

OKNA DO KRÁSNÉHO SEVERU

Studie

Význam, propagace a ohlas skandinávských výstav v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze v letech 1936–1939

text:
Mariana Kubištová (UPM)
Lucie Skřivánková (UPM)

Historik umění Karel Herain, od roku 1934 ředitel Uměleckoprůmyslového musea v Praze, byl klíčovou osobností, která formovala kulturní spolupráci mezi Československem a Skandinávií. Intenzivně se zajímal o moderní užité umění a bytovou kulturu a v letech 1936–1939 zorganizoval v muzeu několik významných výstav, které mimo jiné ukázaly jedinečný přístup Skandinávců k propojení tradic a modernity. Pro propagátory kvalitní výroby v Československu se stal skandinávský příklad vzorem pro vzdělávání výtvarníků a jejich zapojení do výroby.

Art historian Karel Herain, director of the Museum of Decorative Arts in Prague since 1934, was a key figure in shaping cultural cooperation between Czechoslovakia and Scandinavia. He was intensely interested in modern applied art and housing culture, and between 1936 and 1939 he organized several important exhibitions that, among other things, showed the unique Scandinavian approach to combining traditions and modernity. For the promoters of quality production in Czechoslovakia, the Scandinavian example became a model for the education of artists and their involvement in production.

Text vznikl díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (MK000023442).

V roce 1935 oslavilo Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM) padesát let od svého založení. Museum připravilo k tomuto jubileu dvě výstavy – *Jubilejní výstavu musea* a společně s blízkou Uměleckoprůmyslovou školou výstavu *50 let výtvarné práce* – a vydalo monumentální publikaci *České sklo* od bývalého ředitele F. X. Jiříka. Výročí bylo také hojně reflektováno v dobovém tisku – ať už tehdejšími zaměstnanci muzea,¹ či externími pisateli.² Zatímco většina textů se věnovala především dosavadním úspěchům muzejní instituce, historik umění Zdeněk Wirth napsal do časopisu *Umění* zhodnocení dosavadního vývoje muzea, které se neslo především v kritickém duchu. Poukazoval na konzervativnost UPM jak v pojetí muzejní budovy dokončené v roce 1900, tak v získávání sbírkových předmětů, vedení a prezentaci sbírek i v práci s veřejností. Trnem v oku mu byla také skutečnost, že dřívější ředitelé Karel Chytil a František A. Borovský³ zastávali odmítavé stanovisko k zařazování moderních předmětů do sbírek.⁴

Přestože i Wirth ve svém textu připouští, že od konce první světové války v muzeu k určitým modernizačním posunům došlo (což ostatně naznačují i další současníci),⁵ je nesporné, že od mise aktuálního ředitele, jímž byl od 1. ledna 1934 Karel Herain, mnozí očekávali modernizaci v mnoha oblastech. „*Jest okamžik nevhodnější, aby si ústav položil úkoly nové, třeba vzdálené a obtížné, aby si neustrnul na dosažené linii,*“⁶ okomentoval to Wirth. Nejen na pozici ředitele muzea, ale i v kuratoriu Obchodní a živnostenské komory v Praze a ve správním výboru muzea došlo ke změně; když v roce 1932 zemřel Karel B. Mádl a o dva roky později Karel Chytil, začali se prosazovat progresivnější členové Antonín Matějček a právě Zdeněk Wirth. V roce 1934 Obchodní a živnostenská komora, zřizovatel UPM, také přijala nový statut instituce, v němž byla mimo jiné nově zakotvena podpora současného uměleckého průmyslu a řemesel.⁷

„Nějak se nám nechce otevírat okna! A při tom chceme být lidmi západními.“⁸

K pozvolné proměně atmosféry v muzeu ve dvacátých a na počátku třicátých let nemalou měrou přispěl i sám Karel Herain, který v instituci působil od roku 1919 na různých pozicích – v knihovně, jako asistent, vrchní komisař (hlavní kurátor) a od počátku třicátých let jako náměstek ředitele F. X. Jiříka. Příkladem snah o větší otevření muzea veřejnosti je jeho dopis správnímu výboru UPM z roku 1932, v němž navrhoval komentované prohlídky muzejních sbírek pro veřejnost.⁹ Herain muzejní činnost rovněž propojoval se svými dalšími aktivitami v oblasti současného uměleckého průmyslu. Muzeum se pro tyto činnosti mnohdy stalo fyzickým místem konání či podporujícím a zaštiťujícím orgánem.

Náplní Herainova mimomuzejního působení byla zejména péče o rozvoj a povznesení moderního československého uměleckého průmyslu, jeho propagace v cizině a jeho přiblížení veřejnosti. V letech 1917–1925 byl redaktorem *Topičova sborníku* a v letech 1922–1930 časopisu *Drobné umění – Výtvarné snahy*. Do těchto i řady dalších periodik napsal nespočet kratších i delších textů, na nichž lze sledovat, jak se vyvíjely a třibily Herainovy zájmy. Od manýristického a barokního malířství, jímž se zabýval ve své rigorózní práci, vydané roku 1915 rovněž knižně jako *České malířství od doby rudolfínské do doby Reinerovy*,¹⁰ se po nástupu do UPM začal postupně zajímat o umělecký průmysl, zejména jeho současnou živou podobu, a o moderní bytovou kulturu. Ve shodě s posláním a zakládacími idejemi uměleckoprůmyslových muzeí i s nacionálními tendencemi v nově vzniklém Československu ho nezřídka zajímaly takové projevy a prezentace uměleckého průmyslu, které propagovaly mladou republiku za hranicemi a jež v sobě nesly také určitý obchodní potenciál. Naléhavá pro něj byla rovněž otázka vzdělávání širokých vrstev, propagace a popularizace moderního uměleckého průmyslu a jeho fyzické i finanční zpřístupňování většímu spektru uživatelů, což rovněž korespondovalo s demokratizujícími tendencemi tehdejšího Československa. V neposlední řadě věnoval velkou pozornost podpoře spolupráce průmyslu a výtvarníků. Ve svých delších článcích i kratších zprávách sledoval, popisoval a vždy i hodnotil domácí a zahraniční události na poli výstavním, vzdělávacím, muzeologickém i spolkovém. Toto vše v širokém oborovém rozkoření a s moderní architekturou a problematikou bydlení přes nábytek a sklo, porcelán, hračky, předměty

8 Karel Herain, Význam bydlení, in: Výstava moderních bytových zařízení (kat. výst.), Praha 1930, b.s.

9 Dopis Karla Heraina Správnímu výboru Uměleckoprůmyslového muzea v Praze ze dne 24. 9. 1932. Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

10 Karel Vladimír Herain, České malířství od doby rudolfínské do doby Reinerovy: příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743, Praha 1915. Rigorózní práci psal Karel Herain u historika umění a bývalého ředitele UPM Karla Chytila.

z kovu či krásnou knihu až po lidové a mimoevropské umění, zařízení obchodů nebo pro rekreaci.

