se soustředí na vývoj avantgardního umění v Čechách a na Slovensku před první světovou válkou a po ní. Jejím hlavním cílem je nalézt spojitost mezi školou Bauhaus a Československem. Tuto spojitost má prokázat na konkrétních studentech z Československa, kteří na škole studovali, na přednáškách a výstavách osobností Bauhausu v Československu, ale také na vlivu v architektuře a fotografii v českém a slovenském prostředí. Práce dokládá tento vliv v Československu na konkrétních příkladech, ze kterých lze jmenovat například změny ve školském systému a vznik škol inspirujících se Bauhausem a jeho metodami výuky.

## **Abstract**

This bachelor thesis titled „*Czechoslovakian students at the Bauhaus and impact of this art school on Czechoslovakian culture*“ first provides the basic facts and informations about the history of the Bauhaus art school. Then the work focuses on the evolution of avant-garde art in the Bohemia and Slovakia before and after the first World War. The main intention of this work is finding connections between the Bauhaus art school and Czechoslovakia. This connection should be proved on specific students from Czechoslovakia who studied at the school, on lectures and exhibitions of Bauhaus educators in Czechoslovakia, but also on the impact in architecture and photography in Bohemian and Slovakian area. The thesis gives evidence of this impact in Czechoslovakia on specific examples, such as educational system and the constitution of schools inspired by the Bauhaus and its methods of the education.

## **Klíčová slova**

Bauhaus – studenti – Československo – Německá říše – kultura – avantgarda – umění

## **Key words**

Bauhaus – students – Czechoslovakia – German Reich – culture – avant-garde – art

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. 5. 2021

.....  
Dana Červenková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Aleši Svobodovi za jeho odborné vedení, rady a pomoc při vedení této práce.

## Obsah

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>1</b>
<b>2. AVANTGARDNÍ UMĚNÍ NA POČÁTKU 20. STOLETÍ V EVROPĚ .....</b>	<b>2</b>
<b>3. VZNIK, VÝVOJ A HISTORIE UMĚLECKÉ ŠKOLY BAUHAUS (1919–1933).....</b>	<b>4</b>
3.1. VZNIK A HISTORIE .....	4
3.2. STUDIUM .....	6
3.3. BAUHAUS V DESAVĚ .....	7
3.4. KONEC BAUHAUSU .....	10
3.5. BAUHAUS PO SVÉM UKONČENÍ .....	11
<b>4. AVANTGARDNÍ UMĚNÍ NA POČÁTKU 20. STOLETÍ V ČECHÁCH A NA SLOVENSKU .....</b>	<b>12</b>
4.1. UMĚLECKÉ TENDENCE A SMĚRY PŘED 1. SVĚTOVOU VÁLKOU V ČECHÁCH .....	12
4.2. UMĚLECKÉ TENDENCE A SMĚRY PO 1. SVĚTOVÉ VÁLCE V ČECHÁCH.....	14
4.3. UMĚLECKÉ TENDENCE A SMĚRY PŘED 1. SVĚTOVOU VÁLKOU NA SLOVENSKU.....	15
4.4. UMĚLECKÉ TENDENCE A SMĚRY PO 1. SVĚTOVÉ VÁLCE NA SLOVENSKU .....	17
<b>5. ČESKOSLOVENŠTÍ STUDENTI NA BAUHAUSU.....</b>	<b>19</b>
5.1. INSPIRACE BAUHAUSEM .....	19
5.2. ČESKOSLOVENŠTÍ STUDENTI .....	21
5.3. JINDŘICH (HEINRICH) KOCH (20. 8. 1896–1. 3. 1934) .....	22
5.4. LUCIA MOHOLY (SCHULZOVÁ) (18. 1. 1894–17. 5. 1989).....	24
5.5. JOSEF HAUSENBLAS (3. 8. 1907–6. 6. 1943).....	26
5.6. ANTONÍN ÚRBAN (15. 10. 1906–7. 6. 1938).....	27
5.7. VÁCLAV ZRALÝ (12. 8. 1906–29. 9. 1993) .....	28
5.8. LADISLAV FOLTYN (FUSSMANN) (2. 9. 1906–27. 5. 2002).....	29
5.9. ZDENĚK ROSSMANN (3. 9. 1905–8. 11. 1984) .....	30
5.10. MARIE ROSSMANNOVÁ (DOLEŽELOVÁ) (9. 12. 1909–29. 5. 1983) .....	33
5.11. IRENA BLŮHOVÁ (2. 3. 1904–30. 11. 1991) .....	35
<b>6. VLIV BAUHAUSU NA ČESKOSLOVENSKÉ UMĚNÍ A KULTURU .....</b>	<b>36</b>
6.1. PRVNÍ KONTAKTY ČESKOSLOVENSKA S BAUHAUSEM.....	37
6.2. PŘEDNÁŠKY BAUHAUSU V ČESKOSLOVENSKU .....	38
6.3. VÝSTAVY BAUHAUSU V ČESKOSLOVENSKU .....	39
6.4. VLIV BAUHAUSU NA ČESKOSLOVENSKOU FOTOGRAFII .....	40
6.5. VLIV BAUHAUSU NA ČESKOSLOVENSKOU ARCHITEKTURU .....	42
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>46</b>
<b>8. BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>49</b>
<b>9. ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY .....</b>	<b>51</b>

## 1. Úvod

Bakalářská práce si klade za cíl nalézt přímé vazby československých studentů k umělecké škole Bauhaus, která fungovala v letech 1919–1933. Dále si klade za cíl najít vazby této umělecké školy na československou kulturu, zjistit, jak se tyto vazby projevovaly a na co měly vliv. Práce dokumentuje léta fungování školy, představuje československé studenty v době studia na škole, přibližuje jejich práci a životní osudy po studiích a vyhodnocuje dopad umělecké školy Bauhaus na československé umění a kulturu.

Ve druhé a třetí kapitole se práce zaměřuje na avantgardní umění a následně na vývoj umělecké školy Bauhaus. Je pojednáno o vzniku a směřování školy, o přesídlení z Výmaru do Desavy a poté o konci školy a jejím dopadu na kulturu a společenské dění. Ve čtvrté kapitole se práce zaměřuje na české a slovenské umění a kulturu, zachycuje dobu před první světovou válkou a po ní. V páté kapitole jsou představeni českoslovenští studenti. Kapitola šestá dokumentuje vliv a vazby Bauhausu na Československo, ukazuje první kontakty mezi Československem a Bauhausem, uvádí přednášky, které v Československu uskutečnili profesori z Bauhausu, představuje uskutečněné výstavy a dopady školy Bauhausu na československou fotografii a architekturu.

Text práce si nečiní nárok na kompletní přehled dobových událostí souvisejících s kulturou v Německé říši a v Československu ani na komplexní analýzu československé kultury. Výběr studentů a fenoménů, které jsou v práci rozpracovány, vnímám jako nejdůležitější a jsou mým pouhým výběrem. Historická fakta, která jsou v práci užitá, slouží k dokreslení obecného kontextu. Práce využívá především sekundární odbornou literaturu, která se týká zobrazovaných období, ale v určitých částech užívá i primární literaturu, tedy dobové prameny, nebo archiv Bauhausu, který lze nalézt on-line na internetu.

## 2. Avantgardní umění na počátku 20. století v Evropě

Pojem avantgarda lze přeložit jako předvoj. Je to pojem, který se začal užívat na konci 19. století. Většinou jím označujeme malé umělecké skupiny, které se snaží o prosazení svých radikálních myšlenek, a tím často popírají dosavadní tradici. Takovými známými avantgardními směry, které lze v historii nalézt je například futurismus, dadaismus či Bauhaus. Anita Pelánová ve své knize, píše, že „(...) *teorie moderních vědeckých oborů byly často srozumitelné jen úzkému okruhu specialistů. Na tuto situaci reagovalo moderní umění nakonec tím, že se vzdalo nároku na celistvý obraz světa (...)*“ a že „(...) *se uchýlilo k experimentování.*“ (Pelánová 2010, s. 29). Na počátku tohoto století stálo tříštění tradičních hodnot. Toto tříštění bylo důvodem pro zrod avantgardních hnutí – nová hnutí se snažila nalézt východiska z této krize. (Pelánová 2010)

Počátek 20. století přinesl mnoho změn, jednou z nich je dle Gombricha (2001, s. 559–560) odmítnutí ornamentu v architektuře, čímž architekti ukončili spojení s minulostí. S jednoduchostí, která se v architektuře poté objevuje, jsme se ji naučili vnímat a našli jsme v ní sympatie. Toto by se dalo nazvat revolucí v zobrazování, je to jakési experimentování s uměním. Začíná se projevovat postupné zjednodušování a redukování. S tím přichází i nové umělecké směry počátku 20. století. Mezi takové nové styly patří například fauvismus, expresionismus, kubismus a následná abstrakce, funkcionalismus či konstruktivismus. Pod heslem experimentu a moderní architektury vznikla i umělecká škola Bauhaus ve Výmaru. (Gombrich 1997)

Expresionismus ze slova exprese, měl vyjadřovat opak imprese, tedy impresionismu. Dle Gombricha měli „(...) *expresionisté tak hluboký soucit s lidským utrpením, chudobou, násilím a vášní, že se přikláněli k názoru, že trvání na harmonii a kráse v umění se zrodilo pouze z odmítání upřímnosti.*“ (Gombrich 1997, s. 566). Expresionistům připadalo klasické umění jako předstírané, strojené. Nejlépe prosadit expresionistické umění se podařilo v Německu, expresionismus zde vyvolal vztek a rozzlobenost, což bylo cílem expresionistických malířů. (Gombrich 1997)

Kubismus, jako další umělecký směr počátku 20. století, začal nápořem na řád, odstupuje od nazíraného a dekomponuje a deformuje očekávané tvary tradičního zobrazování. Touto dekompozicí a deformací ale určitě nechtěl přestat zobrazovat, chtěl zobrazení obnovit či přetvořit. (Pelánová 2010) První teoretici kubismu, Albert Gleizes a Jean Metzinger, napsali, že „*komponovat, konstruovat, kreslit znamená podřídít dynamismus formy naší duchovní aktivitě.*“ (Gleizes, Metzinger cit. podle Pelánová 2010,

s. 54). Tímto přetvářením došel kubismus k další úrovni dekompozice, tedy k abstrakci. Abstrakce má své kořeny právě v kubismu, ale také v dalších uměleckých směrech. (Pelánová 2010)

Jak již bylo řečeno, abstrakce neboli „bezpředmětnost“ či „nefigurativnost“ je jedním z přímých důsledků kubismu. Tato doba souvisí také s rozvojem a masovostí média fotografie, o čemž Jaroslav Anděl píše: „*Jeho jádrem byla role mechanické reprodukovatelnosti v umění – realizovaná v dosud nevídané míře fotografickým médiem – jež stimulovala postupné přehodnocování metod i funkce výtvarného umění a umělecké tvorby vůbec.*“ (Anděl a Galerie Rudolfinum 2004, s. 38). Podle Kandinského, který je jedním z představitelů abstrakce, zde touha po abstrakci byla přítomna v každé době, avšak k jejímu dovršení bylo potřeba vhodného prostředí, které „(...) *dospělo k momentu vnitřního obrácení.*“ (Kandinský 1998 cit. podle Pelánová 2010, s. 63). Úzce s abstrakcí souvisí i vznik dalšího uměleckého hnutí, a to hnutí *De Stijl*, které založil Theo van Doesburg. *De Stijl* se projevovalo abstraktním uměním. Toto hnutí je úzce spojeno s uměleckou školou Bauhaus, jelikož Theo van Doesburg určitou dobu pobýval ve Výmaru, kde se setkával se studenty Bauhausu. (Zelinský 2019) Díky jeho pobytu vypukly na škole neshody „(...) *mezi pojetím volného umění a umění užitého.*“ (Zelinský 2019, s. 162–163).

Spolu s dalšími směry se utvářel i surrealismus, který se na rozdíl od abstrakce zcela nezbavil předmětnosti a jeho umění a projev „(...) *je třeba hledat především v archetypech (...), tedy ve vrstvách uložených pod tzv. civilizačním nánosem.*“ (Pelánová 2010, s. 93). Vycházel ze symbolů, mytologie, magie, zároveň pracoval i na psychologické úrovni (C. G. Jungovo kolektivní nevědomí, osobní nevědomí atd.). Tvůrcům dodával surrealismus velkou volnost v projevu, tématech i zobrazení reality. Zpočátku byl stejně jako další směry pouhým experimentem, tvůrci odmítli většinu minulosti a téměř nic z ní neuznávali. V této době se již objevuje i další hnutí, a to hnutí funkcionalismu. (Pelánová 2010)

Ten, kdo se nechtěl připojit k surrealistickému přesvědčení, mohl se ztotožnit s dalším meziválečným hnutím – funkcionalismem. Posláním funkcionalismu byla účelnost, funkčnost. Předmětům každodenní potřeby přinesl funkcionalismus účel, odebral zbytečné „ozdoby“ a zredukoval je na funkční, účelné a praktické. (Pelánová 2010) „*Rok 1923 je také přelomový v tom, že Bauhaus vstupuje do své první funkcionalistické fáze – spolupráce s průmyslem.*“ (Svobodová 2017, s. 76). Před rokem 1923 ještě žila škola Bauhaus expresionismem. Budova Bauhausu v Desavě z roku 1925 již ale reprezentuje funkcionalistický styl budov. (Pelánová 2010)



### 3. Vznik, vývoj a historie umělecké školy Bauhaus (1919–1933)

#### 3.1. Vznik a historie

Škola vznikla roku 1919 ve Výmaru, její celý název zní „Státní umělecká škola Bauhaus“. Po první světové válce nastalo několik změn ve státní správě. Výsledkem jedné ze změn, ke které došlo právě ve Výmaru, bylo ustavení školy nového druhu. (Pelánová 2010) Tato škola vznikla propojením „(...) dvou starších učilišť, uměleckoprůmyslové školy a Akademie výtvarných umění velkovévodství Sasko (...)“. (Pelánová 2010, s. 94). Autorem tohoto experimentu a zároveň prvním ředitelem byl Walter Gropius, který byl již v této době známým architektem. Umělecká škola Bauhaus fungovala mezi lety 1919–1933. Byla výjimečným experimentem, který spojoval akademickou výuku umění (kam patří sochařství, malířství, architektura a kresba) a umělecké řemeslo. (Pelánová 2010) Cílem bylo, aby studenti, kteří se budou výuky účastnit, byli schopni komplexnosti, to znamená, aby byli schopni, jak píše Droste „(...) nejen navrhovat, ale také realizovat – od základního projektu až po výzdobu a vnitřní zařízení.“ (Droste 1993 cit. podle Pelánová 2010, s. 95).

Bauhaus během své existence vystřídal tři ředitele. Prvním byl již zmíněný Walter Gropius, druhým Hannes Meyer, který školu vedl v letech 1928 až 1930, a posledním Ludwig Mies van der Rohe, který ji vedl od roku 1930 až do jejího uzavření roku 1933. Každý z ředitelů školu přetvořil podle svých představ. I přes všechny rozdíly mezi řediteli byla umělecká škola Bauhaus institucí, která se svým přístupem lišila od ostatních škol a akademií. Walter Gropius ve svých pracích ještě před založením Bauhausu pojímal architekturu jako odpoutání se od minulosti. Odloučit se od historie, to pro něj bylo pojmem moderny. Toto nazírání mu pomohlo pochopit moderní umělce a pomohlo mu to ke spojení dvou škol v poválečném Německu, ze kterých vznikl Bauhaus s názvem, který sám Gropius roku 1919 vymyslel. (Droste 2007)

To, že se Bauhaus bude snažit o něco revolučního, bylo jasné i z jeho manifestu. Walter Gropius kritizoval dosavadní ustálené tvary uměleckých škol, žádná z nich nepřikládala větší důraz architektuře. (Droste 2007) „*Zásadním požadavkem manifestu Bauhausu je spolupráce umělců a řemeslníků.*“ (Droste 2007, s. 15). Jejich manifest mluvil o Bauhausu jako o typu školy, která je orientována protiakademicky a stane se prototypem a mobilizací takové orientace na uměleckých školách ve Výmarské republice (Droste 2007). Gropiovy myšlenky nové věčnosti, na kterých vybudoval školu Bauhaus, ale nebyly ojedinělé. „*Nová věčnost*“ (ve stavebnictví a také v estetice zboží), kterou se Bauhaus proslavil měla své kořeny nejen v Gropiově hlavě, ale také v ideálech lidí spojených

s berlínským časopisem *Der Sturm*, a taktěž v kreativité radikálních sovětských konstruktivistů a funkcionalistů, kteří inspirovali mnohé evropské umělce.“ (Kuděla 2019, s. 42).

To, co by se dalo nazvat revoluční v Bauhausu oproti jiným školám, je Gropiův „přípravný kurs“, který vedl Johannes Itten. „(...) tento přípravný kurs vytvořil na Bauhausu základ, který měl mladé lidi s různým vzděláním uvést do akademického studia v zásadách designu a tím prolomit všechny staré vzdělávací výsady.“ (Siebenbrodt a Schöbe 2009, s. 39). Tento kurs měl ukázat, kdo následně je, či není schopný dalšího studia v dílnách. Kurs byl od svého založení povinný, s nástupem druhého ředitele Hannese Meyera, který kursu nepřikládal velkou váhu, jej postupně vytlačily kursy Gestaltpsychologie, sociologie a ekonomie. Poslední ředitel Mies van der Rohe, učinil z přípravného kursu kurs nepovinný. Schopnost dalšího studia si Mies van der Rohe ověřoval pomocí závěrečných zkoušek na konci každého semestru. Tímto krokem byl význam přípravného kursu utlumen. (Droste 2007)

Na škole se studenti měli naučit pracovat s různými materiály, měli si vše „osahat“, důležité bylo se naučit pracovat rukama a očima a celkově všemi smysly. Díky těmto studiím a cvičením smyslů mohli být poté studenti schopni vytvořit plastická díla, díla vstupující do prostoru. Učili se používat kontrasty, barvy, linie, perspektivu, dynamiku a konstrukce. Přípravný kurs vytvořil Johannes Itten, ten se zabýval převážně studiem barev a kontrasty, které zakomponoval do studia barev. László Moholy-Nagy se zase zabýval převážně konstrukcemi, konstrukčním inženýrstvím a dalším. Josef Albers vedl kurz, ve kterém akcentoval výuku materiálů – ke správnému zacházení s nimi, jejich funkci, co k sobě ladí atd. Tito tři byli hlavními osobami ve stvoření přípravného kursu, Johannes Itten byl jeho zakladatelem. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)

Snahu ukázat, čím tato škola je, a objasnit její obsah, který chtěla vidět durynská státní vláda, do jejíhož území patřil i Výmar, chtěl Bauhaus předvést a o to se pokusil na výstavě roku 1923. Výstava měla vládě ukázat, co škola zatím dokázala. Účelem výstavy bylo také získat finanční prostředky ke stavbě nové budovy a k realizaci dalších cílů. Během této výstavy se uskutečnily různé přednášky, divadelní představení, koncerty a vše zároveň ukazovalo propojení s technickou stránkou. V souvislosti s tímto vším byla postavena i první a jediná ryze „bauhausovská“ budova ve Výmaru *Haus am Horn*. K dalším představeným výrobkům, které měly ukázat proměnu od tradičního řemesla k průmyslovému odvětví, patřila i židle vytvořená Marcelem Breurem, ale také textilní výrobky od Gunty Stölzl a dalších. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)



*Obr. 1 Haus am Horn*

### 3.2. Studium

Jak již bylo řečeno, styl výuky se často lišil s ohledem na současného ředitele školy. Proměnu této výuky lze demonstrovat na proměně „přípravného kursu“, který byl za Waltera Gropia povinný, s postupem času a střídáním ředitelů se z něho stal kurs nepovinný. Bauhaus tedy chtěl spojit akademickou výuku umění a umělecké řemeslo. Na počátku vzniku školy se tato praxe uplatňovala ve smyslu dílen, které zde probíhaly, byly zde „(...) dílny zaměřené na sklo, keramiku, textil, kov, truhlářství, nástěnnou malbu, řezbářství a sochařství. Kromě nich tu fungovala také jevištní dílna, grafická tiskárna a knihařská dílna. (...) po roce 1925 [byly] tyto dílny sloučeny, přejmenovány nebo zrušeny. Nakonec jich zbylo sedm: pro kov, truhlářství, textil, nástěnnou malbu, tisk a reklamu, sochařství a jeviště.“ (Droste 2007, s. 19).

Jak píše Droste (2007, s. 19) architekturu bylo možné studovat až od roku 1927, v tomto roce se zrodily také tři nové učební plány: reklama, divadlo a volná tvorba. Toto byla praxe v době ředitele Hannese Meyera. Studenti odcházeli z Bauhausu buď s diplomem nebo učňovským vysvědčením. Hannes Meyer „Roku 1929 sloučil dílny zaměřené na kov, truhlářství a nástěnnou malbu do dílny zaměřené na „výstavbu“. Nezávisle na tom existovala textilní dílna.“ (Droste 2007, s. 19). Dále uvádí, že textilní dílna byla i přesto později Meyerem zrušena. Místo toho přišel s novou fotografickou dílnou. Jeho působení na škole by se dalo tedy shrnout slovy, že škola byla „(...) vzdělávací institucí pro designéry i architektky.“ (Droste 2007, s. 19).

Další změny ve studiu v dílnách udělal roku 1930 Ludwig Mies van der Rohe. Ten dílny více propojil s architekturou a vyloučil ze školy učňovské studium, „Učební plán

*Miese van der Rohe z roku 1930 uváděl následující vzdělávací a dílenské obory: 1. stavba a výstavba, 2. reklama, 3. fotografie, 4. tkalcovství, 5. výtvarné umění.*“ (Droste 2007, s. 19). Se vznikem a založením školy přišel Gropius s tím, že studium bude rozděleno na „(...) *Werklehre (výuku řemesel) a Formlehre (výuka forem).*“ (Droste 2007, s. 22). Toto rozdělení mělo být náhradou za klasické studium umění (tedy výuka historie umění, kresba na základě antických vzorů apod.). Nicméně i přesto nelze říci, že by se zde historie umění nikdy nevyučovala. Podle Gropiova konceptu se studium zaměřovalo na formy a barvy. Od tohoto Gropiova konceptu forem a barev ale oba následující ředitelé již upustili. (Droste 2007)

### 3.3. Bauhaus v Desavě

Roku 1925 musel být Bauhaus ve Výmaru z politických důvodů uzavřen. Stalo se tak poté, co bylo uzavření podněcováno nacistickým ministrem Wilhelmem Frickem. Komunisté začali postupně od roku 1923 nabývat na síle a to i v Durynsku, kde se Výmar nacházel. Ve chvíli, kdy se o uzavření Výmarského Bauhausu dozvěděla jiná města v Německu, začala se města okamžitě nabízet k převzetí Bauhausu k sobě. Z měst, které se nabídly, lze jmenovat Frankfurt nad Mohanem, Mnichov, Darmstadt, ale také město Desavu, kam byla nakonec škola přemístěna. Desava se jevila jako příhodné místo k přemístění Bauhausu. V Desavě žila převážně průmyslem se zabývající část obyvatel, z nichž někteří vlastníci průmyslových odvětví se nakonec ukázali jako zastánci Bauhausu – jedním z těchto průmyslníků byl i Hugo Junkers. Ještě ve Výmaru byly vytvořeny skicy a plány nové školní budovy, která byla nakonec v Desavě postavena. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)

Obyvatelé Desavy očekávali od přemístění této umělecké školy rozvoj kulturní i stavební úrovně ve svém městě. V březnu roku 1925 byl nakonec přesun školy dokonán a rada města schválila její převzetí i stavbu nové školní budovy a *Domy mistrů* na Bauhausu. Mezi těmito profesory, kteří se do Desavy přestěhovali byli Lyonel Feininger, Vasilij Kandinský, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Georg Muche a Oskar Schlemmer. Svůj dům měl v Desavě také Walter Gropius. Obraz této umělecké školy se proměnil a dalo by se říci, že se i konstitoval až právě v tomto městě. To, co začalo ještě ve Výmaru výstavou v roce 1923, která měla předvést, co tato škola přináší, upevnilo její postavení a došla zde k tomu, že se její dílny staly „průmyslovou laboratoří“. Ale přes všechny klady se i zde našli odpůrci, kteří s tímto nesouhlasili. A změny politické, sociální a ekonomické, které v Německu probíhaly, měly vliv také na Desavu. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)



*Obr. 2 Domy mistrů v Desavě*

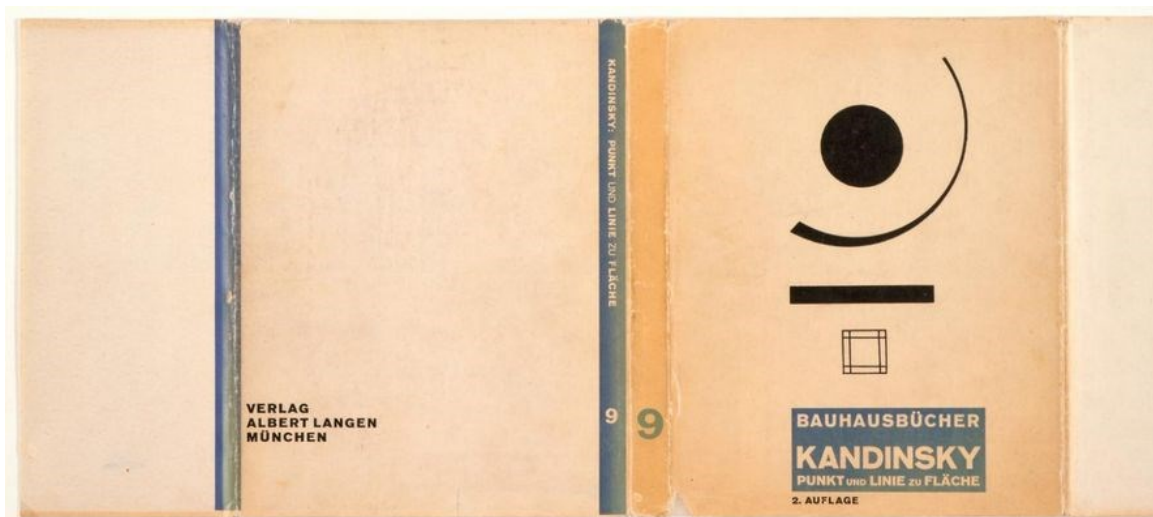
Hannes Meyer, který školu převzal po Walteru Gropiovi roku 1928, byl oproti svému předchůdci ve svých rozhodnutích tvrdší a v politické sféře byl spíše levicově orientovaný. Roku 1930 přišel poslední ředitel Bauhausu – Ludwig Mies van der Rohe. Ve svém působení spolupracoval s podporovatelem školy Hugo Junkersem. Tato podpora se projevovala i přímo ve vybavení vnitřku letadel firmy Junkers, která využila moderního designu Bauhausu a jeho pomoci. Mies van der Rohe se zaměřoval na architekturu pomáhal vymýšlet plány výstavby pro Desavu. Tyto plány obsahovaly sídliště pro dělníky, ale i domy pro různé typy společenských tříd. Plány zohledňovaly jak sociální, tak životní podmínky obyvatelstva a snahu o zpříjemnění jejich života – kladly si za cíl zajistit lepší dopravní infrastrukturu, postavit školky, divadla... (Kuděla 2019)



Obr. 3 Budova školy Bauhaus v Desavě

V Desavě se začal formovat ještě jeden z nápadů, se kterým přišli Walter Gropius a László Moholy-Nagy. Mezi lety 1925–1930 se rozhodli zrealizovat tzv. edici knih Bauhaus (*Bauhausbücher*), v těchto letech se jim podařilo vydat 14 knih, které do této edice spadaly. Vydávání knih mělo přispět k lepšímu porozumění škole jako takové, dále k porozumění různým avantgardním směrům a zároveň k podání systematických teoretických základů. První vydanou knihou byla roku 1925 kniha Waltera Gropia *Internationale Architektur*, ve stejném roce *Pedagogický náčtrník* Paula Kleeho, Jako další následoval roku 1925 *Die Bühne im Bauhaus* od Oskara Schlemmera a Vasilij Kandinský s knihou *Bod-linie-plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*, která byla vydána v roce 1926. A poslední vydanou publikací je *Od materiálu k architektuře* od Lászla Moholy-Nagye. Dalšími příspěvateli do této edice byli Adolf Meyer, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Albert Gleizes, Kazimir Malevič a Jacobus Johannes Pieter Oud. (Bauhaus Books nedatováno)





Obr. 4 Přebal knihy Vasilije Kandinského: *Bod-linie-plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*

### 3.4. Konec Bauhausu

I přese všechny snahy udržet Bauhaus co nejdále od politiky a nesměšovat je dohromady, byla škola stále něčím, co bylo pod drobnohledem NSDAP (Národně socialistická německá dělnická strana). Působení NSDAP v závěrečné etapě Bauhausu stále sílilo, projevilo se v následném boji proti škole, tím došlo k výraznému odebrání příjmů a snížení rozpočtu, což mělo vliv na budoucí směřování. Roku 1932, kdy v Anhaltu probíhaly volby do parlamentu, padla vláda, která do té doby podporovala Bauhaus a umožňovala mu přežít, a nastoupila nová vláda národních socialistů. Nedlouho poté byla navrženo uzavření školy a hlasování toto stanovisko jen potvrdilo. Škola byla v Desavě uzavřena v září roku 1932. Tím ale Bauhaus zcela neskončil. Mies van der Rohe měl se školou své plány ještě před případným uzavřením, které v Desavě nakonec skutečně nastalo. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)

V Berlíně ve čtvrti Steglitz si totiž našel prostory, které byly možné využít jako dočasné dílny. Škola dostala název *Institut bezplatného vzdělávání a výzkumu*. Tato změna znamenala zformování školy jako soukromé instituce a tudíž nebyla závislá na řízení jinými institucemi. Mezi profesory, kteří se zde věnovali výuce, lze jmenovat Vasilije Kandinského, Josefa Alberse, Waltera Peterhanse. Další rána přišla ve chvíli, když byl roku 1933 Adolf Hitler jmenován německým kancléřem. Nedlouho poté byla muzea a díla moderního umění odstraňována a takto byl odstraněn i berlínský Bauhaus. Jeho další pokračování nebylo již možné z hlediska financí a z politických důvodů. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)

Ludwig Mies van der Rohe pokračoval ve své práci v Chicagu, Walter Gropius odešel do Anglie a následně do Spojených států amerických a Hannes Meyer žil chvíli ve Švýcarsku, poté v Mexiku a v Sovětském svazu. Tak dopadly osudy tří ředitelů. Učitel Vasilij Kandinský odešel do Francie, Josef Albers byl mezi prvními učiteli z Bauhausu, kteří odešli do USA, kde učili na Black Mountain College, László Moholy-Nagy odešel do Chicaga, kde pokračoval v práci na tzv. „Novém Bauhausu“ (*New Bauhaus*). Práce učitelů Oskara Schlemmera, Georga Mucha a Gerharda Marckse, kteří zůstali v Německu, byla nazývána úpadkovou. Studenti často nebyli schopni najít si práci a uplatnění, někteří židovští studenti byli dokonce posláni do vězení či koncentračních táborů, ale někteří se ve své profesi a oboru uplatnili. (Siebenbrodt a Schöbe 2009)

### 3.5. Bauhaus po svém ukončení

Pokusy o obnovu školy po jejím definitivním ukončení bylo hned několik. Roky po druhé světové válce se tyto tendence ještě příliš neprosadily, ale v roce 1976 se v Desavě a Výmaru pokusili o její obnovení. S tím souvisely i opravy jejích budov. Jinou tendencí zase bylo otevření nové školy v „bauhausovském“ rázu v Ulmu. Škola v Ulmu nesla název Vysoká škola designu. Jak již bylo řečeno výše většina učitelů odešla po uzavření školy do jiných zemí, ale i tam byli inspirací pro další tendence. (Kuděla 2019) Velké množství učitelů a studentů odešlo do Spojených států amerických, kde „(...) *avantgardní modernismus a interdisciplinární přístup Bauhausu byly blízké americkému myšlení té doby. Bauhaus tak inspiroval i zakladatele slavného Muzea moderního umění (MoMA) v New Yorku.*“ (Kuděla 2019, s. 89–90).





Obr. 5 Profesori Bauhausu na střeše budovy Bauhaus

## 4. Avantgardní umění na počátku 20. století v Čechách a na Slovensku

### 4.1. Umělecké tendence a směry před 1. světovou válkou v Čechách

České umění se neustále snažilo již od konce 19. století dostat na stejnou úroveň s uměním evropským. O to usiloval Spolek výtvarných umělců Mánes na konci 19. století, jehož hesla zněla „(...) *potřeba „dohánění Evropy“* (...) *„Otevírání oken do Evropy“*.“ (Lamač 1988, s. 14). S přicházejícím 20. stoletím nastupovala nová generace, která se snažila proniknout k modernosti, její zaměření cílilo především na umění francouzské a velkým vlivem bylo také impresionistické umění. S nástupem nového století byly vedle sebe dvě skupiny, které se často rozcházely ve svých názorech. Byla to skupina starší generace Mánesa a skupina mladších z Osmy, která vznikla roku 1905. S jejich vznikem souvisí výstava Edvarda Muncha v Praze, který je velmi ovlivnil. Později se k těmto skupinám přidala i Skupina výtvarných umělců. (Lamač 1988)

Skupina Osma byla seskupením lidí, které dle Emila Filly *„(...) sdružoval hlavně odboj proti šabloně, proti akademičnosti a proti mdlbě, jež zachvacovala všechny umělecký život v Čechách.“* (Filla 1932 cit. podle Lamač 1988, s. 40). Výstava Edvarda Muncha jim pomohla nasměrovat jejich budoucí zaměření, vliv na ně měl i v různé míře impresionismus. Mezi členy Osmy patřili Emil Filla, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Václav Špála a další. Jejich umělecké směřování by se dalo zařadit do expresionismu, fauvismu, ale částečně

i kubismu. Skrze umění chtěli vyjadřovat své pocity, svůj vnitřní stav a hlavně odklonění od akademičnosti. (Lamač 1988) *„Do svých prvních vystoupení vkládala Osma zcela naivně mnohé naděje; vystavující očekávali, že jejich práce budou přijaty alespoň tak, jak byli oceněni jejich starší druhové z Mánesa (...) To se však nestalo. (...) teprve těsně před válkou je nejpokročilejší část kulturní a uměnímilovné veřejnosti bere v širší míře na vědomí.“* (Lamač 1988, s. 503).