Karel Herain byl v průběhu svého života rovněž členem velké řady spolků, jejichž zaměření bylo v souladu s jeho zájmy a idejemi, kupř. Spolku českých bibliofilů, Sokola, Svazu pro povznesení návštěvy cizinců, Svazu českých muzeí, Československé keramické společnosti, Československo-švédské společnosti apod. S dalšími relevantními institucemi byl v kontaktu.¹¹ Velký význam mělo jeho členství a hojně aktivity ve Svazu československého díla (SČSD), jehož byl v druhé polovině dvacátých let místopředsedou. Tento celorepublikový spolek výtvarníků a výrobců, který si kladl za cíl modernizaci uměleckého průmyslu, bydlení a životního stylu, mu byl nástrojem k prosazování vlastních cílů na poli moderního uměleckého průmyslu.¹² Největší prostor k realizaci svých představ o tom, jak má vypadat moderní muzejní instituce a její péče o soudobý umělecký průmysl, se Karlu Herainovi pochopitelně naskytl, když se v roce 1934 stal ředitelem Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Ve třicátých letech tak došlo k modernizaci muzea na mnoha frontách – z muzea se stala přední československá kulturní instituce, která připravovala hojně navštěvované výstavy z českého i zahraničního materiálu, účinně se propagovala směrem k nejširší veřejnosti, udržovala styky s předními zahraničními institucemi a úspěšně budovala sbírky starého i moderního užitého umění.¹³ V Herainových plánech bylo rovněž vybudovat v muzeu stálé oddělení současného zahraničního užitého umění a designu. Záměrem bylo uspořádat sérii výstav, z nichž by se nakupovalo do muzejních sbírek.

Jak ukazuje citát „*Nějak se nám nechce otevírat okna! A při tom chceme být lidmi západními,*“ byl Karel Herain k domácímu stavu uměleckého průmyslu a bytové kultury velmi často kritický. V textu z roku 1930, z něhož citát pochází, si kladl otázku, čím si udržují evropský Západ a Sever svou převahu, a konstatoval, že to není pouze bohatstvím a obrovskou výkonností ve výrobě a obchodu a vzdělávacím systémem, ale hlavně tím, že se v těchto zemích už dlouho věnuje velká pozornost a péče takovým samozřejmým potřebám, jako je bydlení.¹⁴ Ve stejné době také Herain hořce poznamenal: „*Velmi opoždujeme se za cizinou a pracujeme nekvalitně. [...] Celému našemu snažení chybí onen vyšší cíl, touha po nejvyšší jakosti, kvalitě. [...] Svaz pracuje v poválečné době po 12 let. Výsledky jsou málo uspokojivé, poněvadž se musil spokojovat jednotlivostmi, nezakotvil ve skutečné výrobě a nezáskal*

11 Viz korespondence a další archivní materiály ve fondu Pozůstalost Karla Heraina, Centrum dokumentace sbírek UPM.

12 Podrobně zpracovala Herainovu činnost a roli v SČSD Iva Knobloch. Viz Iva Knobloch (ed.), Žijeme lidsky? Reforma bydlení 1914–1948. Svaz československého díla, Praha 2024.

13 Mariana Holá – Lucie Zadražilová, Mezi krásnými věcmi: Několik poznámek k činnosti Karla Heraina, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce LI, 2013, č. 1, s. 54–61.

14 Herain, Význam (pozn. 8).

si širokých vrstev. [...]“¹⁵ Právě pohled na Sever, do Dánska, Finska, Norska a Švédska, pak pro Heraina představoval kýžený cíl, který se snažil v druhé polovině třicátých let představit domácímu laickému i odbornému publiku prostřednictvím skandinávských výstav v UPM.

Pohled na Sever

Kulturní vztahy mezi českými zeměmi a Skandinávií lze vystopovat již od středověku, kdy studenti ze Švédska a Finska přicházeli na pražskou univerzitu. Moderní spolupráce se začala formovat na počátku 20. století, kdy vzrostl zájem o skandinávskou literaturu, hudbu a umění. V meziválečném Československu pak byly podepsány smlouvy o kulturní spolupráci se Švédskem či Norskem a o udržování kulturních vztahů se skandinávskými zeměmi pečovala řada dalších osobností.¹⁶ Československý kulturní život se začal od počátků třicátých let 20. století oprošťovat od německého vlivu, kde politická situace spolupráci nadále nepřála, a přikláněl se ke Skandinávii.¹⁷

Na poli uměleckého průmyslu a moderní bytové kultury byl skandinávský příklad považován za inspirativní a poučný především ze tří hledisek. Za prvé proto, že Skandinávci dokázali osobitě pracovat s tradičním lidovým uměleckým projevem a přizpůsobit ho moderním požadavkům, za druhé podporovali součinnost mezi výrobcí a výtvarníky, kteří zároveň informovali a kultivovali vkus veřejnosti. A za třetí vyvinuli specializované vzdělávání, jež kombinovalo tradiční řemeslné dovednosti s moderním pedagogickým přístupem.¹⁸

Neúnavným propagátorem skandinávského užitého umění v Československu se stal právě Karel Herain. Počátky jeho zájmu o Skandinávii není jednoduché vystopovat. Již v roce 1921 píše do *Drobného umění* povzdech nad tím, že „*dosud nebylo vyhověno pozvání ze Štokholmu, aby tam byla uspořádána výstava uměleckého řemesla*“.¹⁹ Důležitým milníkem byla

15 Karel Herain, Idea Svazu čsl. díla, Žijeme I, 1931, č. 1, 15. 4. , s. 32.

16 Srov. Mariana Kubištová, Karel Herain: Základy zájmu o skandinávský design v Československu, in: Ladislav Zikmund-Lender (ed.), Design/nábytek/interiéry: Osobnosti a sbírky nábytkového designu 20. a 21. století, Praha 2014, s. 124–139. A dále literaturu uvedenou v textu.

17 Platilo to i opačně: Felix Stössinger, pražský dopisovatel největšího švédského deníku Dagens Nyheter, konstatoval, že „od té doby, co kulturní korespondence z Německa ve švédském tisku pozbyla významu, pohlíží se do Prahy jako do středoevropského střediska moderní kultury“. Viz Felix Stössinger, Beseda. Švédský týden v Praze, Národní osvobození XV, 1938, č. 84, 9. 4. , s. 1.

18 Tomuto aspektu skandinávské inspirace, příklonu k tradičním řemeslným východiskům, formám a ornamentům lidových řemeslných výrobků se věnuje Michaela Kádnerová. Viz Michaela Kádnerová, Odkud, kudy a kam. Transformace výtvarného folklórismu. Východiska a perspektivy propojení řemesel a designu, Bulletin Moravské galerie v Brně, 2023, č. 87, s. 4–29. Srov. také Lada Hubatová-Vacková, Vernakulární modernismus a domácí průmysl (nejen) na půdě SČSD, in: Knobloch (pozn. 12), s. 286–299.

19 Hn. [Karel Herain], Německý umělecký průmysl, Drobné umění II, 1921, č. 4, s. 83–84.

jubilejní výstava v Göteborgu v roce 1923, která inspirovala mnohé československé osobnosti včetně Heraina. Osobně ji zhlédla celá řada Čechů a Slováků – mezi nimi i Herain či diplomat a filolog Oldřich Heidrich, autor řady publikací o severských zemích. Návštěva göteborgské výstavy podnítila rovněž vydání zvláštního sešitu časopisu *Drobné umění – Výtvarné snahy* s názvem *Umělecký průmysl ve Švédsku*, do nějž svými texty přispěli Herain, Heidrich a historik umění, výtvarný pedagog a organizátor moderního a lidového užitého umění Josef Vydra.²⁰

Švédové věnovali výstavě v Göteborgu takovou péči, že dalece přesáhla národní význam a stala se přehlídkou světovou, kterou navštívilo přes šest milionů lidí z celého světa.²¹ V Praze se následně podařilo založit volné sdružení Československý komitét pro styky se Švédskem pod záštitou ministerstva zahraničních věcí, který posílil činnost československého velvyslanectví ve Stockholmu.²² Hlavními hybateli ale byly Svaz československého díla, udržující styky se svým švédským protějškem – uměleckoprůmyslovým spolkem pečujícím o povznesení vkusu ve výtvarné práci Svenska Slöjdföreningen –, a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, jehož činnost a směřování byly se SČSD úzce propojeny díky osobnosti Karla Heraina.²³