To, co mělo velký vliv na směřování skupin Osma a Skupiny výtvarných umělců, byl kubismus. Ten tyto dvě skupiny víceméně spojil podobnými postoji a smýšlením. Toto „spojení“ mělo za důsledek vznik „české kubistické školy“. *„Vliv kubismu vyzářoval u nás i do let dvacátých a třicátých, a přestože jeho role bývala v těchto pozdních fázích přeceňována, nelze mu upřít, že dlouho závažně působil na českou výtvarnou kulturu.“* (Lamač 1988, s. 169). Skupina výtvarných umělců vznikla roku 1911 z rozporů, které nastávaly ve skupině Mánes mezi mladší a starší generací. Starší generace Mánesu se začala bát nekompromisních názorů mladších. Mezi těmito mladšími, kteří ustavili novou skupinu Skupinu výtvarných umělců byli například Vratislav Hugo Brunner, Josef i Karel Čapkovi, Václav Špála, Josef Gočár, Emil Filla, Otto Gutfreund, Josef Chochol a další. Prvním předsedou tohoto nového uskupení byl Josef Gočár. (Lamač 1988)

Avantgardní umění v Čechách šlo cestou francouzské inspirace, tuto cestu následovalo od roku 1910, ačkoliv byl, co se kubismu týče, jejich pohled na předmět, objekt víceméně rozdílný. Tato rozdílnost se v kubismu projevila ve zcela novém, odlišném chápání námětu. Do všech těchto tendencí v malbě a sochařství se začala postupně vměštnávat syntéza expresionismu a kubismu, tzv. kuboexpresionismus, a ozvuky futurismu či orfismu. To samé začalo postupně pronikat i do architektury, která se tím mísila s německým expresionismem, funkcionalismem a novými názorovými tendencemi, které k nám pronikaly ze zahraničí. (Lamač 1988)

*„České stanovisko se nerozvinulo v nový vlastní směr, vyžívalo se převážně křížením přístupů. (...) Nesporně tu musíme hledat souvislost jak s vlastní životní zkušeností nastupující české avantgardy, tak přímo s národním osudem.“* (Lamač 1988, s. 502–503). Většina umělců se u české společnosti nesetkala hned s úspěchem. Obrazy ani sochy se moc neprodávaly a jedině, co mělo své kupce, byly výtvary architektů. Mnoho umělců tedy z tohoto důvodu hledalo uplatnění v okolních zemích, ale jakoukoliv šanci znemožnila začínající válka. Proto se do jejich děl začala otiskovat snaha zapojit se do národního života společnosti a do boje o budoucnost jejich národa. (Lamač 1988) První světová válka

způsobila významný zásah do společnosti v Evropě a také v Čechách a na Slovensku. Její zásah zapříčinil také jakoby ukončení jednoho vývojového úseku a započetí nového.

#### 4.2. Umělecké tendence a směry po 1. světové válce v Čechách

Poválečné období přineslo mnoho nového, s čím se tehdejší společnost musela vypořádat. Roku 1918 bylo založeno Československo. V celém Československu zemřelo během války zhruba 150–200 tisíc vojáků, další ránou, která přispěla k poválečné demotivaci a přehodnocení dosavadních hodnot, byla epidemie španělské chřipky. Tyto a mnoho dalších pocitů a ztráta nadějí přineslo roku 1920 založení spolku Devětsil Karlem Teigem. V Devětsilu se nacházely významné osobnosti tehdejší kultury (nejenom malíři, architekti, ale také literáti, herci a další) například Jaroslav Seifert, Josef Chochol, Vítězslav Nezval, Jaroslav Fragner, Jan Werich, Jindřich Štýrský a další. Karel Teige byl zároveň mluvčím a teoretikem tohoto uměleckého svazu. (Pomajzlová 2019) *„Levicové křídlo poválečné avantgardy spojovalo odmítnutí předválečné „moderní“ společnosti s fundamentální kritikou buržoazní společnosti a požadavkem revolučních změn.“* (Pomajzlová 2019, s. 10). Ruská revoluce donesla do Evropy vyhlídky v nové zítřky, to se projevilo i v umění a avantgardě. Teige doufal ve spojení *„(...) nového umění se sociálně-politickou proměnou.“* (Pomajzlová 2019, s. 10).

Karel Teige kritizoval předválečné tendence, nelíbilo se mu nadměrné vyjadřování emocí, vnitřních prožitků. Teige doufal v nové propojení společnosti ne jenom v promítnutí do umění, ale také v nabídce konceptu nového uspořádání společnosti. Jeho snahy směřovaly ke spojení dělnického umění s primitivismem. Jeho primitivismus měl přivést zpět k základům, tomu nejobecnějšímu. Tyto „primitivistické“ tendence se ale objevují i v poválečném expresionismu, kubismu a dalších směrech. První éra Devětsilu byla tedy ve znamení dělnického umění, nová éra Devětsilu následovala přibližně od roku 1922. (Pomajzlová 2019)

Změna, která v tomto období následovala se projevila díky cestě do Francie, kterou Teige absolvoval, a kde měl možnost se setkat s Le Corbusierem a Amédéem Ozenfantem, kteří ho přivedli na nové myšlenky. Seznámil se zde s hnutím purismu a spojením technologií s nevýrazovou formou umění. (Pomajzlová 2019). To ovlivnilo budoucí směřování Devětsilu a jeho spisů. Teigeho obrat lze pozorovat v jeho esejích, ve kterých se *„(...) začal hlásit k „ryzí a přísné kráse“ strojů determinovaných svou funkcí – letadla, auta, telefony, lokomotivy – které kladl výš než malby. (...) Zmizelo jeho předchozí zpolitizované*

odsouzení „*technické kultury*“.“ (Pomajzlová 2019, s. 16). Začal se hlásit ke konstruktivismu a umění pojímal jako propojení s poesíí. Poetismus v Devětsilu znamenal vytvářet poesii pomocí různých výrazových forem – pohybu, světla, barvy... Tento trend lze zaznamenat v *Abecedě* Vítězslava Nezvala. (Pomajzlová 2019)

Důležitou platformou, skrze niž avantgardní uskupení komunikovala s veřejností a mezi sebou, byl časopis. Takový časopis měl i Devětsil. Podobné tendence měl rovněž časopis *Der Sturm*, o kterém již byla v rámci Bauhausu zmínka. Teige začal roku 1923 pracovat jako vydavatel časopisu *Stavba*, díky kterému započal styk mezi Walterem Gropiem a Prahou. Úplně prvním časopisem, který začal Devětsil vydávat, byl časopis *Disk*. V brněnské části Devětsilu, který vydal druhý *Disk* pracoval také například Zdeněk Rossmann, který je jeden z absolventů Bauhausu a bude o něm ještě bude řeč. *Disk* vyšel pouze ve dvou vydáních a poté se brněnský Devětsil pustil do vydávání časopisu *Pásmo*. Asi nejznámějším časopisem Devětsilu se stal od roku 1927 časopis *ReD* (Review of Devětsil/Revue Svazu moderní kultury „Devětsil“). Časopisy sehrály důležitou roli v utváření budoucího směřování a propojování uměleckých skupin a jejich názorů. (Toman 2019)

#### 4.3. Umělecké tendence a směry před 1. světovou válkou na Slovensku

V případě Slovenska lze mluvit o utváření národní identity skrze výtvarné umění a kulturu, s čímž se pojí také politická situace, která toto ovlivňuje. Před rokem 1918 bylo Slovensko velmi ovlivněno Čechy a Maďary. Po ustavení první republiky nastala pro Slovensko nová etapa, při které se mohlo samo vymezit a ukončit tak spojení s Uherskem. (Kvočáková 2020) „*Velkou potíží po vzniku nové republiky byl nedostatek administrativního aparátu. Před první světovou válkou totiž maďarizace pokročila natolik, že po vzniku Československa byl na území Slovenska akutní nedostatek (...) středoškolských profesorů, četníků, soudců, pošťáků atd.*“ (Kvočáková 2020, s. 43). Někteří z citovaných úředníků, profesorů a dalších se nedokázali smířit s novým státem, dále naslouchali instrukcím z nově vzniklého Maďarska, a proto z nové republiky buď odešli sami nebo byli nakonec vykázáni pryč. (Kvočáková 2020)

Ke změnám docházelo i ve školském systému. Během první světové války fungovala na Slovensku Ažbetínská univerzita v Bratislavě, která byla po zrodu nové republiky přemístěna do Maďarska. V Bratislavě byla následně zřízena Univerzita Jana Amose Komenského, a tak se zajistilo pokračování linie vysokého školství. Se školským systémem

souviselo i to, že veškeré umělecké školy, instituce spojené s památkovou péčí a různé spolky, měly styky s Maďary a měly v nich oporu, konkrétně v Budapešti. Snahy, které se týkaly i utváření vlastní inteligence a souvisely s tvorbou vlastních spolků, vydávání časopisů a formováním dalších aktivit, se potýkaly s neúspěchem a byly vytlačeny již během 19. století politikou Uherska. (Kvočáková 2020)

V předválečném období byl takovým ideálním typem umělce a inspirace pro Slováky Josef Mánes spolu s Mikolášem Alšem. Oba cestovali na Slovensko čerpat svou inspiraci z lidové kultury. Byli bráni jako jedna z „tradic“, na kterou navazovali slovenští umělci. Roku 1903 vznikla Grupa uhersko-slovenských malířů, tato skupina propojovala umělce z Čech, Moravy a Slovenska. Mezi členy patřili Jaroslav Augusta, Emil Pacovský, Miloš Jiránek či Jozef Hanula. Tato skupina se zrodila z postimpresionismu a z plenéristických tendencí. Členové oslavovali venkovskou kulturu, krajinu, malovali žánrové typy, které souvisely s krajinou a různými reprezentanty lidu. Jediným problémem této skupiny bylo, že se nevymezovala národnostně, propojovala umělce z Čech i Slovenska a nebylo tedy tak jasné, co je to „typické slovenské umění“. (Kvočáková 2020)

Někteří umění rozdělili na různé okruhy, například na samostatné moravské a slovenské. Tzv. *hlasisté*, což byli ti, co se shromažďovali okolo časopisu *Hlas*, se pokoušeli propojovat české a slovenské tendence dohromady. Časopis *Hlas* byl vydáván od roku 1898 do roku 1904, během roku 1903 byla k tomuto titulu nově vydávána i příloha *Umelecký hlas*, což byl úplně první umělecký časopis na Slovensku. *Umelecký hlas* byl pod správou Vavro Šrobára a Aloise Kalvody. Jak již bylo řečeno, *hlasisté* podporovali myšlenku propojování Česka a Slovenska a tímto způsobem byl zaměřen i časopis. To odpovídalo i obsahu přílohy, která byla většinou celá protkána českými malíři, jejichž díla měla jisté konexe ke Slovensku. Po zániku časopisu *Hlas* začalo vycházet periodikum *Prúdy*, které bylo svým zaměřením podobné *Hlasu*. Bylo zaměřeno na propojování česko-slovenské vzdělanosti. (Kvočáková 2020)

Už před vznikem republiky byla s napětím vnímána otázka, jak bude slovenské umění ztvárněno a jakým směrem se bude ubírat. Slovenských umělců bylo jen pomálu a více se do jejich umění angažovali čeští umělci. Slovenský umělec Martin Benka studoval v Praze na škole Aloise Kalvody. Byl jedním z těch, kteří pořádali v rámci svého studia výpravy na Slovensko, kam odjel také roku 1913. (Kvočáková 2020) Jeho výtvarné počiny se brzy staly „(...) prototypem slovenského moderního umění. S jistou nadsázkou tak můžeme říct, že základy slovenského mýtu vycházejí z českého mýtu o nezkaženosti Slovenska a autentičnosti jeho lidové kultury (...)“ (Kvočáková 2020, s. 42).



Obr. 6 Martin Benka: Slovensko

#### 4.4. Umělecké tendence a směry po 1. světové válce na Slovensku

Po ustavení první republiky roku 1918 se Slovensko chtělo vymezit jako životaschopný národ. Slovenská země „(...) se stala součástí státotvorného národa, měla pocit, že je ve všech aspektech života třeba začít od bodu nula.“ (Kvočáková 2020, s. 44). Bylo nutné, aby se Slovensko dostalo zpod vlivu Maďarů a tak „přerušit jakoukoliv institucionální, kulturní či historickou kontinuitu.“ (Kvočáková 2020, s. 44). Jak již bylo řečeno výše, po vzniku státnosti se Slovensko potýkalo s nedostatkem institucí a nedostatkem vlastní slovenské inteligence. Bylo nutné ustavit novou univerzitu, konkrétně Univerzitu Jana Amose Komenského v Bratislavě. Mezery v administrativním aparátu a v institucích se pokoušeli dohánět čeští úředníci a česká inteligence, kteří prázdná místa postupně zaplňovali. Slovensko se často potýkalo s jakýmsi stereotypem, který jej vymezoval jako autentický, „nezkažený“ národ moderními vymoženostmi. (Kvočáková 2020)

Roku 1919 byla zrestaurována Matice slovenská, která hrála význačnou roli při utváření slovenského umění. Chtěla znovu zlepšit úroveň slovenské inteligence na všech možných kulturních úrovních a tak dojít společnému blahobytu. (Kvočáková 2020) „Zároveň bylo její oživení součástí státní politiky na tomto území.“ (Kvočáková 2020, s. 45). Jejím patronem se dokonce stal Tomáš Garrigue Masaryk. Matice v sobě měla jak české, tak slovenské činitele a to později přispělo k rozdílným názorovým přístupům. Ve 30. letech se její činitelé změnili a tím se Matice stala sdružením, které podporovalo hlavně národ slovenský. To vedlo k postupnému „znepřátelení“, což mělo za následek snížení státní podpory. V rámci Matice se formoval roku 1921 Umělecký odbor, jehož vznik souvisí s odtrhnutím od Spolku slovenských umělců, který vznikl roku 1920. Tak se Matice

angažovala i do umělecké části, která obsahovala různá odvětví výtvarné, hudební a literární. (Kvočáková 2020)

Spolu se Spolkem slovenských umělců existovala ještě Umělecká beseda slovenská. Tyto dva spolky se od sebe odlišovaly v pohledu na propojování českého a slovenského národa. Spolek slovenských umělců se snažil být pouze slovenským a byl proti spolupráci s jinými národy, a to jak českým, tak maďarským i německým. A Beseda tíhla naopak zase k většímu propojování národů. Tyto dvě skupiny byly takovými hlavními liniemi, které formovaly slovenskou kulturu v období první republiky. Většina těchto spolků vznikla v Martině, odkud se ale postupně stěhovaly do Bratislavy jakožto hlavního města. (Kvočáková 2020)

Důležité pro komunikaci avantgardy a pro propagaci nových snah byly časopisy, které na Slovensku vycházely. Již byl zmíněn časopis *Umelecký hlas*, dále lze zmínit revue *Dav*. Revue *Dav* vzniklo uskupením Daniela Okáliho, Andreje Siráckyho a Vladimíra Clementise. Inicialy jejich křestních jmen tvoří název revue. *Dav* byl levicově orientovaný časopis, který vycházel mezi lety 1924–1937. Na grafické podobě obálek revue se podíleli Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla. Zakladatelé této revue a další utvořili Volné sdružení studentů-socialistů ze Slovenska, které se nakonec vymeziло jako skupina tzv. *davistů*, což bylo spojení komunisticky zaměřených lidí. Dalšími časopisy vydávanými na Slovensku byly *Elán*, dále *Svojeť*, nebo *Mladé Slovensko*. (Šámal et al. 2018)

U většiny umělců tedy lze často nalézt jakýsi prototyp slovenského umění, které se zaměřuje téměř výlučně na slovenskou lidovou kulturu, jeho lid, krajinu, přírodu a romantizované znázorňování, které mělo zdůrazňovat svébytnost vlastního národa. Někteří se snažili toto stanovisko někam posunout a vystoupit ze stereotypu. Mezi jakési ustavitelé slovenského umění a jeho moderny patří Martin Benka, Janko Alexy, Miloš Alexander Bazovský, Mikuláš Galanda, Gustáv Mallý a Ľudovít Fulla. (Kvočáková 2020) „*Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla patří k umělcům vedoucím na přelomu dvacátých a třicátých let zápas o internacionální orientaci slovenské moderny. Jejich tvorba je na Slovensku chápána jako jeden z nejvýraznějších meziválečných příkladů otevření se západoevropským avantgardním proudům. Tento fakt podporuje nejen vlastní programová platforma (...) Súkromné listy Fullu a Galandu, ale i spojení obou tvůrců s legendární Školou uměleckých remesiel (SUŘ), přezdívanou „bratislavský Bauhaus“.*“ (Bajcurová 2005, s. 98).