Herain ještě před svým nástupem do funkce ředitele proměnil knihovnu UPM v místo, kde se formou výstav prezentovaly nové trendy.²⁴ Například po göteborgské výstavě zde Herain uspořádal v dubnu a květnu prezentaci nové švédské výtvarné práce – užité grafiky, knižních vazeb, skla, textilií a prací z kovu; na fotografiích představil i moderní bytový interiér.²⁵ Vedle výstavní činnosti si knihovna zachovala samozřejmě

i svou tradiční funkci a díky Herainovým kontaktům a neúnavné péči o knihovní fond poskytovala zájemcům obsáhlý výběr stále doplňovaných tuzemských i cizozemských odborných knih i časopisů k danému tématu. Mimo jiné knihovna soustavně doplňovala také literaturu o severském umění a odebírala některé časopisy ze Skandinávie, jako například časopis spolku Svenska Slöjdföreningen *Form*.²⁶ Rozhled a změny knihovny však byly daleko širší – v roce 1934 se uváděl počet přes tři stovky odborných časopisů z celého světa.²⁷

Neopominutelný vliv na českou moderní výtvarnou scénu měla švédská výstava bydlení, uměleckého průmyslu a domácí práce ve Stockholmu v létě roku 1930, jež u nás byla v době svého konání hojně medializována.²⁸ Švédové jí navázali na úspěch své expozice na světové výstavě v Paříži v roce 1925; inspirací jim byla také stuttgartská výstava *Die Wohnung* se sídlištěm Weißenhof z roku 1927. Zorganizovali ji přední představitelé švédského průmyslu pod patronátem krále v Djurgårdenu nedaleko od Skansenu. Výstava byla rozdělena do tří oddílů, v jednom byla prezentována architektura a stavební materiály, druhý byl věnován urbanismu, zahradní architektuře a dopravě a třetí vnitřnímu zařízení se všemi obory uměleckého průmyslu a řemesel. Švédové atraktivním způsobem propojili výstavu s moderními formami zábavy a odpočinku, jako byla světelná fontána, planetárium či barevné efekty, vysílané z osmdesát metrů vysoké ocelové věže. Bohatý byl i doprovodný program s průvody a pěveckými festivaly. Cílem výstavy bylo ukázat vývoj směrem k novému, lepšímu vkusu, k výrobě zboží pro nejširší spotřebu a k spolupráci s mladou generací výtvarníků.²⁹ Znamenala vítězství funkcionalismu, který preferoval jednoduchost, užitečnost, funkci a standardizaci.³⁰ Architekt Karel Lhota lapidárně napsal: „*Dnes vše dosažitelné bylo tam již učiněno nebo*

20 Umělecký průmysl ve Švédsku, *Drobné umění – Výtvarné snahy*, zvláštní číslo, svazek 1, srpen 1924. Josef Vydra v roce 1923 procestoval Skandinávii, kde se jeho zájem soustředil právě na muzea v přírodě a příklady tamního institucionálního uspořádání uměleckého průmyslu. Své zkušenosti pak uplatnil za svého působení na Slovensku (v Bratislavě), kde byly vhodné podmínky k pokusům o začlenění lidové výroby do moderního života. Alena Kavčáková, *Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*, in: idem – Hana Myslivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959)*, Olomouc 2010, s. 19–24.

21 Karel Herain chvíli ztvárnění výstavy, jednotnost její úpravy v nejmodernějším uměleckém pojetí, projevuji se od výstavních paláců přes zahrady a síně po nejmenší loutkové divadélko a reklamní letáček. Podle něj nebylo dosud překonané na žádné ze světových výstav. Ocenil také využití nových reklamních metod využitých ve výstavní grafice, světelných efektech, filmových představeních, úpravě výkladních skříní. Srov. Karel Herain, *Jubilejní výstava v Göteborgu*, in: *Umělecký průmysl ve Švédsku* (pozn. 20), s. 4–5.

22 Zprávy a poznámky, in: ibidem, s. 27. – Ludmila Kubátová, *Československo-švédská společnost (1929–1939)*, Severské listy – Zpravodaj Severské společnosti, 2009, č. 3, s. 8–12.

23 -n, *Styky Československa se Švédskem*, Topičův sborník literární a umělecký XII, leden 1925, č. 4, s. 188.

24 Iva Knobloch v souvislosti k Herainovým působením ve SČSD popisuje, jak v průběhu dvacátých let 20. století probíhaly pravidelně rozsahem menší výstavy s tématy, jako bylo například nově etablované aranžérství výkladních skříní, tuzemských i zahraničních reklamních plakátů či návrhů pokrokových grafiků včetně Ladislava Sutnara či Jana Tschicholda. Srov.: Iva Knobloch, *Svaz československého díla: muzeum jako platforma modernizace*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce LVII, 2019, č. 1, s. 20.

25 Oldřich Heidrich, [Československý zájem o Švédsko...]. *Umělecký průmysl ve Švédsku* (pozn. 20), s. 27.

26 V Centru dokumentace UPM je uložena korespondence Karla Heraina s různými spolky a vyslanectvími v zahraničí. Pro sledované téma je zajímavý například dopis Vyslanectví Československé republiky ve Stockholmu z 3. ledna 1933, jež přislíbilo v daném roce nadále „pamatovat na ústav opatrováním publikací o umění, uměleckém průmyslu a lidovém umění ve Švédsku a Norsku“. Viz Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina. Srov. také Heidrich, [Československý zájem o Švédsko...] (pozn. 25). Tyto publikace jsou stále součástí fondů knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

27 Veřejná knihovna Umělecko-průmyslového muzea v Praze, Eva VII, 1934, č. 2, 15. 11. , s. 30.

28 Např. Oldřich Heidrich, „Stockholms utställningen“ 1930, *Výtvarné snahy X, 1928–1929*, s. 93. – *Výstava ve Stockholmu 1930*, Styl, 1929–1930, roč. 10 (15), s. 83–90. – Vilém Dvořák, *Moderní architektura a bytová kultura ve Švédsku: U příležitosti výstavy ve Stockholmu 1930*, ibidem, s. 107–114. – Pavel Janák, *Výstava ve Stockholmu 1930: Architektura výstavy a bydlení*, ibidem, s. 115–132. – *Švédská výstava ve Stockholmu 1930, Výtvarné snahy XI, 1929–1930*, s. 154–155.

29 Podrobněji viz např. německojazyčný katalog výstavy *Das Wohnnung – Die Kunstgewerbe: Die Stockholmer Ausstellung 1930*. Stockholm 1930.

30 Erik Wettergren, *Snahy a výsledky ve švédském uměleckém průmyslu*, in: *Švédsko. Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění*, Praha 1938, s. 35. Srov. také Iva Knobloch, *SČSD jako ideové hnutí*, in: idem (pozn. 12), s. 242.

začato.“³¹ Tuzemský tisk se neubráníl srovnání – o to koneckonců při podobných prezentacích šlo –, z nějž ale naše země nevyšla příliš lichotivě. Například Oldřich Heidrich odhadoval, že potrvá ještě hodně dlouho, než bude možné uskutečnit v Praze soubornou výstavu československého uměleckého průmyslu a bydlení, která by byla podobně programově vyspělá a předpokládající vysokou úroveň lidového vkusu a odbytu.³²

Navzdory Heidrichovým pochybnostem se ukázalo, že Československo dokáže uspořádat skutečně velkolepou výstavu: přehlídka československého funkcionalismu Tjecoslovakisk konst och nyttokonst byla od 10. října do 1. listopadu 1931 instalována ve třinácti sálech umělecké síně Liljevalchs na úpatí stockholmského Skansenu. Výstava skýtala „*pozoruhodně jasný a povzbuzující obraz cílevědomé síly, s jakou tehdy mladý československý stát řešil všechny praktické a estetické problémy, souvisící s vytvářením vnějšího rámce moderního života*“,³³ což byly stejné výzvy, s nimiž se po svém potýkali i Švédové. Výstavu uspořádal SČSD, na její koncepci se podílely také státní odborné školy a Uměleckoprůmyslová škola v Praze. Generálním komisařem výstavy se stal V. V. Štech, instalace se ujal Pavel Janák. Pro uspořádání výstavy byl zvolen Stockholm, protože v letech po první světové válce tu předvedly světu své umění a umělecký průmysl téměř všechny země s rozvinutou kulturou.