## 5. Českoslovenští studenti na Bauhausu

Počty československých studentů na Bauhausu se u různých autorů odlišují. Jejich počet je uváděn v rozmezí 20 až 25. Tito studenti nebyli výhradně české či slovenské národnosti, protože Československo bylo v první polovině 20. století multietnickým státem (byla zde také menšina německá, maďarská, polská a rusínská). Mnoho umělců té doby se ke studiu na této škole uchýlit chtělo, ale nakonec si vybrali jinou cestu nebo se rozhodli jinak. Je zjevné, že umělci a studenti o sobě navzájem věděli nebo se i znali a je jisté, že se vzájemně ovlivňovali. První písemné zmínky o studentech z Československa na Bauhausu lze nalézt v pátém čísle časopisu *ReD* z roku 1930, kde se Karel Teige zmiňuje, že na této škole již studuje sedm studentů. (Svobodová 2017)

Hned v úvodu této kapitoly budou vypsáni studenti z Československa, kteří na Bauhausu studovali, o kterých máme více písemných zdrojů, a o nichž se budu později zmiňovat. Mezi první patřil Oskar Zaborsky, který zde studoval od roku 1922, ale přesné datum ukončení jeho studia neznáme. Dvě studentky, které následně přišly na Bauhaus, byly Lucia Moholy, která školu navštěvovala 1923–1928, a Maria Luisa Bergmannová, která zde studovala v letech 1925–1926, tedy pouze rok. Jindřich (Heindrich) Koch studoval v letech 1922–1928, Josef Hausenblas od roku 1927 do roku 1929, Antonín Urban mezi lety 1928–1930 a Vladimír Němeček 1929–1932. Ve stejné době mezi lety 1929–1931 na Bauhausu společně studovali Václav Zralý a Ladislav Foltyn. V roce 1930 nastoupili na školu Marie Doleželová a Zdeněk Rossmann a jejich odchod ze školy se uskutečnil o rok později. A v letech 1931–1932 zde studovala Irena Blühová. (Svobodová 2017)

### 5.1. Inspirace Bauhausem

Ve 20. letech 20. století byly v Československu zakládány nové uměleckoprůmyslové školy. Při jejich formování byl patrný vliv Bauhausu. Mezi takové školy patří v Praze Státní odborná škola grafická, která vznikla roku 1920. Správa této školy byla v rukou Ladislava Sutnara, díky němuž se na škole utvořily kurzy fotografování, které zde učil Josef Ehm a Jaromír Funke. Jaromír Funke je také jedním z těch, kteří o studiu na Bauhausu uvažovali. Správa školy pod vedením Sutnara měla tendence se přiblížit ideálům Bauhausu, které se projevovaly například součinností s firmami, a tedy propojováním s technologiemi. Roku 1921 vznikla v Praze další škola, jejíž název zněl Státní odborná škola pro zpracovávání dřeva, tento název byl později změněn na Státní ústřední škola bytového průmyslu, která si kladla za cíl výchovu konkurenceschopných řemeslníků. (Svobodová 2017)



Škola uměleckých řemesel (ŠUR) v Brně vznikla roku 1924, ještě předtím byl její název Soukromá odborná škola pro umělecká řemesla Obchodní a živnostenské komory. Škola se nacházela v jednom z pater Moravského uměleckoprůmyslového muzea. Jejím prvním ředitelem se stal architekt Stanislav Sochor. První inspirace škola čerpala z Uměleckoprůmyslové školy v Praze. (Svobodová 2017) „*Již ve dvacátých letech se projeví snahy tuto školu reformovat mimojiné i po vzoru Bauhausu. (...) V textu věnovaném Škole uměleckých řemesel Zdeněk Rossmann upozornil na nutnost radikální reformy, kterou navrhovali Jiří Coufal, Bohuslav Fuchs a Emanuel Hrbek (...)*“ (Svobodová 2017, s. 56). Tím usilovali o porovnání studijních přístupů, které byly často odlišné. Na škole se propojovala výuka v praxi a teorie a dějiny. Největší vliv Bauhausu došel na školu roku 1939, kdy v historicky vyhocené době muselo několik učitelů odejít ze Školy uměleckých řemesel v Bratislavě. Tím se dostali do Brna lidé z tzv. „*Bratislavského Bauhausu*“ a ředitelem školy se stal Josef Vydra, který byl nucen bratislavskou školu opustit. S ním přišel i architekt, typograf, scénograf a pedagog Zdeněk Rossmann a Emanuel Josef Margold, architekt, který se zabýval tvorbou interiérů a nábytkem. (Svobodová 2017)

„*Na ideje Bauhausu díky kontaktům ředitele Josefa Vydry nejvíce navazovala (...) Škola uměleckých řemesel v Bratislavě. (...) Škola bývá někdy označovaná jako „Bratislavský Bauhaus“ (...)*“ (Svobodová 2017, s. 53). Škola uměleckých řemesel (ŠUR) v Bratislavě vznikla roku 1930 a její činnost byla ukončena na podzim roku 1939. Předtím, než byla škola založena, probíhal v Obchodní a průmyslové komoře kurz kreslení, který vedli Josef Vydra, Ludovít Fulla a Gustav Mally. (Svobodová 2017) Jejím prvním ředitelem byl jmenován malíř Josef vydra, jenž je i jejím zakladatelem. K ustavení školy přispívali i další čeští umělci – Jaromír Funke, Karel Plicka, nebo již zmiňovaný Zdeněk Rossmann. (Švácha a Petrasová 2017)

Vznik Školy uměleckých řemesel na Slovensku souvisel se snahou zvýšit počet uměleckoprůmyslových škol a s touhou být konkurenceschopní v produkci děl stejně jako státy okolo. Ředitel školy Josef Vydra se zde od začátku snažil uplatňovat různé metody výuky včetně metod Bauhausu. Na škole působil Jaromír Funke, který zformoval studium fotografie. Jeho spolupracovníkem zde byl student Bauhausu Zdeněk Rossmann. Jak již bylo dříve uvedeno, dalším působištěm Jaromíra Funka byla Státní odborná škola grafická v Praze. (Svobodová 2017)

Ve stejném roce 1939, kdy došlo k nucenému odchodu některých učitelů z bratislavské Školy uměleckých řemesel, vznikla Škola umění ve Zlíně, která se snažila propojit praktickou část výuky s průmyslovou, řemeslnou částí. Tato škola souvisela s výrobou obuvi

Baťa. Na zlínské Škole umění se ideje Bauhausu neprojevíly ve větší míře. (Svobodová 2017) Z toho, co bylo uvedeno, vyplývá, že v Československu se ideje Bauhausu dařilo prosazovat a díky tomu „(...) zde mohly být prostřednictvím jednotlivých osobností snadněji přijímané kromě jiného i proto, že řada českých, moravských a slovenských prvorepublikových elit preferovala orientaci na ideje novopozitivismu, produktivismu, pragmatismu a psychologického behaviorismu.“ (Svobodová 2017, s. 59).

## 5.2. Českoslovenští studenti

V době výmarského Bauhausu na školu nastupovali z Československa hlavně studenti patřící k německé menšině. Němečtí studenti a umělci byli nejvíce v kontaktu s německými uměleckými školami, na nichž studovali v Drážďanech, Vídni, nebo byli v kontaktu s Galeríí Der Sturm. (Svobodová 2019) Přesunutí školy do Desavy přineslo změnu, Bauhaus „(...) nastoupil radikální cestu k modernímu průmyslovému designu a začal se ještě více vymezovat vůči tradičním akademiím a uměleckoprůmyslovým školám.“ (Svobodová 2019, s. 255). V té době nastal větší příliv československých studentů, kteří byli české a slovenské národnosti. (Svobodová 2019)

Nejvíce československých studentů přišlo na Bauhaus v době, kdy byl architekt levicové orientace Hannes Meyer, jmenován jako vedoucí oddělení architektury na škole, jak o tom píše Svobodová (2019, s. 227) v knize *Fenomén Bauhaus*. To se stalo roku 1927. Větší příliv československého studentstva následoval i po roce 1927, kdy se Meyer stal ředitelem školy. V této době se v Československu utvářelo kladné vykreslení školy, škola byla propagována nejen v levicových novinách a časopisech, ale také v týdeníku *Pestrý týden*, což se dělo díky řediteli Hannesu Meyerovi. (Svobodová 2019)

Hannes Meyer byl v Československu oblíbený a účastnil se zde několika přednášek a akcí, které zde pořádaly různé spolky. Jedním z takových spolků byla Levá fronta (zkráceně LeF). (Svobodová 2019) Tento spolek vznikl roku 1929 jako reakce na situaci, která souvisí s „(...) radikalizací levicových názorů komunistů související se strategií „třída proti třídě“ přijaté na VI. Kongresu Kominterny v roce 1928 (...) Základní teze této strategie zněla: fašisté jsou pravou rukou a sociální demokraté levou rukou buržoazie. Za této politické situace vzniklo v Československu roku 1929 sdružení levicových intelektuálů Levá fronta (LeF). (...) Iniciátorem pražské LeF se stal Karel Teige, brněnské právník a publicista Richard Fleischner (...).“ (Svobodová 2019, s. 250–251). Stoupenci LeF chtěli zlepšit bytovou situaci pracovní třídy obyvatelstva, která měla být vyřešena pomocí tzv. koldomů

(kolektivních domů). (Svobodová 2019)

Vznik Levé fronty souvisí s úpadkem Devětsilu v Praze i v Brně. LeF se větvila na různé části, vedle sebe existovaly úseky architektonické, literární, filmové, fotografické, studentské a další. Mezi lety 1931–1933 byl vydáván také časopis spolku *Levá fronta*, který spravoval Stanislav Kostka Neumann. K činnosti LeF se přidala i větší část někdejších studentů Bauhausu z Československa, kteří se zde snažili zužitkovávat bauhausovské ideje. S tím souvisela myšlenka zlepšení bytové situace budováním proletářských domů. Činnost spolku byla ukončena roku 1933 z politických příčin. (Svobodová 2019)

První studenti z Československa, kteří nastoupili na Bauhaus, byli příslušníci německé menšiny. Roku 1919 nastoupila Julie Mollerová, která studium z rodinných důvodů nedokončila. Roku 1922 přišel Oskar Zaborsky, z jehož prací známe především grafiky a dřevoryty. Ve stejném roce se objevil Jindřich (Heinrich) Koch, který na Bauhausu studoval fotografii. Roku 1923 začala studium Lucia Moholy, rozená Schulzová, jež byla manželkou bauhauského učitele Lászla Moholy-Nagye. Studentka Maria Luisa Bergmannová byla na škole pouze rok, a to v textilní dílně v letech 1925–1926. Z tohoto výčtu je očividné, že první studenti z Československa pocházeli z německé části obyvatelstva. (Svobodová 2017)

Časopis *Stavba*, o kterém byla již řeč v podkapitole 4.2 *Poválečné umělecké tendence a směry v Čechách*, roku 1927 psal o možnostech přijetí ke studiu na škole Bauhaus. V tomto roce, jak již bylo řečeno výše, se Hannes Meyer stal vedoucím oddělení architektury a jeho levicová orientace přispěla ke zviditelnění školy v Čechách a na Slovensku. V tomtéž roce na školu nastoupili Josef Hausenblas, Václav Zralý, Vladimír Němeček a Antonín Urban, kteří sem přišli z Prahy ze školy Vyšší průmyslové. Následně sem přicházejí Ladislav Foltyn, Zdeněk Rossmann a poté i studenti z brněnské ŠUŘ. (Svobodová 2019) O jednotlivých studentech detailněji pojednám v následujících kapitolách.

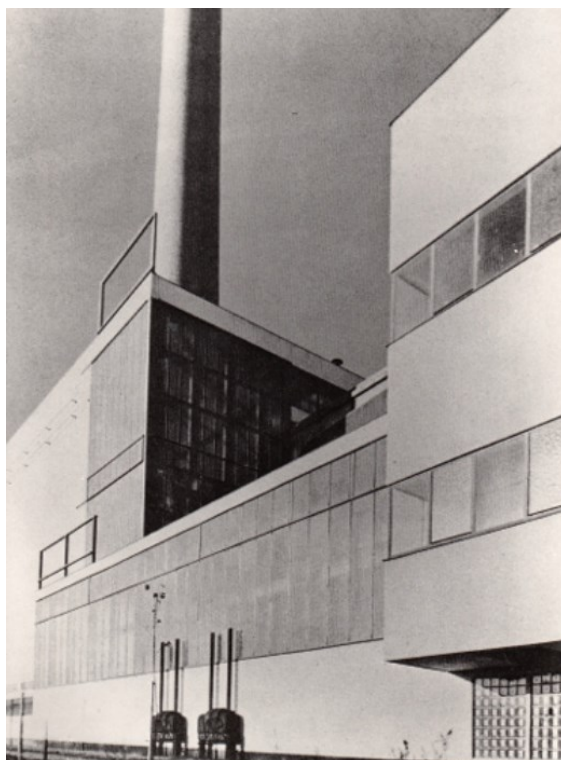
### 5.3. Jindřich (Heinrich) Koch (20. 8. 1896–1. 3. 1934)

Je jedním z prvních studentů Bauhausu z Československa vůbec, a také je jedním z těch, o kterém máme vůbec nějaké zmínky. Ještě před ním na Bauhausu studovala Julie Mollerová a Oskar Zaborsky, ale o jejich studiu zde na škole toho moc nevíme. Na Bauhaus nastoupil v „první vlně“ roku 1922, kdy byl Bauhaus ještě ve Výmaru. (Svobodová 2017) Předtím studoval i na jiných školách „(...) ve *Vidni práva, dějiny umění a semestr na AVU ve škole sochařství profesora Josefa Müllnera. V roce 1919 Vídeň opustil a pokračoval ve*

studiu na AVU v Praze u Jana Štursy. Po absolvování se vydal, patrně z existenčních důvodů, doplnit si akademické vzdělání na nově otevřený Bauhaus do Výmaru, navštěvoval dílny sochařství řízené mistrem forem Oskarem Schlemmerem.“ (Svobodová 2019, s. 345–346). V průběhu studia rozšířil své působení nejen na sochařství, ale také na nástěnné malířství a reklamu. Po studiu na Bauhausu, které ukončil roku 1928, pracoval ve své vlastní firmě *Heinrich Koch Innenarchitekt* v Halle nad Sálou, kde dělal designéra vnitřního zařízení. Rok poté firma zbankrotovala a Heinrich Koch se rozhodl, že se zaměří na fotografování. Fotografii se učil u Hanse Finslera, kterého vystřídal na jeho pracovním místě, kde setrval do roku 1933, kdy byl donucen odejít z politických důvodů. (Svobodová 2017)

Jeho fotografická dráha spadá do moderní fotografie tzv. „nové věčnosti“ a výsledné snímky jsou ve způsobu provedení podobné Finslerovým. Zaměřoval se na reklamní fotografii, krajinu, architekturu, ale cizí mu nebyly ani portréty, které se odlišovaly od portrétů té doby v Československu. Do té doby bylo portrétování hlavně na zakázku a na přání, tudíž se ve výsledné fotografii neprojevovaly nové tendence. Pro Heinricha Kocha je charakteristický méně obvyklý úhel, ze kterého fotografoval – zabíral postavy z profilu a zaměřoval se pouze na hlavu fotografovaného, portrétování se často nedívají do objektivu, ale obracejí svou pozornost někam za fotografa do dálí. Při tvorbě reklamních snímků navazuje na svého učitele Hanse Finslera, jehož vliv je ve výsledných snímcích patrný. Reklamní fotografií se v Československu zabývali i další umělci, jako například Josef Sudek. Od něho se Koch odlišuje charakteristickými výřezy, díky nimž snímky působí na diváka více nefigurativně. (Svobodová 2017)

Heinrich Koch se díky své precizní fotografické práci měl dokonce stát učitelem oboru fotografie, kterou do té doby vedl Jaromír Funke, tu měl učit na bratislavské ŠUR, ale z různých důvodů k tomu nakonec nedošlo. Roku 1933 musel Koch opustit Německou říši a vrátit se do Prahy. V Praze roku 1934 pracoval pro Národní muzeum, ale bohužel ve stejném roce v důsledku dopravní nehody zemřel. Na jeho počest byla v Praze roku 1934 uspořádána výstava pod záštitou Uměleckoprůmyslového musea. (Svobodová 2017) Nicméně první větší souborná výstava jeho fotografií z let 1929–1934 se uskutečnila až v roce 2002 ve Staatliche Galerie Moritzburg v Halle (Svobodová 2017, s. 200).



Obr. 7 Jindřich Koch: Elektrárna v Kolíně

#### 5.4. Lucia Moholy (Schulzová) (18. 1. 1894–17. 5. 1989)

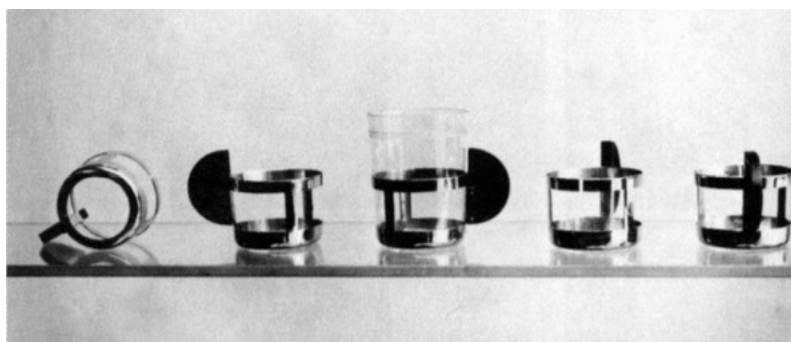
Lucia Moholy, za svobodna Schulzová, se narodila do německo–židovské rodiny v Praze. Své studium absolvovala na německém lyceu. Díky svému studiu uměla velmi dobře německy i anglicky, což později výhodně uplatnila. Po studiu pracovala jako učitelka německého a anglického jazyka a jako překladatelka. Od roku 1915 do roku 1918 působila v Lipsku a v Berlíně jako nakladatelka, byla také redaktorkou *Wiesbadener Zeitung*. V Berlíně se seznámila s László Moholy-Nagyem, se kterým se roku 1921 vzali. (Svobodová 2017) Díky jejich setkání se Lucia začala také zajímat o fotografii a společně se zajímali o experimenty, což lze doložit na jejich fotogramech. Po dvou letech se oba na Gropiovo pozvání přesunuli do Výmaru. Lucia zde na Bauhausu studovala fotografii. Poté, co se Bauhaus přestěhoval do Desavy, žila spolu s Lászlem v jednom z *Domů mistrů* na Bauhausu. (Long 2014)

V Desavě se začal formovat její charakteristický fotografický styl, který se soustředil na objekt, „ořezával“ okolí, které by mohlo rušit. Pracovala také s diagonální a vertikální kompozicí, která dodává fotografii zajímavost a umožňuje se zaměřit jen na určitou část. Fotografuje zde architekturu, hodně fotografií se zaměřuje na školní budovu, interiéry a tvoří také produktové fotografie. (Long 2014) Její osobitý styl srovnává s Lászlovým profesorka

Long, která říká: „Na závěr, když srovnáme Luciiin známý portrét studentky Bauhausu Florence Henri s portrétem jí samé od Lászla, který je více dynamický a pln napětí, nebo dalších žen, všimneme si, jak Lucia díky oříznutí obrazu stabilizovala fotografii.“ (Long 2014, s. 43). V této jinakosti se odlišuje od německých kolegů své doby, kteří se zaměřovali na naprostou ostrost a nehybnost ve fotografii. (Long 2014)