Výstava poskytla v úvodu informace o Československu a o Praze, následované výběrem ukázek kvalitní výroby v oblasti užitého skla, keramiky, textilu a nábytku. Na fotografiích byl zdokumentován vývoj architektury a bydlení ve dvacátých a třicátých letech. Hračky, bižuterie a krajka byly instalovány, jak podotýkali recenzenti, „*ve vhodné intimní instalaci*“.³⁴ Co se týče volného umění, kromě ukázek drobné plastiky a dominantní Štursovy sochy *Raněného* se organizátoři výstavy vzhledem k prostorovým možnostem rozhodli předvést jen ukázky moderní volné grafiky a soudobého malířství. Celkem čtyři sály byly věnovány produkci státních odborných škol a největší ohlas vzbudily již tradičně výrobky sklářských, textilních a grafických škol. V oddělení grafické tvorby byl použit vtipný instalační prvek: knihy, umělecké a ilustrované časopisy, užítková grafika a plakát byly začleněny do kanceláře ředitele tiskárny. Na výstavě nechyběla ani nejnovější výtvarná, architektonická a technická díla. Jejich instalace byla svěřena ministerstvu veřejných prací, které využilo především fotografické zvětšeniny a modely. Závěr výstavy tvořilo oddělení domácího průmyslu s textilem a keramikou.³⁵

Karel Herain, který obdivoval moderní prezentaci Švédy pořádaných výstav, se zasazoval o to, aby

31 Karel Lhota, *Švédské bydlení*, Eva VI, 1934, č. 14, 15. 5. , s. 26.

32 Heidrich, „Stockholms utställningen“ 1930 (pozn. 28).

33 Švédsko (pozn. 30), s. 28.

34 H., *Tjecoslovakisk konst och nyttokonst, Umění V, 1931–1932*, s. 104.

35 Ibidem.

kromě plakátu byl k výstavě vydán i obsáhlý katalog s třídvaceti celostránkovými ilustracemi, který společně s Oldřichem Heidrichem redigovali.³⁶ Dalším jeho počinem byla ilustrovaná brožura o československé architektuře a užitém umění, kterou napsal s V. V. Štechem a redigoval s Ladislavem Sutnarem, vydaná společným nákladem SČSD a nakladatelství Fritz ve Stockholmu.³⁷ Přestože ještě před rokem byli podle Karla Heraina Češi v oblasti architektury a uměleckého průmyslu švédským tiskem považováni za „*začátečníky*“,³⁸ v případě této výstavy se tištěná média na adresu pořadatelů předháněla v superlativech. *Svenska Dagbladet* psala, že „*je možno klidně říci, že žádná zahraniční výstava, které byly u nás uspořádány po světové válce, nevyzněla tak přesvědčivě jako československá*“, a *Stockholms-Tidningen* konstatuje, že „*ve všech rozích a koutech velkých sálů je možno pocítovati, že k nám přišel snaživý, temperamentní a sebevědomý národ ve svých nejlepších představitelích*“.³⁹

Od ryí k velkolepým koncepcím: skandinávské výstavy v UPM

Po úspěchu československé prezentace ve Stockholmu bylo zřejmé, že nastala ta správná chvíle prezentovat skandinávskou kulturu naší veřejnosti – pro poučení a vzor, pro podporu snah Svazu československého díla „*o zušlechtnění všech oborů řemeslné i tovární výroby za součinnosti umění, průmyslu i řemesel*“.⁴⁰ Skandinávci byli inspirativní především v tom, jak dokázali saturovat potřeby nejširších vrstev hospodárným a kvalitním způsobem – a to bylo velmi „žhavé“ téma i u nás; SČSD si vytkl za cíl vychovávat ke kvalitě ve výrobě i v životě a soustavně pracovat na vytvoření nového standardu – kvalitního levného zboží – ve všech výrobních oborech, které zajišťují předměty pro každodenní potřebu, včetně stavebnictví. A stejně jako Uměleckoprůmyslové museum a Ústav skandinávský

36 Tjecoslovakisk konst och nyttokonst (kat. výst. Liljevalchs konsthall, 10 okt. – 1 nov. 1931), [Stockholm] : [nakladatel není známý], [1931]. Srov. také H., *Tjecoslovakisk konst och nyttokonst* (pozn. 34), s. 105.

37 Karel Herain – Ladislav Sutnar, *Tjecoslovakisk arkitektur och konstindustri* (kat. výst.), Praha – Stockholm: Svaz československého díla – Fritzes hovbokhandel, 1931.

38 Srov. Karel Herain, *Výstava československého umění a kvalitní výroby ve Stockholmu 1931*, *Zjeme I, 1931–1932*, s. 225–226.

39 *Československá výstava ve Štokholmu v kritikách švédského tisku*, *Československý denník XIII, 1931, č. 244, 23. 10. , s. 1.*

40 Herain, *Idea* (pozn. 15).

a nizozemský⁴¹ chtěl i on „otevřít okno do světa“ a na skandinávském příkladu ukázat, jakým způsobem je možné tohoto cíle dosáhnout. UPM bylo pro takovou propagaci ideálním místem, vždyť v něm Karel Herain pro podobné přehlídky systematicky připravoval půdu ještě před svým nástupem do funkce ředitele.

První vlašťovkou, „*další výstavou z těch, které získává ze severu ředitel Dr. Herain*“, jak mu připsal zásluhu v časopise *Venkov* teoretik umění František Viktor Mokry, byla *Výstava finského umění*, která proběhla v muzeu od 21. ledna do 16. února 1936.⁴² Na uspořádání výstavy, stejně jako na všech dalších skandinávských prezentacích, o nichž bude řeč dále, spolupracoval Oldřich Heidrich, který v tomto případě vystupoval z pozice jednatele Československo-finského komitétu. Výstavní architektury se ujala Augusta Müllerová. Konceptce výstavy nebyla vytvořena přímo pro Prahu, její jádro tvořil nevelký soubor finské grafiky, vystavený předtím v Rize a v Moskvě. Pro UPM bylo toto jádro doplněno o díla mladších finských grafiků a o knižní umění, dále o ukázky drobného moderního uměleckého průmyslu (poněkud nahodile byla pro tyto účely zvolena sbírka loveckých nožů), ale především o soubor lidových nástěnných koberců (rye) z let 1705–1836 zapůjčených z Finského národního muzea, který dosud nebyl nikde vystaven.⁴³ Tyto hrubě vázané tkaniny, sloužící původně jako příkrývky, nebyly finskou specialitou, vyráběly se i ve Švédsku a v Norsku. Ve Finsku ovšem dosáhly takové dokonalosti, že i švédský královský dvůr si je odtud objednával.⁴⁴ Expozice byla instalována ve dvou muzejních sálech a lze si povšimnout, že již u této prezentace se vedení muzea podařilo zajistit reprezentativní výstavní záštitu – to bude platit pro všechny skandinávské prezentace –, v tomto případě to byli předseda vlády Milan Hodža, ministr školství a osvěty Jan Krčmář a vyslanec finské republiky v Praze Armas Yöntilä. Publicita přehlídky v tisku nebyla nijak závažná, pokud už se o ní psalo, tak se kritici vesměs shodovali v názoru, že rye s jejich decentní barevnou harmonií a osobitou stylizací přírodních i figurálních motivů jsou důkazem vysoké úrovně finského domácího průmyslu. Důležité nicméně bylo to, že

téma domácí práce rezonovalo i v Československu, jak vyplývá z dobových výstavních ohlasů v tisku, a že se o něm díky finské výstavě začalo více mluvit.⁴⁵