Po celou dobu přesunu do Desavy zaznamenávala probíhající stavbu nové školní budovy, a tak díky ní máme mnoho svědectví nejen o budově samotné, ale také o interiérech stavějících se *Domů mistrů*. Její fotografie byly často publikovány bez uvedení autorství, a tak nedosáhla zaslouženého ocenění či uznání. V různých esejích byly zveřejňovány fotografie, které patřily jí, a dokonce i sám Gropius její fotografie zveřejňoval bez jejího vědomí a uvedení autorství. Mnoho jejích fotografií je velmi známých, přes to všechno nutno konstatovat, že se ihned od počátku na rozdíl od ní dostalo jejímu manželovi většího uznání. (Long 2014)

Po roce 1928 přišla opět do Berlína společně s Moholy-Nagyem a Gropiem. Zde vypomáhala Moholy-Nagyemu s jeho knihou, která se jmenuje *Od materiálu k architektuře*. V dalším roce se s Moholy-Nagyem rozvedla a odešla vyučovat na uměleckou školu jednoho z bývalých bauhausovských profesorů Johannea Ittena. V této době se začala účastnit i prvních fotografických výstav – výstava *Film und Foto a Das Lichtbild*. V roce 1933 emigrovala, jako první se dostává zpět do Prahy, následuje Vídeň, Paříž a roku 1934 Londýn, kde přednášela na školách umění. Roku 1933 vydala svou první knihu a to *A Hundred Years of Photography*. V Londýně zůstala přes druhou světovou válku a na konci 50. let se odstěhovala do Švýcarska, kde již definitivně zůstala. (Svobodová 2017)



Obr. 8 Lucia Moholy: Držáky sklenic na čaj od Maxe Krajewskiho



Obr. 9 Lucia Moholy: Balkon ateliéru, budova Bauhausu, Desava

#### 5.5. Josef Hausenblas (3. 8. 1907–6. 6. 1943)

Josef Hausenblas je jedním z těch, kteří se ke studiu na Bauhaus zapsali v době, kdy oddělení architektury začal vést Hannes Meyer, který se nakonec stal ředitelem Bauhausu. Josef Hausenblas na Bauhausu studoval architekturu v letech 1927–1929. Ještě před zahájením studia absolvoval v Praze Vyšší průmyslovou školu. Jeho názorový profil dokládá členství v Devětsilu v Praze. (Svobodová 2017) Dle Svobodové je možné, že „(...) informace o Bauhausu mu zprostředkoval jeho přítel Karel Teige a architekti kolem avantgardního sdružení Devětsil a že on sám podnikl ke studiu v Dessavě své spolužáky Vladimíra Němečka, Václava Zralého, ale i staršího kolegu Antonína Urbana.“ (Svobodová 2017, s. 94). O jeho aktivitách se nedochovalo mnoho zdrojů, ale o několika z nich se dají dohledat bližší informace. (Svobodová 2017)

Jeho architektonické realizace lze nalézt například v Lounech, kde navrhl domy pro dělnictvo. Jeden z těchto realizovaných projektů v Lounech se nazývá „Jerusalem“, ten byl vystavěn mezi lety 1931–1932. Další byl projekt v Lenešicích realizovaný v letech 1929–1931, který se týkal rovněž dělnických domů. Domy se vyznačují jednoduchostí a funkčností. Tyto projekty ovšem Hausenblasovi nestačily k užití. Někdy pracoval v Praze u architekta Ferdinanda Fencla. Po roce 1939 si nechal vyhotovit pas a odjel do Německa, nejspíše z důvodu exekučních pohrůzek. Během druhé světové války byl německým vojákem a na konci roku 1942 byl během bitvy u Stalingradu prohlášen za mrtvého. (Svobodová 2017)



Obr. 10 Josef Hausenblas, Kolonie dělnických domků „Jerusalem“ v ulici Čeňka Zemana čp. 1435–1448 a 1471–1479, Louny, 1931–1932, uliční průčelí, současný stav

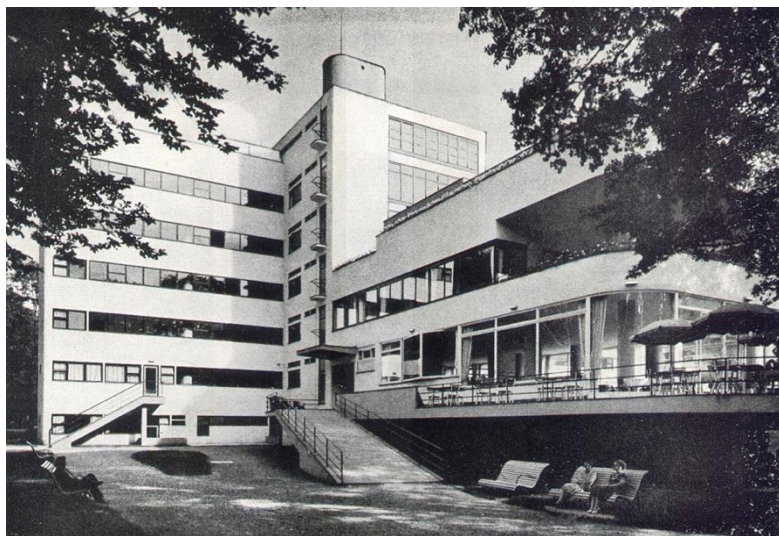
#### 5.6. Antonín Urban (15. 10. 1906–7. 6. 1938)

Antonín Urban stejně jako Josef Hausenblas vystudoval v Praze Vyšší průmyslovou školu. Na Bauhausu studoval architekturu mezi lety 1928–1930 a je možné, že se ke studiu uchýlil na doporučení kolegy Josefa Hausenblase. Školu ještě ani nedokončil a i přesto byl pomocníkem Hannese Meyera při stavbě školního komplexu u Berlína ADGB. Po studiu se připojil ke spolku Levá fronta a působil u Jaromíra Krejčara. Ve studiu u Jaromíra Krejčara se spolupodílel v letech 1930–1932 na realizaci Machnáče, sanatoria v Trenčianských Teplicích. Balkony na této stavbě připomínají balkony realizované na školní budově Bauhaus v Desavě. (Svobodová 2017) „Tato stavba je považována za jeden z vrcholů československé funkcionalistické architektury.“ (Svobodová 2019, s. 266).

Antonín Urban brzy od Jaromíra Krejčara odešel a společně s dalšími studenty Hannese Meyera, se kterými se znal ze školy, odjel do Moskvy, kde působil u Meyera jako architekt. Dále pracoval na Všeruské akademii architektury, díky tomu následně začal realizovat vlastní projekty, které se nacházely na Kavkaze, jihovýchodní Sibiři a dalších místech. Poté, co byl založen Svaz architektů SSSR, se angažoval v jeho vedení, psal různé texty a reflexe o architektuře, které vycházely ve sbornících a časopisech v Sovětském svazu. Nedlouho potom se Urbanovi a jeho manželce narodila dcera a on tak stál před rozhodnutím, zda si ponechá československé občanství nebo přijme sovětské, nakonec se rozhodl, že se vzdá svého československého občanství. (Svobodová 2017) „(...) Urban v dubnu 1937 přijal sovětské občanství, což se mu stalo osudným. V květnu 1938 zatkla Urbana v jeho bytě NKVD, odvezla jej a věznila. Spolu s ním i jeho kolegy (...) Komise NKVD a prokurátor



*SSSR je obvinili ze špionáže pro Německo a odsoudili k zastřelení (...).*“ (Svobodová 2017, s. 99–100). V červnu téhož roku byl spolu s dalšími kolegy popraven. (Svobodová 2017)



*Obr. 11 Lázeňský dům zvaný Machnác*

#### 5.7. Václav Zralý (12. 8. 1906–29. 9. 1993)

Václav Zralý nebyl dlouhou dobu „znám“. Svědectví o jeho životě a jeho pracích přinesla až výstava roku 1982, kterou v Lounech uspořádal Vladimír Šlapeta. Stejně jako jeho dva kolegové, tak i on studoval na Vyšší průmyslové škole v Praze. Na Bauhaus přišel po studiu na Vyšší průmyslové škole a vystudoval zde taktéž architekturu v letech 1929–1931. Podobně jako Urban vstoupil do spolku Levá fronta. Jako architekt se činil ve městě Pnětluky, které bylo jeho rodným městem. Václav Zralý pomáhal Josefu Hausenblasovi s realizací jeho projektů, oba byli rodáci z Lounska. On sám měl mnoho rozpracovaných projektů, které se bohužel nikdy nestaly skutečností. Co se ale postavilo dle jeho návrhů, byl rodinný dům v Praze v Košířích. (Svobodová 2017)

Architektonická kariéra Václava Zralého se bohužel nebyla nikdy plně nerozvinula. Během hospodářské krize se marně snažil shánět práci, až nakonec roku 1934 odešel do Paříže, kde studoval na další škole architekturu. Jeho pobyt v Paříži ovšem neměl dlouhého trvání a z finančních důvodů se nakonec vrátil do Pnětluk. Během Protektorátu Čechy a Morava dostával občas zakázky, mezi kterými lze zmínit zvoničku v Pnětlukách. Dále také psal a jeho texty se vydávaly v různých časopisech, například v časopise *Bytová kultura*. (Svobodová 2017)



*Obr. 12 Rodinný dům v Praze–Košířích, Nad Zámečnicí 15/2073, 1932–33*

#### 5.8. Ladislav Foltyn (Fusmann) (2. 9. 1906–27. 5. 2002)

Rodák ze Slovenska, Ladislav Foltyn byl architektem, fotografem, pedagogem a teoretikem. Roku 1924 studoval v Brně techniku, následně ale přestoupil do Vídně na uměleckoprůmyslovou školu, kde studoval architekturu. Na Bauhaus nastoupil roku 1929 poté, co vyslechl na vídeňské přednášce Hannese Meyera. Zde studoval až do roku 1931. Absolvoval zde kurzy architektury a kurzy fotografie. Roku 1931 byl nucen studii zanechat a to z důvodu stávkový proti propouštění Meyera ze školy, kterou sám inicioval. Díky jeho nucenému odchodu mu Meyer domluvil v Berlíně práci související s architekturou. Školu Bauhaus ovšem i přesto dokončil a to dálkovým studiem. V roce 1933 přesídlil do Vídně. Ve Vídni došlo k částečné realizaci jednoduchých domků v Laab im Walde. (Svobodová 2017)

Po nějaké době se uchýlil zpět na Slovensko, kde lze najít několik jeho staveb, na kterých buď spolupracoval nebo je vytvořil samostatně. Mezi ty vlastní patří továrna v Ivánkách pri Nitre, škola v Kokavě nad Rimavicou, dům Jozefa Šašinky v Popradě, ve Vysokých Tatrách chata Zamkovského a další. Návrhy domů jeho působení ale nekončilo, zajímalo ho interiérové vybavení a návrhy interiérů, včetně nábytku. Foltyn je jedním z nejvíce čínorodých absolventů Bauhausu z Československa, kde se nejlépe uplatnil jako architekt. (Svobodová 2017) Dokonce se „(...) v Plánovacím úřadě v Bratislavě věnoval obnově zničených obcí a územnímu plánování. (...) od roku 1952 již působil jako výzkumný pracovník na Fakultě architektury Slovenské vysoké školy technické. Je rovněž spoluautorem

*a autorem řady odborných knih o slovenské lidové, historické i moderní architektuře.*“ (Svobodová 2017, s. 121).

Jak jsme uvedli, Foltyn se nezabýval pouze architekturou, ale na Bauhausu absolvoval i kurz fotografie u Waltera Peterhanse. Foltyn na rozdíl od svých kolegů z tohoto kurzu (např. Zdeňka Rossmanna, který byl také architektem) své práce neuveřejňoval, a tak dlouho nebyly známé. Známé byly pouze fotografie ze školy, které vznikaly jako školní práce. Na těchto fotografiích lze sledovat způsob výuky na Bauhausu spočívající v „prozkoumávání“ materiálů, struktury a dalšího. (Svobodová 2017)



*Obr. 13 Rodinný dom Jozefa Šašinku v Poprade. Celkový pohľad.*

#### 5.9. Zdeněk Rossmann (3. 9. 1905–8. 11. 1984)

Zdeněk Rossmann přišel na Bauhaus poté, co již levicově smýšlející ředitel Hannes Meyer odešel do Moskvy a byl nahrazen Mies van der Rohem, který se od Meyerovi radikality odpoutal. Ale i nadále na škole fungovaly různé aktivity, ve kterých se studenti účastnili politického života, konkrétně radikálního levicového smýšlení. Před vstupem na Bauhaus se angažoval ve spolku Devětsil, konkrétně v jeho brněnské odnoži, a od roku 1929 ve spolku Levá fronta. Studium techniky v Brně, kam docházel nedokončil a rozhodl se společně s Marií Doleželovou, která se později stala jeho ženou, odejít roku 1930 na Bauhaus. Zde se zajímal o architekturu, konkrétně se našel ve vymýšlení návrhů na domy pro socialistické obyvatelstvo a kolektivní domy. Studoval zde i fotografii u Waltera Peterhanse. Ovšem roku 1931 je společně se svou budoucí manželkou Marií Doleželovou

nucen odejít ze školy právě z důvodu přílišného zapojení do politického života na škole. (Svobodová 2017)

Po nedokončených studiích se s Marií rozhodli, že zkusí najít práci v Paříži. Rossmann se zde snažil získat zaměstnání i u Le Corbusiera, ale bohužel se mu to nepovedlo. Během hospodářské krize bylo čím dál tím těžší využít své architektonické vzdělání a Rossmann se proto ucházel o místo učitele na ŠUŘ v Bratislavě. (Svobodová 2017) Ve stejné době začíná „*Společně s levicovým architektem židovského původu Friedrichem Weinwurmem, teoretikem Antonínem Hořejšem a publicistou Danielem Okálím začíná od roku 1931 vydávat komunisticky orientovanou revue Nová Bratislava, v níž pro marxistickou kritiku společenských poměrů dříve hlavně rurálního Slovenska využívá texty, fotografie, koláže, typomontáže, odborné statistiky a grafy (...). Největší pozornost věnovala Nová Bratislava právě otázce bytové krize a propagaci nového typu kolektivního bydlení v malých bytech (...).*“ (Svobodová 2017, s. 110). Články, které se v časopise *Nová Bratislava* objevovaly, oceňoval i zakladatel Devětsilu Karel Teige. (Svobodová 2017)

Pokud Foltyn byl jedním z nejvíce čínorodých studentů na Bauhausu z Československa, pak Rossmann byl tím nejvíce všestranným. Ještě před jeho studiem na Bauhausu už psal v Československu různé články, kde vyjadřoval své názory ohledně architektury, a navázal kontakt s mnoha známými osobnostmi, díky čemuž se v Československu uplatnil a vytvořil si jisté renomé. To lze doložit na jeho pobytu v ateliéru Bohuslava Fuchse, kde byl okolo roku 1929. Roku 1935 se například angažoval na reklamních letáčích ke stavbě koupaliště Zelené žáby vedené architektem Bohuslavem Fuchsem v Trenčianských Teplicích. Jak již bylo řečeno jeho architektonickým studiem to nekončilo a angažoval se v mnoha různých odvětvích. (Svobodová 2017)

Ještě před odchodem na Bauhaus se uplatňoval jako scénograf u režisérů Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana. V době, kdy byl Burian ustaven do funkce vedoucího laboratoře Národního divadla v Brně, si do divadla jako výtvarníka vybral právě Zdeňka Rossmanna. Rossmannovy výtvarné scénografie byly prokány znaky sovětských konstruktivistických tendencí. Dále se jako scénograf uplatňoval i později v rodném městě Ostravě. Poté, co se vrátil z Bauhausu a pokračoval ve scénografické práci, bylo patrné, že jeho studium na Bauhausu se nezapře. Jeho scény jsou prokány barvami, různými materiály, světly a obecněji působí mnohem výtvarnějším způsobem. Tímto novým pohledem na scény ovlivnil další spolupracovníky – konkrétně Ludovíta Fullu, o kterém byla řeč v kapitole 4.4 *Poválečné umělecké tendence a směry na Slovensku*. Dalším režisérem, se kterým

spolupracoval a kterého můžeme zmínit byl Josef Skřivan, který byl zároveň hercem a vystupoval na scéně s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem. (Svobodová 2017)



Obr. 14 Dvě vdovy – 30. 6. 1953 Zdeněk Rossmann – scéna (Národní divadlo)

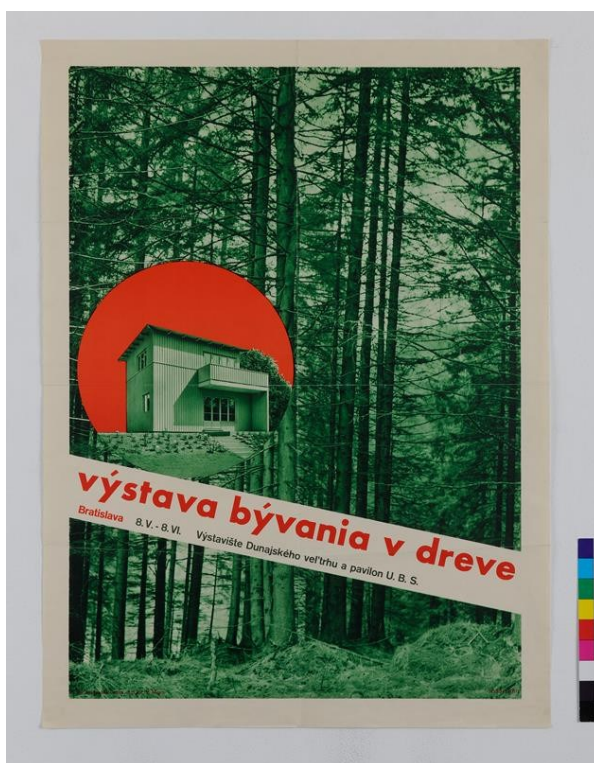
Poté, co nastoupil na ŠUR v Brně, začal intenzivněji plánovat a pořádat výstavy. V těchto výstavách mohl využít své schopnosti ze scénografie i studia architektury. První takovou výstavou byla *Výstava bývania v dreve*, ke které vytvořil i reklamní letáky. Roku 1935 realizoval výstavu Lászla Moholy-Nagye přímo v budově bratislavské ŠUR. Tato výstava mohla být uskutečněna díky Františku Kalivodovy, který byl Lászlovým přítelem. Tato výstava by se dala nazvat „putovní“, jelikož z Bratislavy byla přemístěna do Brna a následně ještě do Českých Budějovic. Roku 1938 vydal knihu s názvem *Písmo a fotografie v reklamě*, která se zaměřuje na typografii a reklamu. Později se Rossmann dostal i do kontaktu se zlínskou firmou Baťa a ve Zlíně pomáhal architektu Gahurovi s realizací Baťova památníku. Po válce se spolupodílel na *Památníku obětem a politickým vězňům koncentračního tábora v Mauthausenu*. Tento památník vytvářel se sochařem Antonínem Nyklem roku 1959. Oba byli za války v tomto táboře drženi, stejně jako Rossmannova žena Marie, která byla v Ravensbrücku a Neubrandenburgu. (Svobodová 2017)