Mensší mezinárodní prezentací s výrazným akcentem na bytovou kulturu skandinávských zemí byla výstava, s podtitulem *Vánoční stůl a vánoční dárky*, instalovaná architektem Janem Vaňkem od listopadu do prosince v UPM. Uspořádalo ji vedení muzea spolu s Ženskou národní radou a Poradnou moderního bydlení v Praze. Karel Herain tímto projektem opět navazoval na tradice vyspělých zemí, kde „*podobné výstavy informativní a výchovné patří ke každoročním samozřejmostem a nelze podcenit jejich vliv na postupné pokroky v úrovni bydlení širokých vrstev*“.⁴⁶ Cílem bylo ukázat útulné a vkusné vánoční prostředí zohledňující soudobé potřeby, inspirovat při úpravě vánočního stolu, způsobu osvětlení, výběru a následném zabalení dárků a upozornit na dostupné kvalitní věci.⁴⁷ V československém oddělení si návštěvníci prohlédli šestadvacet vánočních zákoutí v různých typech náznakových interiérů od většího bytu přes garsonku k dětskému pokoji. Jádro zahraničního oddílu pak nikoli náhodou tvořily stoly a vánoční tradice skandinávských zemí, Švédska, Norska a Dánska – byly tu nejpočetněji zastoupeny podobně jako na výstavě *Prostřený stůl*, která se v muzeu konala na jaře téhož roku.

Od zmíněných akcí už byl jen krok k Herainově vytvořeným velkolepým prezentacím uměleckého průmyslu, řemesla a domácí práce jednotlivých skandinávských zemí. Herain si totiž dobře uvědomoval význam podobných akcí, věděl, že umělecký průmysl není jen záležitostí estetického vkusu, ale může se stát významným hospodářským a sociálním faktorem. V Centru dokumentace sbírek UPM se zachoval dopis z 10. června 1937 adresovaný Vyslanectví Československé republiky v Kodani, v němž Karel Herain oznamuje, že ředitelství muzea připravuje „*cyklus souborných výstav o soudobém uměleckém průmyslu, uměleckém řemesle a domácí výrobě ve skandinávských zemích*“.⁴⁸ Herain na nich chtěl ukázat všechno to nejlepší a nejkvalitnější, co mohly jednotlivé země v daných oborech nabídnout, ale tentokrát nikoli tak, že naše strana určí

41 Jednalo se o jeden ze spolků různého statutu, které v Československu působili na podporu styků se skandinávskými zeměmi a mezi nimiž nezdávka panovaly konkurenční vztahy a řevnivost. Ústav skandinávský a nizozemský byl založen v roce 1934 nespokojenými členy, kteří odešli z Československo-švédské společnosti (zal. 1929, nástupce Československého komitétu pro styky se Švédskem). Jednatelům Ústavu skandinávského a nizozemského byl Oldřich Heidrich. Karel Herain byl členem Československo-švédské společnosti. Kubátová (pozn. 21). O řevnivosti mezi Ústavem skandinávským a nizozemským a Československo-švédskou společností svědčí korespondence ve fondu Pozůstalost Karla Heraina, Centrum dokumentace sbírek UPM.

42 -fvm-, Finská grafika, knižní umění a textil v Praze, *Venkov* XXXI, 1936, č. 34, 9. 2. , s. 7.

43 Pn, Finská výstava v Praze, *Lidové noviny* XXXIV, 1936, č. 35, 21. 1. , s. 9.

44 Oldřich Heidrich, Finské rye, *Pestrý týden* XI, 1936, č. 3, 18. 1. , s. 24.

45 N., Finská grafika, *Hollar*, 1936, č. 1, s. 34.; Srov. též: Hana Volavková, Finské koberce, zvané rye, *Eva VIII*, 1936, č. 10, 15. 3. , s. 21.

46 Viz rukopis projevu Karla Heraina při otevření výstavy Vánoce 1937, Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

47 Přísný výběr předmětů na výstavu se týkal i domácí práce, jak ukazuje dopis ředitele Heraina Ústředí československých hospodyněk z října roku 1937. Oslovil Svaz s nabídkou účasti na výstavě Vánoce 1937, ale jen pod podmínkou, že představí přísný výběr z domácí tvorby a současně jim rozmlouval větší výstavní akci, protože „naše domácí výroba v ohledu kvality materiálu a vhodnosti úpravy jest teprve na počátku svého přirozeného vývoje“. Přítom ve Švédsku tvořila domácí práce sociálně významné výrobní odvětví. Srov.: Dopis z 23. 10. 1937, Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

48 Dopis Karla Heraina Vyslanectví Československé republiky v Kodani ze dne 10. června 1937. Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

koncepti a vybere ve spolupráci s kolegy ze Severu exponáty. V tomto případě měly být koncepce i ztvárnění přehlídek svěřeny do rukou významných osobností, jež vedly špičkové muzejní instituce v dané zemi – tak jako to bylo běžné na prestižních světových přehlídkách umění. Vedení pražského muzea si pak vytyčilo za úkol zajistit propagaci, záštitu významných osobností z oblasti politiky i kultury, kulturní program včetně promítání filmů a divadelních představení, přednášky známých odborníků, vydání výstavního katalogu a dalších odborných knih k tématu, často v nových překladech.

Beztržní umělecký průmysl

Cyklus zahájila v květnu 1938 rozsáhlá švédská výstava, která byla odpovědí Švédů na úspěšnou československou prezentaci ve Stockholmu v roce 1931 a také na výstavu československé knihy, jež se uskutečnila v hlavním městě Švédska o šest let později. Akce se konala z pověření švédské vlády a organizačně ji zaštiťovaly Svenska Slöjdföreningen se Severským muzeem. Podnět k výstavě dal ovšem přímo Karel Herain, který nabídl švédské vládě možnost uspořádání takové expozice v UPM na jaře 1938.⁴⁹ Další jeho nepopiratelnou zásluhou je zastoupení švédské domácí práce, tzv. hemsjöjdu, na pražské výstavě. Herain požádal intendanta Švédského národního muzea Erika Wettergrena i výstavního komisaře architekta Åkeho H. Huldta, aby se nezapomnělo na tento fenomén, samozřejmě ve výběru podle hledisek švédského výstavního komitétu.⁵⁰ Soubor ze sbírek Severského muzea byl proto rozšířen o ukázky starého lidového umění, z nějž se vyvinula soudobá domácí práce. Výstava byla exkluzivní v tom smyslu, že ji Švédové koncipovali přímo pro Prahu; jen malá část exponátů byla předtím vystavena ve Varšavě a soubor hemsjöjdu na světové výstavě v Paříži roku 1937.

Slavnostní zahájení proběhlo ve vyzdobené muzejní knihovně v pátek 8. dubna a výstava trvala přesně měsíc. Záštitu nad ní převzali prezident republiky Edvard Beneš a švédský korunní princ Gustav Adolf. Čestného předsednictví se ujali předseda vlády Milan Hodža a Albert Ehrensward, vyslanec, bývalý švédský

49 Tuto skutečnost potvrzuje ve svém dopise i Oldřich Heidrich, který jako dalšího iniciátora uvádí výbor Ústavu skandinávského a nizozemského, „který návrh přijal a přislíbil veškerou pomoc jako spolupředatel“. Dopis Oldřicha Heidricha adresovaný ředitelství Umělecko-průmyslového muzea v Praze ze dne 18. 2. 1938, Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

50 Dopis Karla Heraina Františku Oberthorovi, viceprezidentovi Obchodní a živnostenské komory v Praze z 22. 2. 1938, Centrum dokumentace UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina. V dobovém tisku je často zmíněno, že zařazení domácí práce na výstavu bylo zásluhou ženského odboru Ústavu skandinávského a nizozemského. Tento rozpor, jenž Herain vysvětluje ve zmíněném dopise, vznikl zřejmě nedorozuměním mezi Herainem a Oldřichem Heidrichem, jednatelům Ústavu skandinávského a nizozemského.

ministr zahraničí a předseda Československé obchodní a živnostenské komory ve Stockholmu. Ten při svém projevu na vernisáži připomněl úspěch československé výstavy ve Stockholmu v roce 1931, která „*svou pečlivou organizací, znamenitým výběrem předmětů, a hlavně předvedením vaší technické výchovy, vzbudila náš hluboký obdiv*“,⁵¹ a vyslovil naději, že se vzájemné styky mezi národy, které pod různou formou založily svůj veřejný život na týchž principech, budou upevňovat. Na vernisáž přijela do Prahy ze Švédska delegace dvanácti vzácných hostů z politických i kulturních kruhů včetně obou autorů výstavy, výše zmíněného Erika Wettergrena, jenž byl současně předsedou spolku Svenska Slöjdföreningen, a ředitele Severského muzea a Skansenu profesora Andream Lindbloma.

Expozice, instalovaná švédským architektem Åkem Huldtem⁵² v šesti muzejních sálech, byla tematicky rozdělena do tří oddělení: první bylo věnováno modernímu uměleckému průmyslu, druhé staršímu lidovému umění a třetí moderní domácí práci. První oddělení se nacházelo ve třech sálech v přízemí. Úvodní názorné fotomontáže tvořily jakýsi výstavní prolog a seznamovaly návštěvníky se švédskou krajinou, městy, stavbami a moderními byty; dále se zde nacházel výběr plakátů a ilustrovaných knih o švédské kultuře a bydlení. Již z tohoto úvodu bylo zřejmé, jaký význam pro Švédy byt má: „*Nepovažuj ho za dekoraci, která je sama o sobě účelem, ale za místo důvěrného soustředění rodiny a přátel a za základnu života duševního*“.⁵³ Bydlení a bytové zařízení bylo jednak zdokumentováno fotograficky a mělo široký tematický záběr od zámku korunního prince po moderní dělnická obydlí, jednak se zde nacházely interiéry s nábytkem od známých švédských firem (AB Nordiska Kompaniet, AB Svenska Möbelfabriken). Progressivní byl zejména sériově vyráběný nábytek v různých velikostech, který poskytoval bohaté kompoziční možnosti. Interiéry byly doplněny keramikou, porcelánovými servisy, koberci a dalšími textiliemi. Recenzenti se zájmem kvitovali, že „*zastoupeny jsou právě tak práce průmyslové jako řemeslné, levné i přepychové. Zvláštní zájem je však věnován dílu, zasvěcenému blahu nejširších vrstev*“.⁵⁴ Dále zde bylo vystaveno sklo a výrobky ze stříbra, někdy kombinovaného se dřevem, věhlasný švédský cín v jemném zpracování, šperky z horského křišťálu, knižní vazby, výrobky z kůže. A také symbol výstavy, socha *Lidová píseň* od Erica Grata. Velký ohlas měla originální křesla z látky i kožešiny

51 Výstava švédského uměleckého průmyslu a domácí práce zahájena, *Národní politika* LVI, Praha, 1938, č. 98, 9. 4. , s. 5.

52 Kromě bohaté obsahové stránky výstavy kritika kladně hodnotila způsob instalace, „(...) a nějak samozřejmě ušlechtilá jako vůbec celá instalace výstavy, nepřehlédně a pečlivě vybrané s přísným hlediskem pro hodnotu a typičnost“. Srov.: N., Švédská umělecko-průmyslová a lidová kultura, *Národní osvobození* XV, 1938, č. 94, 22. 4. , s. 6.

53 J. R. Marek, Švédské umění bydlení, *Národní listy* LXXVIII, 1938, č. 126, 8. 5. , s. 11.

54 -m-, *Okno do krásného Švédska. Výstava švédského umění v Praze, Večer* XXV, 1938, č. 84, 9. 4. , s. 4.

s připojeným pohyblivým stojánkem na knihy, který lze obratem ruky změnit na stoleček. Podle slov Hany Volavkové, tehdejší vedoucí knihovny UPM, byly „*téměř všechny vystavené předměty, ať tkaniny, keramika, porculán, nábytek, ba i stříbro a šperky [...], tak diskrétně dokonalé a půvabné, tak prosté a samozřejmé, že by zapadly do jakéhokoliv prostředí sociálního. V klasické zemi moderní demokracie přirozeně vykvetl beztrždní umělecký průmysl, který není ani tvrdošijně účelný, ani okázale originální, ani nádherný, ani asketický*“.⁵⁵

Nešlo však pouze o jednotlivé výrobky, inspirativní byl především způsob, jak organizaci švédského uměleckého průmyslu vzali do svých rukou osvědčení odborníci – umělci, kteří dbali na neustálé zlepšování nejen domácí práce, ale i průmyslové sériové výroby. Pořadatelům se za tímto účelem podařilo zajistit účast malíře Wilhelma Kågeho, který ve výstavě vyprávěl o výrobě keramiky a porcelánu a sdílel své organizační zkušenosti. Kåge se jako jeden z prvních nechal od spolku Svenska Slöjdföreningen „naverbovat“ do služeb uměleckého průmyslu a stal se keramikem a uměleckým ředitelem porcelánky v Gustavsbergu, podobně jako se malíř Simon Gate spolu s malířem a keramikem Edwardem Haldem přičinili o to, aby se z malé a neznámé sklárny Orrefors stala jedna z nejznámějších skláren na světě.⁵⁶ V. V. Štech výstižně shrnul situaci výrokem, že „*kultura bydlení je tam součástí národní kultury: domov je první starostí umělců a organizátorů uměleckého průmyslu*“.⁵⁷