Na různých výstavách a jejich instalacích se podílel i po druhé světové válce, pracoval také v nakladatelství Orbis, kde byl v jednom období ředitelem. Vytvořil mnoho reklamní letáků, obálek a plakátů. (Sylvestrová 2015) V roce 1958 dokonce „(...) zodpovídal za realizaci Československé expozice na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu. (...) Obdržel Čestný diplom Mezinárodní jury EXPO 58 v Bruselu, Vyznamenání Za vynikající práci za



*účast na výtvarném řešení čs. pavilonu na Světové výstavě v Bruselu (...).*“ (Sylvestrová 2015, s. 239). Byl velmi činný v celkové kulturní sféře (Národní galerie v Praze, Národní muzeum v Praze...) a dostalo se mu mnoho poct a uznání. (Sylvestrová 2015)

V osobním životě se Zdeněk Rossmann roku 1931 oženil s Marií Doleželovou. O dva roky později se jim narodil syn Pavel a roku 1940 dcera Jana. To, proč se Zdeněk a Marie dostali za války do koncentračních táborů, bylo z důvodu jejich snahy pomoci parašutistovi Františku Pospíšilovi, který byl příslušníkem operace Bivouac. Snaha o ukrytí parašutisty byla následně vyzrazena a oba byli zatčeni. Zdeněk se ocitl v koncentračním táboře Mauthausen, roku 1945 byl tábor osvobozen a podařilo se mu dostat zpět do Prahy za pomoci Červeného kříže. (Sylvestrová 2015) Marie v táboře Neubrandenburg takové štěstí neměla „*Když se ze strachu před blížící se frontou velitelé a strážci tábora rozutekli, podnikla samostatně s několika českými vězeňkyněmi přechod fronty z Německa přes Polsko zpět do vlasti. Putovala téměř dva měsíce (...).*“ (Sylvestrová 2015, s. 229).



Obr. 15 Zdeněk Rossmann: plakát k výstavě *Bývania v dreve*

#### 5.10. Marie Rossmannová (Doleželová) (9. 12. 1909–29. 5. 1983)

Marie Rossmannová, za svobodna Doleželová, nastoupila na Bauhaus roku 1930, zde studovala fotografii. Přišla ze ŠUR v Brně, kde se zajímala o oděvní a textilní tvorbu. Ještě

před vstupem na Bauhaus byla společně s Rossmannem členkou Levé fronty. Na Bauhausu zůstala do roku 1931, odkud odešla se svým budoucím manželem Zdeňkem Rossmannem. Po nuceném odchodu z Bauhausu z důvodu levicového smýšlení se Marie i Zdeněk přesunuli na ŠUR do Bratislavy, kde Marie následně pokračovala ve výuce fotografie u fotografa Jaromíra Funka. (Svobodová 2017) Mnoho jejích prací se nedochovalo a to z důvodu „(...) zničení rodinného archivu gestapem [její práce jsou] známé pouze z několika dochovaných fotografií v Moravské galerii v Brně nebo z reprodukcí v levicových časopisech Index, Nová Bratislava aj.“ (Svobodová 2017, s. 186). Za války byla internována v koncentračním táboře Ravensbrück a Neubrandenburg. (Svobodová 2017)

Její zálibení v textilní a oděvní tvorbě lze pozorovat také na pomoci, kterou poskytovala manželovi při tvorbě divadelních úborů, jelikož její manžel Zdeněk Rossmann byl mj. scénografem. (Svobodová 2017) Doba, kdy se Marie Doleželová dostává k fotografii patří k tzv. éře „nové fotografie“ „(...) nastává její zprůmyslnění. Fotografie se s obrazem snaží pracovat jiným, novým způsobem – narušuje tradiční smyslové vnímání, kterému se doposud chtěla přiblížit: nezobrazuje iluzorní trojrozměrný celek, ale jednotlivosti, abstraktní fragmenty, výřezy. Po vzoru filmu využívá nové kompoziční metody – diagonály, pohledy, nadhledy nebo dvojexpozice.“ (Svobodová 2019, s. 328). Zaměřovala se na fotografie zátiší a na různé sociální reportážní fotografie (nejvíce propracovanou sociální reportážní fotografií se však proslavila její kolegyně Irena Blühová, viz dále). Mezi fotografické cykly Marie Rossmannové patří *V uhelné vodě Ostravice zrcadlí se Krajina*, *Zátiší na břehu Seiny* a další. (Svobodová 2017)



Obr. 16 Marie Rossmannová: Z jarmarku (škopky)

#### 5.11. Irena Blühová (2. 3. 1904–30. 11. 1991)

Slovenka Irena Blühová se stejně jako její kolegyně Marie Doleželová na Bauhausu vyskytovala v době tzv. éry „nové fotografie“, kdy se *„Fotografie se s obrazem snaží pracovat jiným, novým způsobem – narušuje tradiční smyslové vnímání, kterému se doposud chtěla přiblížit: nezobrazuje iluzorní trojrozměrný celek, ale jednotlivosti, abstraktní fragmenty, výřezy. Po vzoru filmu využívá nové kompoziční metody – diagonály, podhledy, nadhledy nebo dvojexpozice.“* (Svobodová 2017, s. 328) a stejně tak se zde fotografií zabývala. Studovala na Bauhausu v letech 1931–1932. Blühová je dle Svobodové *„(...) jednoznačně nejvýraznější ženská osobnost meziválečné československé fotografie.“* (Svobodová 2017, s. 190). K fotografii ji nepřivedl až Bauhaus, fotografie ji zajímala již mnohem dříve. Začínala fotografováním krajiny, přírody až došla k fotografiím, ve kterých dokumentovala stagnující části Slovenska. Její největší doménou byla sociální reportážní fotografie. (Svobodová 2017)

Díky Bauhausu se dostala i k typografické práci, kterou později využila k tvorbě plakátů a obálek časopisů. Byla známá svým levicovým orientováním, které ji po studiu na škole přivedlo k práci v časopisech jako byl levicový *Dav*, *Nová Bratislava*, komunistický časopis v Čechách *Tvorba*, nebo také pro časopisy v Maďarsku. V těchto časopisech uveřejňovala své fotografie a texty bez uvedení autorství. Po škole byla také členkou Levé fronty a také se přidala k uskupení Sociofoto, jež bylo založeno v Bratislavě lidmi, kteří se zajímali o dokumentaci Slovenska a jeho prozkoumávání. Sociofoto pořádalo roku 1933 výstavu, na níž měla své fotografie Irena Blühová, Jaromír Funke a Josef Vydra. Všichni



vystavující zde byli zastoupeni anonymně. V letech 1933–1941 vedla nakladatelství Blüh, které se nacházelo v Bratislavě. V roce 1938 nastoupila na večerní výuku filmové sekce na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě, kde se vzdělávala u Karla Plicky. (Svobodová 2017)

Blühová ve svých fotografiích nešetřila kritikou, Svobodová píše „*Na rozdíl od Plickova heoricky, až platónsky ideálně pojímaného Slovenska (...) byl Blühové přístup k realitě kritický, někdy až drasticky dokumentární, jak můžeme vidět ve výše zmíněných časopisech. Zde anonymně publikované snímky sloužily především jako prostředek obžaloby a moderní politické propagandy.* (Svobodová 2017, s. 194). Blühová vytvářela snímky, ve kterých ukazovala osoby z nižších poměrů, osoby na okraji společnosti, ale také prostředí lidí, kteří vykonávají těžkou fyzickou práci. „*Blühová však měla i jinou polohu – vytvářela nestylizované reportážní záběry každodenního života, které někdy doplňovala vlastními texty.*“ (Svobodová 2017, s. 194). Její fotografie byly uznávány a obdivovány i dalšími umělci, např. Johnem Heartfieldem. Za druhé světové války byla nucena nepublikovat a to mělo podíl na tom, že se její výsledné snímky lehce proměnily, jelikož témata jejích poválečných fotografií se navrací k tématům přírody a krajiny ve fotografii. (Svobodová 2017)



*Obr. 17 Irena Blühová: Rodina*

## 6. Vliv Bauhausu na Československé umění a kulturu

V předchozí kapitole bylo pojednáno o studentech z Československa, kteří na Bauhausu v průběhu let studovali. U některých z nich je vliv na umění patrný více, u jiných

méně. Někteří se k větším zakázkám z finančních důvodů bohužel nedostali a museli se vydat cestou jiných oborů, mnozí se ve svém směřování dokázali posunout dále. Zmínit lze Ladislava Foltyna, který byl asi nejaktivnějším studentem Bauhausu z Československa, nebo Zdeňka Rossmanna, který byl zase nejvíce všestranným, až by se dalo říci, že „na co sáhnul, to se mu podařilo“. Pozoruhodná byla Irena Blühová, která ovlivnila fotografii a změnila pohled na ni, podobně jako Jindřich Koch a Marie Rossmannová, kteří se fotografováním zabývali. (Svobodová 2017) V této kapitole bude pozornost zaměřena na přednášky, výstavy a vliv školy Bauhaus na architekturu a fotografii.

### 6.1. První kontakty Československa s Bauhausem

Mezi úplně první kontakty mezi Bauhausem a Československem lze považovat spojení Karla Teigeho a Waltera Gropia prostřednictvím časopisu *Stavba*, jehož vydavatelem byl právě Karel Teige. Dalším důležitým mezníkem byla roku 1923 výstava ve Výmaru, která se zaměřovala na mezinárodní architekturu, na které Teige navázal nové vztahy a na kterou byl pozván samotným Gropiem. A díky tomu se na výstavu mohli podívat i čeští architekti z Devětsilu, například Jaroslav Fragner, Josef Chochol, Jaromír Krejcar a další. Na konci roku 1924 uspořádal Walter Gropius v Československu dvě přednášky – v Praze a Brně. Přednáška se jmenovala „*Stavebnice ve velkém – strojově vyráběné obytné domy, jak chceme v budoucnosti stavět?*“ Na realizaci přednášek, které byly pořádány časopisem *Stavba* a Klubem architektů, Gropia pozval Karel Teige. Po přesídlení Bauhausu do Desavy přišli László Moholy-Nagy a Walter Gropius s plánem, že budou vydávat edici knih Bauhaus (*Bauhausbücher*). Této činnosti se měl účastnit i Karel Teige, který zde měl vydat knihu *Tschechische Kunst*. (Michalová 2016)

Jak již bylo řečeno, jmenování Hannese Meyera roku 1928 jako nového ředitele, přispělo k většímu nástupu československých studentů na školu. Karel Teige si jeho smýšlení a přístupu velmi cenil. V tomto období zval Meyer na školu mnoho umělců a teoretiků k přednáškám do Desavy, sám Teige zde přednášel, s ním i další umělci z Československa, třeba Jaromír Krejcar, ten také jak píše Michalová (2016, s. 325) měl v Československu zastoupení školy Bauhaus v jeho autorských výrobcích. Roku 1930 Teige napsal článek do časopisu *Stavba* s názvem „*Deset let Bauhausu*“, ve stejném roce vydal speciální výtisk *Revue Devětsilu*, který se věnoval právě samotnému Bauhausu. Poté, co byl v roce 1930 Meyer ze školy odvolán kvůli jeho levicovému smýšlení, Teige započal v Československu s oznamováním této skutečnosti veřejnosti. V Čechách tato zpráva

vzbudila velké znepokojení. Meyer zde byl podporován a jeho přednášky si našly mnoho příznivců. (Michalová 2016) „*Teige komentoval jeho propuštění v ostře nesouhlasných člancích (...). Na protest přerušil další spolupráci s Bauhausem, jehož vedení se po Meyerově odchodu do Moskvy v říjnu 1930 ujal Mies van der Rohe. Jeho formální estetika mu byla velmi vzdálená.*“ (Michalová 2016, s. 326).

Dalším, kdo navázal přímé kontakty s Bauhausem, byl Bedřich Václavek, který byl od roku 1926 ve spojení s Hannesem Meyerem. Václavek byl literární teoretik a filosof marxistického smýšlení. Ve stejném roce započal plánovat s brněnským Devětsilem, s Františkem Halasem a se Zdeňkem Rossmannem, sborník, jehož název zněl *Fronta*. Dále se Bedřich Václavek roku 1926 vydal do Desavy, kde vedl rozhovor s Walterem Gropiem, z něhož spolu s líčením vzhledu nové budovy školy sepsal text, který následně zaslal do časopisu *Stavba*. Odvolání Meyera z funkce ředitele školy bylo pro Václavka podobným „úpadkem“ jako pro Teigeho a své námítky s jeho nuceným odchodem vyslovil v periodiku *Čin*. (Svobodová 2019)

## 6.2. Přednášky Bauhausu v Československu

První uspořádanou přednáškou v roce 1922 byla přednáška Waltera Gropia v Liberci. Dále roku 1924 v Československu přednášel v rámci Dne německých architektů v Ústí nad Labem. Následně na konci roku 1924 byly přednášky v Brně a v Praze pořádány prostřednictvím časopisu *Stavba* a Klubu architektů, na něž Gropia pozval Karel Teige. Pravidelným přednášejícím z řad profesorů na Bauhausu byl Hannes Meyer. Meyerovi bylo v Československu dokonce uspořádáno přednáškové turné. Kontakty, které zde Meyer zahájil, započaly roku 1925. (Svobodová 2017) Tyto kontakty byly umožněny „(...) *pravděpodobně díky Devětsilem řízené mezinárodní výměně avantgardních časopisů (...).*“ (Svobodová 2019, s. 238). Roku 1929 přednášel Meyer v Praze, jeho přednáška se jmenovala „*Odpoutané stavění*“ (*Entfesselttes Bauen*). „*V roce 1930 se v ReDu objevila zpráva, že Meyer přijal na jaře společně s Teigem a Václavkem aktivní účast na zahájení činnosti Levé fronty (LeF) v Brně.*“ (Svobodová 2019, s. 239–240).

Následně po odvolání z Bauhausu odjíždí Meyer do Sovětského svazu. V dalším roce 1931 měl v Čechách dvě přednášky – v Praze a v Brně. Tyto přednášky se zabývaly architekturou Sovětského svazu. V časopise *Stavitel* píše Teige o těchto přednáškách a zmiňuje počty lidí, které je vyposlechli, údajně jich mělo být okolo 600–800. Posledními přednáškami Hannese Meyera v Československu byly přednášky z roku 1936 (v tomto roce

přijíždí Meyer do Československa naposledy), kdy mu bylo uspořádáno přednáškové turné, během něhož navštívil Olomouc, Brno, Ostravu, Bratislavu a Prahu. Tyto poslední přednášky, neměly takový úspěch jako ty předchozí, které v Československu vedl. Architektura Sovětského svazu již nebyla tak lákavou, a to i díky událostem, které se ve stejném roce v Sovětském svazu odehrály (byla přijata nová Ústava, která legitimizovala totalitní režim ustavený Josifem Stalinem). (Michalová 2016)

Na konci roku 1925 se v Brně uskutečnila přednáška Lászla Moholy-Nagye, který zde přednášel společně s Le Corbusierem a Adolfem Loosem. Dalším přednášejícím z řad „bauhausovských“ profesorů byl v roce 1928 v Praze Josef Albers. Ten zde přednášel v rámci VI. Mezinárodního kongresu kreslení, umělecké výchovy a užité grafiky. Na tomto kongresu si posluchači vyslechli jeho přednášku s názvem „*Tvořivá výchova a Bauhaus*“. Tato přednáška pomohla utřídit principy výuky na Bauhausu. Jedním z posluchačů byl Josef Vydra, který se díky přednášce blíže seznámil s principy školy a to mu pomáhalo k utváření nápadu nové školy – Škole uměleckých řemesel. (Svobodová 2017)

### 6.3. Výstavy Bauhausu v Československu

Roku 1936 se začal v Brně vydávat časopis *Telehor*. S vydáváním časopisu přišel František Kalivoda, celý název i s podtitulem zněl *Telehor: Mezinárodní časopis pro vizuální kulturu*. Tento mezinárodní časopis vznikl za součinnosti tří lidí: Lászla Moholy-Nagye, Sigfrieda Giediona a Františka Kalivody. (Svobodová 2017) „*První číslo je věnováno Moholy-Nagyovi, tedy umělci, který plně reprezentoval měnící se rozsah nové vizuality (...)*.“ (Toman 2015, s. 24). Následně se František Kalivoda dostává do užšího kontaktu s Lászlem Moholy-Nagyem. Díky tomu se roku 1935 mohla uskutečnit první výstava Moholy-Nagye v Československu, kterou podnítil právě kontakt Kalivody a Moholy-Nagye. Tuto výstavu realizoval Zdeněk Rossmann v budově Školy uměleckých řemesel v Bratislavě. Poté se výstava přemístila ještě do Brna, a nakonec do Českých Budějovic. František Kalivoda byl významným brněnským avantgardním činitelem, byl také jedním z pedagogů na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě a členem Levé fronty. (Svobodová 2017)

O dalších výstavách se již zdroje nezmiňují, ale lze ještě z dobových písemností nalézt informace o Mezinárodní výstavě fotografie v roce 1936, která byla instalována v budově Mánesu v Praze. Na této výstavě měli své fotografie jak českoslovenští umělci (Jaromír Funke, Josef Ehm, Josef Sudek, Jindřich Štýrský, Eugen Wiškovský a další), tak i umělci

z jiných zemí. Svou fotografii zde měl i László Moholy-Nagy, nebo také John Heartfield, Man Ray, Alexander Rodčenko a další. Tuto informaci lze nalézt v prospektu k Mezinárodní výstavě fotografie 6. března – 13. dubna 1936, který vydal Spolek výtvarných umělců „Mánes“ a na jeho ztvárnění se podíleli Lubomír Linhart a Jiří Jeníček. (Linhart a Jeníček 1936)

Další zmínku o možné výstavě Bauhausu v Československu jsem našla v knize *Bauhaus Výmar – evropská avantgarda 1919–1925* v textu od Vladimíra Šlapety. V tomto textu Šlapeta píše, že během přednášky Josefa Alberse v Praze roku 1928, která se uskutečnila v rámci VI. Mezinárodního kongresu kreslení, umělecké výchovy a užité grafiky, bylo uvedeno, že „(...) *pracím Bauhausu byla věnována samostatná výstava v pražské Stromovce.*“ (Šlapeta 1997, s. 80). O této výstavě jsem ale bohužel nic přesnějšího nenašla, ani v poznámkách textu Vladimíra Šlapety nic k této výstavě neodkazuje.