Ve druhém patře muzejní budovy se nacházelo druhé oddělení, zasvěcené staršímu lidovému umění, kde byly ve dvou sálech vystaveny vzácné muzejní unikáty typické pro tři švédské kraje (Skåne, Dalarna, Laponsko) ze sbírek Severského muzea. Slavné skånské textilie typu „rye“ a nástěnné malby ze selských jizeb z Dalarny zde reprezentovaly to nejautentičtější z lidového umění. Nejsevernější Laponsko zastupovaly drobné užitkové a ozdobné předměty, například lžice ze dřeva či kostí, kroje a vycpaný sob se saněmi, vydlabanými z jednoho kusu dřeva. Napříč kraji pak šly ukázky hraček: malovaných dřevěných koniků či figurek ze slámy. Působivým instalačním prvkem byla tmavá kóje s velkoformátovými diapozitivy s ukázkami života obyvatel ve starých švédských obydlích z jednotlivých krajů. Samostatné třetí oddělení s jedním sálem tvořila moderní domácí práce. Diváci tu mohli mimo jiné vidět moderní švédskou verzi „ryi“, jež znali už z finské výstavy. Švédská domácí práce se rozrostla v celé výrobní i umělecké hnutí, usměrňované a organizované celou řadou spolků a institucí. Jak podotkla v měsíčníku *Volné směry* Alice Masaryková, v Československu bychom se měli nechat inspirovat

tím, jak Švédové začali v organizaci domácí práce zohledňovat sociálně-ekonomická hlediska. Celkově se podle jejího názoru náš moderní průmysl tomu švédskému mohl rovnat v jednoduché eleganci forem, v barevné vybranosti, v textiliích, sklu a keramice, ale v mnohém zaostával, hlavně právě v organizaci.⁵⁸

Propagaci již tak velice sledované výstavy podpořili její organizátoři ještě tzv. švédským kulturním týdnem, pořádaným u příležitosti výstavy.⁵⁹ Byl zahájen v pondělí 4. dubna 1938 v Ústřední knihovně na Mariánském náměstí přednáškou Andree Lindbloma o švédském textilním umění. Lindblom patřil mezi největší znalce lidového umění ve Švédsku i ve střední a jihovýchodní Evropě. Přednášel pak ještě ve středu o Skansenu ve Francouzském institutu. Později večer se pak promítaly v kině Fénix na Václavském náměstí švédské zvukové filmy, mimo jiné o sklárně Orrefors. Úterý a čtvrtek byly zasvěceny dvěma představením na počest švédských hostů v Národním divadle; v úterý ve Verdiho Aidě a ve čtvrtek v Bizetově Carmen vystoupila i slavná operní pěvkyně Gertrud Pålson-Wettergrenová, manželka intendanta Wettergrena. V pátek se konala vernisáž výstavy a o den později přednášel pro členy Ústavu skandinávského a nizozemského Albert Ehrensward o kulturních stycích Švédska a Československa. Cyklus akcí Švédského kulturního týdne uzavřely dvě přednášky v Ústřední knihovně: Åke Stavenow, ředitel spolku Svenska Slöjdföreningen, přednášel o švédské architektuře a Erik Wettergren o uměleckém průmyslu.

Druhá v pořadí z cyklu skandinávských výstav v UPM měla být výstava dánská a Karel Herain se snažil získat pro svůj záměr podporu Vyslanectví Dánského království v Praze. Dopis z 20. 1. 1938 pak adresoval přímo dánskému ministerstvu zahraničí a navrhuje v něm, aby základem výstavy byla zredukovaná expozice Dánska ze světové výstavy v Paříži roku 1937. Stejným způsobem ve stejný den oslovil i Ministerstvo zahraničních věcí Finské republiky; i jim navrhl vystavět expozici na základě prezentace Finska na světové výstavě v Paříži. Návrhy se evidentně nesetkaly s podporou, protože v dubnu 1939 učinil Herain další pokus o získání podpory pro svůj projekt a oznámil Vyslanectví Finské republiky v Praze, že vedení muzea hodlá uspořádat výstavu finského uměleckého průmyslu, bytové kultury a domácí práce v Praze na podzim roku 1939. Herain argumentuje i obchodními zájmy a nabízí Prahu jako vhodnou lokalitu k podobným souborným výstavám – činil tak již na základě úspěchu švédské výstavy v roce 1938, která do Prahy přivedla návštěvníky z evropských i zámořských

58 Alice Masaryková, Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění, Volné směry XXXIV, 1938, č. 1, s. 340, 343.

59 Původně se uvažovalo dokonce o celém švédském kulturním měsíci. Srov. Přípravuje se švédská výstava v Praze, České slovo XXX, 1938, 16. 3. , s. 5.

států.⁶⁰ Zásadní roli ve vážnoucí kulturní spolupráci s největší pravděpodobností sehrála nepříznivá politická situace „v předvečer“ druhé světové války.

Tisíc let norského výtvarného díla

Přesto, a možná právě proto, se uskutečnila ještě druhá skandinávská výstava, a sice norská. Měla být zahájena v říjnu 1938, ale vzhledem k politickému dění byla vernisáž o dva měsíce posunuta. Norové svou účastí vyjádřili sympatie a politickou podporu naší republice, jež se po uzavření mnichovské dohody ocitla v tragické situaci.⁶¹ Tento postoj vepsali přímo do výstavy výrokem norského spisovatele Bjørnstjerna Björnsona „*Vítězství kyne tomu, kdo sílu čerpá z neštěstí*“.⁶²

Časopis *Umění* připsal zásluhu na uspořádání výstavy norské výtvarné práce opět přímo Karlu Herainovi, „*kteří již dávno – u nás první – navázal umělecké styky se severskými zeměmi*“⁶³ a spolupředatelem byl stejně jako u švédské přehlídky Ústav skandinávský a nizozemský. I tato expozice byla odpovědí na prezentaci naší republiky ve Skandinávii: v dubnu 1937 se v norském Oslu konala výstava československé literatury (doputovala sem ze Stokholmu),⁶⁴ jež se stala prvním počinem v souladu s nedlouhou předtím podepsanou kulturní dohodou československo-norskou. Podle norského ministra školství Nilse Hjelmtveita výstava potvrdila, že dohoda není jen kusem papíru, ale živým organismem.⁶⁵

Výstava s názvem *Tisíc let norského výtvarného díla* byla slavnostně zahájena 6. prosince 1938. Byla to první zahraniční výstava v UPM po podpisu mnichovské dohody. Patronát nad ní převzali prezident Československé republiky Emil Hácha a norský korunní princ Olav. Koncept výstavy i výstavní architekturu vytvořili z pověření norské vlády přímo pro Prahu, s přihlédnutím k přáním Karla Heraina, ředitele Uměleckoprávního muzea v Oslu Thor Kielland se svým náměstkem Eivindem S. Engelstadem. Oba také přednášeli s využitím „světelných obrazů“ – podobně jako další norští

60 Dopis Karla Heraina z 29. 4. 1939 Vyslanectví Finské republiky v Praze, Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

61 Karel Herain napsal několik dní po vernisáži aktuální text o malých národech, které nemají na různých ustláno, protože se jim dává najevo, jak jsou v mezinárodním měřítku politicky podřadné. Podle něj by si měli velmocnosti zahraniční činitelé uvědomit, že „především vzkvétají pod záštitou trpělivého a všestranného snažení kulturního“, nikoli při vzájemném zápolení. Viz Karel Herain, Příklad a pozdrav z Norska, Eva X, 1938, č. 23, 15. 12. , s. 12.

62 Břetislav Mencák, Norská kultura hostuje v Praze, Pražský ilustrovaný zpravodaj, 1938, č. 49, 15. 12. , s. 14.

63 Norská výstava v Uměleckoprávnímu muzeu v Praze, Umění XII, 1939–1940, s. 95.

64 [Výstava čsl. literatury a knihy...], Moravský večerník XVI, 8. 4. 1937, č. 81, s. 3.

65 Výstava čsl. literatury v Oslu, Moravský deník XXXII, 1937, č. 86, 13. 4. , s. 3.

i čeští odborníci v době konání výstavy⁶⁶ – o starých norských obrazových kobercích či o kultuře starých Vikingů. O těchto tématech napsali také příspěvky do výstavního katalogu, jež kromě dalších dvou studií obsahoval i řadu fotografií vybraných exponátů. Vzácným hostem byl rovněž oficiální delegát norské vlády filolog, novinář a diplomat Olav Rytter.⁶⁷ Zájemci mohli rovněž navštívit promítání filmů o Norsku.