#### 6.4. Vliv Bauhausu na Československou fotografii

„*Vývoj fotografie po vzniku Československa kontinuálně navázal na předválečný stav, kterému dominovala tzv. „umělecká fotografie“ secesního piktorialismu.*“ (Svobodová 2017, s. 168). Na vývoj fotografie měl velký vliv film, který přinášel nové nápady, například rozmanité úhly pohledu, odlišné záběry pozorovatele atd. To, jak se fotografie dále rozvíjela a pronikala více a více do společnosti se projevilo také v zakládání svazů a sdružení. V roce 1919 byl založen Svaz českého klubu fotografů amatérů (SČKFA), v Liberci roku 1920 byl založen Svaz německých fotografů amatérů a na Slovensku v Bratislavě roku 1924 Sdružení fotoamatérů YMCA. Postupně přichází i do fotografie experiment, který se projevuje ve fotogramech, dvojitých expozicích a fotomontážích. V těchto tendencích lze i vyzorovat vliv pedagoga z Bauhausu Lászla Moholy-Nagye, který se svou manželkou Luciou Moholy vytvářel fotogramy. Na fotografii se zaměřoval i Karel Teige ve svých textech, například v textu *Foto-kino-film*, který napsal roku 1922, v tomto textu mluví o přerušení tradice s předválečnou fotografií a nabádá k tvorbě reportážních a dokumentárních snímků. (Svobodová 2017)

Vlivu experimentu se rozhodla využít i československá avantgarda v čele s pražským a brněnským Devětsilem, skupina Fotolinie z Jižních Čech a Fotoskupina pěti (F5) z Brna. V Německé říši se s fotografií šířily názory o tzv. „nové věcnosti“ ve fotografii (Neue Sachlichkeit). Tyto názory podporovaly každodennost, obyčejnost, nepředstíranost a v tom byl spatřován směr nové, moderní fotografie. To se následně šířilo i do Československa.

K tomuto novému směru, kterým se měla fotografie ubírat, se začal vyjadřovat například Lubomír Linhart, což byl vedoucí části filmu a fotografie Levé fronty v Praze, nebo také Jaromír Funke. Oba se k této tzv. „nové věcnosti“ vyjadřovali spíše s despektem. Asi největším vlivem a reflexí, kterou se v Československu časopisy jako *ReD*, *Stavba*, *Pásmo*, *Fronta*, *Telehor*... zabývaly, byla činnost Lászla Moholy-Nagye, o které psal Karel Teige, Zdeněk Rossmann, František Kalivoda, Josef Vydra, nebo Bedřich Václavek. (Svobodová 2017)

„Fotografii Moholy-Nagy chápe hlavně jako jeden z prostředků komunikace a z tohoto pohledu na ni také nahlíží – z hlediska jejího využití v typografii, plakátu, textech, knihách atd. (...).“ (Svobodová 2017, s. 172). Moholy-Nagye refletovaly i některé osobnosti na Slovensku, mezi nimi byl výrazný Sarló Kalmán Brogyányi. Dalším fotografem, jehož reflexí se zde v Československu zabývali, byl Hans Finsler. Finsler, který byl jedním z představitelů německé tzv. „nové věcnosti“ a také Waltera Peterhansa, který později fotografii na Bauhausu vyučoval. Hans Finsler byl i pozdějším pedagogem Jindřicha Kocha, československého studenta z Bauhausu, který se po studiu zaměřil na fotografii a převzal nakonec i jeho pracovní místo jako pedagog. Vliv Finslera v Kochově fotografii se zdá být patrným zejména v jeho reklamní tvorbě. (Svobodová 2017)

Pojednávání o fotografii se v Československu neomezovalo pouze na texty, reflexe a statě vycházející v časopisech. Lze nalézt i samostatné časopisy věnované fotografii a filmu, a to časopis *Ekran*, *Fotografický obzor*, nebo také *Rozhledy fotografa amatéra*. Mezinárodní časopis *Ekran* byl vydán roku 1934 pouze v jednom čísle a jeho vydání zorganizoval opět František Kalivoda. *Fotografický obzor* vycházel po velmi dlouhou dobu – od roku 1893 do roku 1944, vydával ho Český klub fotografů amatérů, kteří se od roku 1919 jmenovali Svaz českého klubu fotografů amatérů. Ve 40. letech byl v jeho redakci i Jaromír Funke. (Svobodová 2017)

Největší vliv Bauhausu ve fotografii lze sledovat u několika československých studentů, konkrétně u Lucie Moholy, Ladislava Foltyna, Zdeňka Rossmanna, Marie Rossmannové, Ireny Blühové, a nepřímo u Jindřicha Kocha, který na Bauhausu přímo fotografii nestudoval. Tzv. „novou věcnost“ lze pozorovat právě u Jindřicha Kocha, který ji ale spíše získal až z následného studia fotografie u Hanse Finslera (Svobodová 2017). Lucia Moholy byla přímo Bauhausem ovlivněna, ale také byla ovlivněna svým manželem Moholy-Nagyem, se kterým se přikláněla k zakoušení všelijakých experimentů ve fotografii, včetně fotogramů. Její fotografie se zaměřovaly na objekt, ořezávala okolí a obratně pracovala s diagonální a vertikální kompozicí. Díky ní máme mnohé doklady o průběžné stavbě nové

budovy školy Bauhaus v Desavě. Zaměřovala se na fotografování architektury, interiérů, produktové fotografie, ale také na portréty. (Long 2014)

Marie Rossmannová a Irena Blühová absolvovaly na Bauhausu fotografii u Waltera Peterhause. Marie Rossmannová se zaměřovala především na fotografie zátiší a lehce i na dokumentární a reportážní fotografii, ale v té více uspěla Irena Blühová. Blühová se zaměřovala po studiu na Bauhausu téměř výhradně na sociální a reportážní fotografie, které publikovala anonymně v různých levicově zaměřených časopisech. Chtěla upozornit na marginalizované skupiny na okraji společnosti, na bídu, těžkou práci a na témata, o nichž se nemluví. Zdeněk Rossmann na rozdíl od svého kolegy Ladislava Foltyna své snímky i veřejně publikoval, například v časopisu *Index*. Zajímal se i společně s Irenou Blühovou o fotomontáže, které využívali pro svá politická vyjadřování. Fotografické práce Foltyna jsou známy hlavně z jeho školních prací a mnoho dalších se bohužel nedochovalo. (Svobodová 2017)

## 6.5. Vliv Bauhausu na československou architekturu

Vývoj československé architektury kontinuálně navazoval na nové tendence a směry v umění. V jednom období se tedy tak setkává společně několik různých směrů, v prvním desetiletí 20. století to jsou zejména kubistické tendence, následně pak tendence konstruktivistické či funkcionalistické. Ve 20. století se utváří moderní architektura. Stejně jako ve fotografii, tak i v architektuře se někdy užívá pojem tzv. „nové věčnosti“ (Neue Sachlichkeit), Svobodová (2017, s. 78) ve své knize *Bauhaus a Československo 1919–1938: studenti, koncepty, kontakty* mluví o příkladu „nové věčnosti“ v architektuře, a to právě o budově Bauhaus v Desavě. Stejně jako tomu bylo u fotografie, tak i o architektuře se psaly texty, stati, ale také se jí věnovaly samostatné časopisy. Samostatným časopisem byla *Stavba*, ale texty významných architektů (Waltera Gropia, Miese van der Rohe...) byly publikovány i v *Pásmu*, *Indexu*, ale také třeba v brněnském časopise *Bytová kultura*. (Svobodová 2017)

Skrze časopis *Stavba* započaly první kontakty Bauhausu s Teigem, díky tomu se architekti spolku Devětsil mohli roku 1923 zúčastnit mezinárodní výstavy architektury ve Výmaru. Poté byl Teigem Walter Gropius pozván do Československa, aby zde na konci roku 1924 uspořádal přednášku o architektuře v Praze a v Brně, jeho ale první přednáška se uskutečnila již roku 1922 v Liberci a roku 1924 v Ústí nad Labem v rámci Dne německých stavitelů v červenci tohoto roku. (Svobodová 2017) Toto pokračovalo dále, revue *ReD* se

v jednom ze svých čísel zaměřila pouze na školu Bauhaus v Desavě, a tak seznámila veřejnost s novými tendencemi a se samotnou školou (Michalová 2016). Roku 1926 byl do Desavy pozván Bedřich Václavek, který zde vedl rozhovor s Gropiem, jež byl publikován v časopise *Stavba*. Bedřich Václavek zde dostal možnost seznámit se s novou budovou Bauhausu. (Svobodová 2019)

Nejvýznamnějšími světovými osobnostmi moderní architektury byli Le Corbusier, kterým se inspiroval i Karel Teige a Zdeněk Rossmann u něj v Paříži zkoušel získat práci, dále Walter Gropius, Mies van der Rohe a Frank Lloyd Wright, který působil především v Americe, ale samozřejmě i další. „*Budoucnost patřila těm, kdo se rozhodli začít zcela nově a nezabývat se už otázkami slohu nebo ornamentu, starého nebo nového. Místo aby lpěli na pojetí architektury jako „krásného umění“, zavrhl nejmladší architekti ornament zcela a začali se na svůj úkol dívat úplně nově ve světle jejího účelu. Tento nový přístup byl patrný v různých částech světa, ale nikde byl důslednější než v Americe, kde byl technický pokrok mnohem méně brzděn tíhou tradice.*“ (Gombrich 1997, s. 557).

Gombrich píše: „*Za tuto revoluci ve vkusu vděčíme několika průkopníkům, jejichž první pokusy s moderními materiály byly často vítány posměšně a nepřátelsky.*“ (Gombrich 1997, s. 559). Dále píše, že Bauhaus je jednou z „*(...) experimentálních budov, které se staly centrem propagandy pro moderní architekturu i proti ní.*“ (Gombrich 1997, s. 559).

Asi nejznámějším počinem v Čechách, kde se s funkcionalismem můžeme setkat je brněnská vila Tugendhat postavena architektem Mies van der Rohem. Mies van der Rohe nevystudoval architekturu, k této profesi ho přivedl otec, který byl zednickým mistrem a vlastnil kamenickou dílnu. Poté, co absolvoval průmyslovou školu, tak pracoval u architektů Petera Behrense, Le Corbusiera a Waltera Gropia. Ti ho nepochybně v jeho směřování velmi ovlivnili. Ovlivnila ho ale také práce Franka Lloyda Wrighta. V letech 1930–1933 byl ředitelem školy Bauhaus v Desavě, poté kvůli zhoršující se situaci v Německu, se rozhodl, že emigruje v roce 1938 do Spojených států amerických. Ve Spojených státech amerických vedl od roku 1938 oddělení architektury na Armour Institute v Chicagu. Jeho tvorba se vyznačovala konstrukcemi ze železa, betonu a oceli, funkčností, jednoduchostí, materiály, které jsou trvanlivé a u toho všeho se řídil svým mottem „*méně je více*“. (Kudělka et al. 2001)

Zadání na stavbu vily Tugendhat dostal roku 1928. Dům si objednali manželé Greta a Fritz Tugendhatovi, kterým se zalíbila jedna z jeho staveb – rodinné domy v Gubenu, které stavěl v letech 1925–1927. Vila měla být koncipována jako rodinný dům. Dům byl dokončen v listopadu roku 1930 a již bylo možné se do domu nastěhovat. K domu patří i velká zahrada



a terasy, ze kterých je výhled na Brno. Tugendhatovi roku 1938 emigrovali z Brna do Švýcarska a roku 1941 do Venezuely. Po jejich odchodu dům roku 1939 zabavilo dům gestapo a poté v roce 1942 se dům stal vlastnictvím Německé říše. V průběhu let se v domě střídali dočasní obyvatelé – bývalý šofér Tugendhatových, student architektury, sociální pečovatelka...Po druhé světové válce musela být vila zčásti opravena z důvodu poškození a zdevastování během války. Ani po válce se ale rodina Tugendhatových k domu neměla, tudíž se dům stal součástí Národní správy Československa. (Kudělka et al. 2001)

Poté, co se vila dostala do péče Národní správy, byla pronajímána. Jako první byla pronajata Karle Hladké, která ve vile až do roku 1950 vedla taneční školu. (Kudělka et al. 2001) V roce 1950 se ozvala rodina Tugendhatových, která chtěla dům zpět „(...) byla podána (...) žádost o restituci majetku, její řízení však negativně ovlivnil politický vývoj v zemi po převzetí moci komunisty v únoru 1948.“ (Kudělka et al. 2001, s. 20). Následně se z vily stalo rehabilitační centrum, které bylo součástí dětské nemocnice a takto fungovalo až do roku 1969. V roce 1969 se dům stal majetkem města Brna, jež tak mohlo začít pracovat na jeho záchraně. Při této záchraně nejspíše pomohl také František Kalivoda, kterému se současný stav budovy nelíbil. K obnově bylo možné ale přistoupit až v 80. letech. V roce 1993 byla vila převedena do správy Muzea města Brna a rok poté již byla zpřístupněna i veřejnosti. Od roku 1995 je součástí Národních kulturních památek a roku 2001 byla dokonce zaznamenána na Seznam světového kulturního dědictví UNESCO. (Kudělka et al. 2001)



Obr. 18 Vila Tugendhat – Zahrada s původní smuteční vrbou

Vliv Bauhausu lze tedy pozorovat jednak třeba na této vile, která ke spojování s touto školou přímo vybízí, ale také na jednotlivých pracích československých studentů, kteří studium architektury na Bauhausu absolvovali. Architekturu se zde zabýval Josef Hausenblas, Antonín Urban, Václav Zralý, Ladislav Foltyn a Zdeněk Rossmann. Někteří z nich se ve svém architektonickém povolání uplatnili více a jiní méně, jisté ovšem je, že v jejich realizacích je ovlivnění Bauhausem nepopiratelné – často s tendencí vytvořit funkční, jednoduchý dům, který by splňoval požadavky své doby. Důležité je také ale poznamenat, že architekturu jako obor bylo možné na Bauhausu studovat až od roku 1927, studenty, kteří tedy prošli architektonickým vzděláním na této škole bychom před rokem 1927 nenašli (Svobodová 2017).

*„Odklon od řemesla směrem k průmyslové výrobě se sebou pro architekturu dvacátých let 20. století přináší nová témata, jako jsou standardizace a typizace (...).“* (Svobodová 2017, s. 76). Toto se promítá v realizovaných stavbách několika československých studentů z Bauhausu. Každý z vystudovaných v tomto oboru na Bauhausu měl jiné možnosti prosazení, často to ovšem bylo velmi těžké a to i z důvodu hospodářské krize, která zrovna probíhala. Proto mnozí z nich ve svých realizacích brzy skončili a začali se porozhlížet po jiných zaměřeních, nebo se případně přidali k ateliérům architektů, kde mohli alespoň spolupracovat na realizaci jejich staveb. Takové ateliéry měli například Jaromír Krejcar, Bohuslav Fuchs a další. Mnoho ze studentů se snažilo uplatnit i pomocí veřejných soutěží, ze kterých máme dochované návrhy na různé budovy – například spolupráce Josefa Hausenblase a Antonína Urbana v soutěži na projekt divadla v Kutné Hoře, nebo spolupráce Zdeňka Rossmanna s Václavem Zralým, jež se zúčastnili soutěže na domy s malými byty v Praze ve Vršovicích. (Svobodová 2017)

Josef Hausenblas se tedy, jak bylo řečeno v předchozím odstavci, účastnil také soutěže na výstavbu divadla v Kutné Hoře spolu se svým kolegou Antonínem Urbanem. Důraz na soutěže a na praxi na konkrétních stavbách kladl ve své výuce Hannes Meyer, u kterého Hausenblas studoval. Mezi Hausenblasovy realizované stavby patří domy pro dělnickou třídu obyvatelstva, tento projekt se nazývá „Jerusalem“ a lze ho nalézt v Lounech, další realizací jsou další dělnické domky a to v Lenešicích odkud Hausenblas pocházel. Domy jsou funkční, jednoduché a každý z nich má před vchodem malou předzahrádku. V obou případech mu byl nápomocen jeho kolega Václav Zralý. (Svobodová 2017)

Antonín Urban studoval na Bauhausu nejspíše na doporučení Josefa Hausenblase. Jednou z jeho spoluprací byla výpomoc na stavbě školního komplexu ADGB u Berlína, na kterém dělal s Hannesem Meyerem. Po škole vypomáhal v ateliéru Jaromíra Krejcara

a podílel se na stavbě budovy sanatoria Machnáče v Trenčianských Teplicích. Po jeho odchodu do Sovětského svazu realizoval některé vlastní budovy tam a to konkrétně na Kavkaze, jihovýchodní Sibiři a dalších místech. (Svobodová 2017)

Václav Zralý, nejenom že vypomáhal Josefu Hausenblasovi, ale uskutečnil i několik svých projektů. V rodných Pnětlukách postavil zvoničku. Dále v Libočanech u Žatce realizoval obytné domy, na Moravě realizoval funkcionalistickou školu. Zúčastnil se i několika architektonických soutěží, zde patří například spořitelna v Českých Budějovicích. Jednou z jeho hlavních realizovaných budov je funkcionalistický dům v Praze v Košířích, kde je vliv Bauhausem znát již z exteriéru domu. (Svobodová 2017)

Ladislav Foltyn má ze všech československých studentů architektury na svém „kontě“ asi nejvíce realizovaných staveb. Jeho stavby se nachází převážně na Slovensku, odkud taky pocházel. Jeho vlastní stavby jsou například továrna na zpracovávání konopí v Ivánkách při Nitre, škola v Kokavě nad Rimavicou, dřevařská škola ve Spišské Nové Vsi. Dále realizoval rodinný dům Jozefa Šašinky v Popradě a ve Vysokých Tatrách chatu Zamkovského a další. Dochovalo se i mnoho návrhů, které nikdy nebyly realizovány. Po druhé světové válce v Bratislavě dokonce na Plánovacím úřadě vypomáhal s renovacemi poničených a zdevastovaných obcí. (Svobodová 2017)

Po určitou dobu se architekturou zabýval i Zdeněk Rossmann, který se účastnil s Václavem Zralým soutěže na domy s malými byty v Praze ve Vršovicích. Zajímal se velmi o proletářské bydlení a chtěl vytvářet bydlení v tzv. koldomech. Během hospodářské krize ovšem zjistil, že se jako architekt pravděpodobně moc neuživí a uplatnil se tedy v jiných oborech – typograf, scénograf, pedagog na ŠUŘ v Bratislavě atd. (Svobodová 2017)

## 7. Závěr

Cílem mé práce bylo nalézt studenty z Československa, kteří na Bauhausu během let 1919–1933 studovali. Druhým cílem bylo nalézt, zda měla, nebo mohla mít, tato umělecká škola vliv na vývoj československé kultury. Oba cíle práce byly splněny – samostatné studenty jsem našla a preferovala o nich, jednak jak se na Bauhaus dostali a následně i kam směřovalo jejich následující uplatnění. Vliv na československou kulturu byl také nalezen a to v rámci přednášek, případně výstav, které byly v Českoslovenku provedeny. To vše lze propojit s avantgardními hnutími, která se podílela na šíření povědomí o avantgardních tendencích. V Čechách to například byly spolky Devětsil, Levá fronta a na Slovensku například spolky Slovenská matice, Spolek slovenských umělců nebo Umělecká beseda slovenská a další. Další vliv lze pozorovat v dobovém tisku a časopisech, které se

více či méně věnovaly profesorům Bauhausu, jejich vlivu a reflexi. Avšak osudy studentů byly často poznamenány politickými souvislostmi té doby, případně také hospodářskou krizí probíhající ve 30. letech 20. století.

Dalším nepopíratelným vlivem a možná tím největším v Československu byly změny ve školství, po nichž na uměleckých školách často volali, a které vznikly jako důsledek založení Bauhausu a využívání jeho školních metod. Nejznámější z nich byla Škola uměleckých řemesel v Brně a v Bratislavě, které se přezdívalo „*Bratislavský Bauhaus*“. Vlivy se dále ukazují v propojování umění a průmyslu – v Desavě to byla spolupráce školy a průmyslníků Hugo Junkerse, nebo také spolupráce Bauhausu s firmou AEG, v Čechách zase vznik firmy Baťa, která patřila mezi první, jež začala s masovou výrobou, jejím zprůmyslněním a počiny, jako byla výstavba, ta probíhala ve městě Zlín, kde Baťova firma sídlila – Baťův památník, ale také stavba dělnických domků, což odpovídá často myšlenkám funkčnosti, se kterou Bauhaus také pracoval.

O vlivu školy Bauhaus na Československo by se dalo pojednat i z jiných úhlů pohledu a oblastí. Omezený rozsah práce nedovolil rozšířit studii vedle vlivu školy na československou fotografii a architekturu o užitou tvorbu (textilní, nábytkovou...), zařízení exteriérů (zahrad, teras...), které se pojí i třeba s vilou Tugendhat. Podobně je tomu u československých studentů, jelikož práce se věnovala pouze těm nejvýznamnějším a jejich úplný výčet by vyžadoval další archivní práci. Rozsah práce neumožňuje se více věnovat například také ženám, které na škole studovaly a jejich zastoupení nebylo malé. Československým ženám na této avantgardní škole se věnovala i výstava ve vile Tugendhat v roce 2019. Jen popis k této samostatné výstavě reflektuje fakt, že žen se ke studiu hlásil nemalý počet, konkrétně v roce 1919 se ke studiu přihlásilo 84 uchazeček a jen 79 uchazečů (Svobodová a Valdhansová nedatováno).

Ráda bych proto zde uvedla i ty, kteří se do rozsahu mé práce již bohužel nevešli. Některé z nich jsem již alespoň zmínila v páté kapitole – Oskara Zaborského, Julii Mollerovou a Mariu Luisu Bergmannovou. Dalšími studenty, o kterých prameny mluví, jsou Bruno Maria Adler, Ludovít (Ludwig) Székely, Lisbeth Oestreicherová, Vladimír Němeček, Josef Pohl, Mathylde Wienerová, Edith Rindlerová, Inge Stipanitzová, Alois Rudolf Watznauer, Bohumila Rolčíková, Otakar Frňka a možná i další, o kterých se písemné zmínky nedochovaly, nebo jejich osudy ještě nebyly reflektovány.

Škola Bauhaus existovala čtrnáct roků. I přes toto krátké trvání se nesmazatelně zapsala do oblasti umění, architektury, designu a způsobů vzdělávání studentů. Škola upozornila na to, jak důležitý je těsný vztah k řemeslu. Dodnes její myšlenky a metody

ovlivňují činnost architektů a designérů. Těsné sepětí školy Bauhaus s československým děním dokládá citlivost československé umělecké a intelektuální veřejnosti k novým mezinárodním podnětům.

## 8. Bibliografie

- ANDĚL, Jaroslav a GALERIE RUDOLFINUM, ed., 2004. *Česká fotografie 1840 - 1950: příběh moderního média ; Galerie Rudolfinum, 15.1. - 28.3.2004*. Praha: Kant. ISBN 978-80-86217-66-6.
- BAJCUROVÁ, Katarína, 2005. Fulla 2002. *Umění*. **53**(1), The Art: Časopis Ústavu dějin umění, 98–99. ISSN 0049-5123.
- BAUHAUS BOOKS, nedatováno. Bauhaus Books. *Bauhaus Kooperation* [online] [vid. 2021-04-24]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/publications/publikationen-zum-bauhaus/bauhaus-books/>
- DROSTE, Magdalena, 2007. *Bauhaus: 1919-1933: reforma a avantgarda*. Kolín nad Rýnem: Slovart; Taschen. ISBN 978-80-7209-881-1.
- GOMBRICH, E. H., 1997. *Příběh umění*. Přel. Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo Mladá fronta. ISBN 80-204-0685-9.
- KUDĚLA, Jiří, 2019. Bauhaus... In: *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada. ISBN 978-80-271-1184-8.
- KUDĚLKA, Zdeněk, TEPLÝ, Libor, SCHÜRMANNOVÁ, Sonja a MIES VAN DER ROHE, Ludwig, 2001. *Vila Tugendhat*. Brno: Fotep. ISBN 80-902921-0-0.
- KVOČÁKOVÁ, Lucia, 2020. *Cesta ke slovenskému mýtu: konstrukce identity slovenské moderny v kontextu ideje čechoslovakismu*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. ISBN 978-80-7308-994-8.
- LAMAČ, Miroslav, 1988. *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907-1917*. 1988. vyd. Praha: Odeon.
- LINHART, Lubomír a JENÍČEK, Jiří, 1936. *Mezinárodní výstava fotografie 6. březen-13. duben 1936*. 1936. vyd. v Praze: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1936.
- LONG, Rose-Carol Washton, 2014. Lucia Moholy's Bauhaus Photography and the Issue of the Hidden Jew. *Woman's Art Journal*. **35**(2), 37–46. ISSN 02707993, 21588457.
- MICHALOVÁ, Rea, 2016. *Karel Teige: Kapitán avantgardy*. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-171-4.
- PELÁNOVÁ, Anita, 2010. *Výtvarné avantgardy 20. století: 1900-1945*. Vyd. 1. Praha: Univ. Karlova, Nakl. Karolinum. ISBN 978-80-246-1783-1.
- POMAJZLOVÁ, Alena, 2019. Devětsil 1920-1925. In: *Devětsil*. Praha: Galerie hlavního města Prahy. ISBN 978-80-7010-161-2.

- SIEBENBRODT, Michael a SCHÖBE, Lutz, 2009. *Bauhaus 1919 - 1933: Weimar-Dessau-Berlin*. New York: Parkstone International. ISBN 978-1-85995-626-7.
- SVOBODOVÁ, Markéta, 2017. *Bauhaus a Československo 1919-1938: studenti, koncepty, kontakty = The @Bauhaus and Czechoslovakia 1919-1938; students, concepts, contacts*. Praha: Kant. ISBN 978-80-7437-224-7.
- SVOBODOVÁ, Markéta, 2019. Bauhaus v česko-slovenských médiích. In: *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada. ISBN 978-80-271-1184-8.
- SVOBODOVÁ, Markéta a VALDHANSOVÁ, Lucie, nedatováno. BAUHAUS · ŽENY · ČESKOSLOVENSKO. *Villa Tugendhat* [online]. Dostupné z: <https://www.tugendhat.eu/cz/bauhaus-zeny-ceskoslovensko.html>
- SYLVESTROVÁ, Marta, ed., 2015. Životopisný přehled. In: Marta SYLVESTROVÁ, ed. *Výstava Horizonty modernismu: Zdeněk Rossmann: Zdeněk Rossmann: horizonty modernismu*. Vydání první. Brno: Moravská galerie v Brně. ISBN 978-80-7027-284-8.
- ŠÁMAL, Petr, PAVLÍČEK, Tomáš, BARBORÍK, Vladimír a JANÁČEK, Pavel, 2018. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti = Literary chronicle of the First Republic*. 1. vydání. Praha: Academia : Památník národního písemnictví : Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i. ISBN 978-80-200-2909-6.
- ŠLAPETA, Vladimír, 1997. Bauhaus a česká avantgarda. In: *Bauhaus Výmar: evropská avantgarda 1919 - 1925: European Avant-garde 1919 - 1925 = Bauhaus Weimar = Parallelt.: Bauhaus Weimar European Avant-garde 1919 - 1925*. Praha: Kunstsammlungen zu Weimar, s. 74–90. ISBN 978-3-929323-14-6.
- ŠVÁCHA, Rostislav a PETRASOVÁ, Taťána, ed., 2017. *Art in the Czech Lands 800-2000*. First edition. Řevnice : Prague: Arbor vitae societas ; Institute of History, Czech Academy of Sciences. ISBN 978-80-904534-9-4.
- TOMAN, Jindřich, 2015. Zdeněk Rossmann a jeho čtení modernismu. In: *Zdeněk Rossmann: horizonty modernismu*. Vydání první. Brno: Moravská galerie v Brně. ISBN 978-80-7027-284-8.
- TOMAN, Jindřich, 2019. Platforms of Operation: Devětsil and Its Magazines. In: *Devětsil*. Praha: Galerie hlavního města Prahy. ISBN 978-80-7010-161-2.
- ZELINSKÝ, Miroslav, 2019. Bauhaus - od umění k designu a architektuře. In: *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada. ISBN 978-80-271-1184-8.

## 9. Zdroje obrazové přílohy

Obr. 1

CHRISTOPHER, Petras, 2011. *Haus am Horn* [fotografie]. Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar. In: *Bauhauskooperation* [online]. [Cit. 1. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.com/magazine/travel/discover-bauhaus/>

Obr. 2

GROPIUS, Walter, 1925/26. *Masters' houses in Dessau, view from the north-west* [fotografie]. In: SIEBENBRODT, Michael a SCHÖBE, Lutz, 2009. *Bauhaus 1919 – 1933: Weimar-Dessau-Berlin*. New York: Parkstone International, s 23. ISBN 978-1-85995-626-7.

Obr. 3

*UNESCO-Welterbe Bauhaus* [barevná fotografie]. In: *Bauhaus Dessau* [online]. [cit. 19. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.bauhaus-dessau.de/unesco-weltkulturerbe-1.html>

Obr. 4

MOHOLY-NAGY, László, 1926/28. *Kandinsky Bauhausbücher – Band 9. Punkt und Linie zu Fläche* [přebal knihy]. In: *Bauhaus Kooperation* [online]. [cit. 24. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/publikationen/publikationen-zum-bauhaus/bauhausbuecher/>

Obr. 5

FOTOGRAFOVÁNO NA SAMOSPOUŠŤ, 1926. *Masters of the Bauhaus on the roof of the Bauhaus building on the 4th, 1926* [černobílá fotografie]. In: SIEBENBRODT, Michael a SCHÖBE, Lutz, 2009. *Bauhaus 1919 – 1933: Weimar-Dessau-Berlin*. New York: Parkstone International, s 26. ISBN 978-1-85995-626-7.

Obr. 6

BENKA, Martin, okolo 1935. *Slovensko* [olej na plátně]. In: *Web umenia* [online]. [cit. 1. 5. 2021]. Dostupné z: [https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG.O\\_6228](https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG.O_6228)



Obr. 7

KOCH, Jindřich, 1933. *Elektrárna v Kolíně* [černobílá fotografie]. In: KUDĚLA, Jiří, SVOBODOVÁ, Markéta a ZELINSKÝ, Miroslav, 2019. *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada, s. 356. ISBN 978-80-271-2226-4.

Obr. 8

MOHOLY, Lucia, 1924. *Tea glass holders by Max Krajewski*. *Collection Bauhaus-Archiv Berlin* [černobílá fotografie]. *Woman's Art Journal*. FALL/WINTER 2014 **35**(2), s. 43. ISSN 02707993, 21588457.

Obr. 9

MOHOLY, Lucia, 1926. *Balcony of studio house, Bauhaus building, Dessau* [cut from larger image]. *Collection Bauhaus-Archiv Berlin* [černobílá fotografie]. *Woman's Art Journal*. FALL/WINTER 2014 **35**(2), s. 43. ISSN 02707993, 21588457.

Obr. 10

SVOBODOVÁ, Markéta, nedatováno. *Josef Hausenblas, Kolonie dělnických domků „Jerusalem“ v ulici Čeňka Zemana čp. 1435–1448 a 1471–1479, Louny, 1931–32, uliční průčelí, současný stav*. [barevná fotografie]. In: KUDĚLA, Jiří, SVOBODOVÁ, Markéta a ZELINSKÝ, Miroslav, 2019. *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada, s. 264. ISBN 978-80-271-2226-4.

Obr. 11

*Lázeňský dům zvaný Machnác* [černobílá fotografie]. In: *Archiweb* [online]. [cit. 20. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/lazensky-dum-zvany-machnac>

Obr. 12

SVOBODOVÁ, Markéta, nedatováno. *Rodinný dům v Praze–Košířích, Nad Zámečnicí 15/2073, 1932–33* [barevná fotografie]. In: KUDĚLA, Jiří, SVOBODOVÁ, Markéta a ZELINSKÝ, Miroslav, 2019. *Fenomén Bauhaus: příběh jedné školy*. Praha: Grada, s. 281. ISBN 978-80-271-2226-4.

Obr. 13

FOLTYN, Ladislav, 1941. *Rodinný dom Jozefa Šašinku v Poprade. Celkový pohľad*. [černobílá fotografie]. In: *Web umenia* [online]. [cit. 20. 4. 2021]. Dostupné z: [https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.A\\_1796-11](https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.A_1796-11)

Obr. 14

SVOBODA, Jaromír, 1953. *Dvě vdovy – 30. 6. 1953 Zdeněk Rossmann – scéna*. [černobílá fotografie]. In: *Národní divadlo online archiv* [online]. [cit. 22. 4. 2021]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3419>

Obr. 15

ROSSMANN, Zdeněk, 1932. *Výstava bývania v dreve*. [plakát]. In: *Sbírký Moravská galerie* [online]. [cit. 22. 4. 2021]. Dostupné z: [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.GD\\_17982](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.GD_17982)

Obr. 16

ROSSMANNOVÁ, Marie, 1934. *Z jarmarku (škopky)* [černobílá fotografie]. In: *Sbírký Moravská galerie* [online]. [cit. 21. 4. 2021]. Dostupné z: [https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG\\_8638](https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_8638)

Obr. 17

BLÜHOVÁ, Irena, 1934. *Rodina* [černobílá fotografie]. In: *Web umenia* [online]. [cit. 24. 4. 2021]. Dostupné z: [https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG.UP-DK\\_2249](https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG.UP-DK_2249)

Obr. 18

TUGENDHAT, Fritz, 30. léta. *Zahrada s původní smuteční vrbou* [černobílá fotografie]. In: *Villa Tugendhat* [online]. [cit. 28. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.tugendhat.eu/cz/dum/zahrada.html>