Jednu část výstavy tvořil přehled vývoje norského výtvarného díla. Návštěvníci měli možnost seznámit se s doklady výtvarného projevu Vikingů z období let 800–1000 po Kristu a s tisíciletím vývoje norského textilu, zejména textilií používaných k ochraně před chladem a k vyzdobě stěn. Druhá část expozice byla věnována knižnímu umění a pro pražskou výstavu se podařilo získat větší soubor moderní norské architektury a bytové kultury zhruba v rozsahu, v němž byla v roce 1937 představena na světové výstavě v Paříži. Architektura byla prezentována tak, jak to bylo v té době běžné, tedy v podobě velkoformátových fotografií a fotomontáží.⁶⁸ Obě části spojovalo téma uměleckého průmyslu a uměleckého řemesla. Zručnost vikingských řezbářů a vyspělost tkaných obrazů a koberců korespondovaly se soudobou textilní výtvarnou prací, knižním uměním, moderní architekturou a bytovou kulturou. Leitmotivem bylo v Norsku dobré a kvalitní lidové bydlení, což ovlivňovalo výrobu všeho, co s tím souvisí: nového skla, keramiky, textilu, knižních vazeb, prací z cínu či stříbra.⁶⁹ Vítaný podnět pro československé publikum přinesly ukázky norské domácí práce, hlavně „obrazové koberce“ tkané zvláštní složitou technikou ze lnu a vlny.

Soudě podle dobových ohlasů v tisku dosahovala norská výstava podle většiny recenzentů podobných kvalit jako ta švédská.⁷⁰ Rozsahem byla jen o něco menší, protože byla instalována v pěti muzejních sálech, kdežto švédské byl vyhrazen jeden sál navíc. Pozitivní ohlasy vyvolalo přehledné a vkusné architektonické řešení výstavy, jež někteří recenzenti reflektovali jako velice originální a neobvyklé.⁷¹ Tento dojem mohl vyvolávat výrazný instalační prvek, zmenšený model vikingské lodi nalezené roku 1903 v Osebergu

66 Například hned 14. prosince se konal další přednáškový večer, Oldřich Heidrich hovořil o toulkách Norskem a promítal k tomu diapozitivy a Olav Rytter vyprávěl o vývoji norské literatury. Jd, Večer norskoo-českého přátelství, Lidové noviny XLVI, 1938, č. 632, 16. 12. , s. 7.

67 Rytter studoval na Karlově univerzitě v Praze, přeložil do norštiny Jiráskovy prózy a Bezručovy básně a svůj příspěvek na téma kultury v soudobém Norsku přednesl plynouou češtinou.

68 F. V. Mokry, Norské umění u nás, Venkov XXXIII, 1938, č. 304, 25. 12. , s. 9.

69 Srov. Karel Herain, Příklad a pozdrav z Norska, Eva X, 1938, č. 23, 15. 12. , s. 12.

70 Našli se i recenzenti s odlišným pohledem na věc, například ve Světozoru se psalo, že „Norové nás nepřekvapili tolik jako Švédové, zdá se, že jejich kultura všedního života nedosáhla takové výše ani takového rozšíření jako ve Švédsku“. Viz Norsko vystavuje umělecký průmysl, Světozor XXXVIII, 1938, č. 50, 15. 12. , s. 803.

71 f v m, 1000 let norského výtvarného umění, Venkov XXXIII, 1938, č. 288, 7. 12. , s. 7. Srov. též J. Hlaváček, Norsko, země klidu, Studentský časopis, 1939, č. 5, 10. 1. , s. 146.

na jihovýchodě Norska. Loď byla hrobem legendární královny Åsy, kterou na poslední cestu doprovázel soubor cenných předmětů, jako byla vyřezávaná truhla, sáně, lehátko, nejrůznější kuchyňské vybavení, náčiní určené pro ženské práce a textilní výrobky.⁷² Některé předměty byly prezentovány v kopiích a sádrových odlitcích, jiné exponáty byly originály. V tisku se chválil norský cit pro materiál, smysl pro proporci a bohatá invence ve výzdobě.⁷³ O úspěchu norské výstavy svědčí i počet zhruba patnácti tisíc návštěvníků a celkové hodnocení charakterizované spojeními typu „vzácná a nečastá výstava“.⁷⁴

Z obou uskutečněných prezentací je zřejmé, jak velkolepé plány Karel Herain se zahraničními výstavami měl, a lze jen litovat, že jejich druhou polovinu a případné další akce v tomto duchu přezkazila nepříznivá politická situace Československa. Výstavní činnost v muzeu sice neustala, konalo se zde hned několik významných přehlídek zaměřených na českou uměleckoprůmyslovou produkci (*Sto let české fotografie* v roce 1939, *Za novou architekturu* o rok později či výstavy bytové kultury), ale politika nepřála „otvírání oken“ do ciziny, která nebyla loajální k německé třetí říši. Karel Herain se pak po skončení druhé světové války pokusil navázat na svou koncepci živého a moderního muzejního ústavu napojeného na západoevropské země a usiloval o získání výstavy švédského designu spolku Svenska Slöjdföreningen, která v roce 1948 putovala po západní Evropě, také pro pražské Uměleckoprůmyslové museum.⁷⁵ Tentýž rok ho však na ředitelském postu vystřídal dosavadní muzejní kurátor Emanuel Poche a začala se psát jiná kapitola dějin muzea.

Závěr

Výstavy severských zemí v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze představovaly skandinávské standardy jako inspirativní příklady kvality, spolupráce mezi výtvarníky a průmyslem i přístupu k estetickým a funkčním hodnotám každodenního života. Skandinávská důslednost v organizaci, demokratický přístup a důraz na praktické využití moderního designu byly pro československé tvůrce a organizátory důkazem, že jejich vlastní cesta a úsilí vede správným směrem. Z hlediska historie výstav jako svébytného média byly pak tyto přehlídky ve své době klíčové jednak díky Herainovu požadavku, aby jejich kurátory byly význačné osobnosti kulturního života dané země, jednak z hlediska zamýšleného uceleného konceptu výstavního cyklu, který měl vést (a skutečně vedl) mimo jiné k obohacení muzejních sbírek. Jestliže byly do Heraina na počátku jeho působení v ředitelské funkci vkládány naděje na modernizaci celé instituce, je namístě ocitovat také Herainovo zhodnocení muzejních úspěchů při příležitosti šedesátého výročí založení muzea v roce 1945. Vedle toho, že v něm zmiňoval, že se pozornost muzea v uplynulých deseti letech výrazněji přesunula k živým akcím, jako byly výstavy, soutěže, přednášky, vydávání publikací či veřejná odborná knihovna, nezapomenul také podotknout, že „ve zvýšené míře byla věnována pozornost studiu kulturních, civilizačních a výrobních poměrů zahraničních“.⁷⁶ V tomto ohledu lze právě skandinávské výstavy díky jejich významu pro kulturní i hospodářskou sféru tehdejšího Československa považovat za jeden z nejvýznamnějších projektů Uměleckoprůmyslového muzea v Praze v meziválečném období.

72 Thor Keilland, Norské tkalcovské umění během tisíce let, in: Tisíc let norského výtvarného díla. Umělecký průmysl – knižní umění – architektura – lidové umění (kat. výst.), prosinec 1938 – leden 1939, Praha 1938, s. 15.

73 Norská výstava (pozn. 63), s. 95.

74 V. J. Krýsa, Tisíc let norského výtvarného díla, Český deník XXVIII, 1939, 21. 1., s. 3.

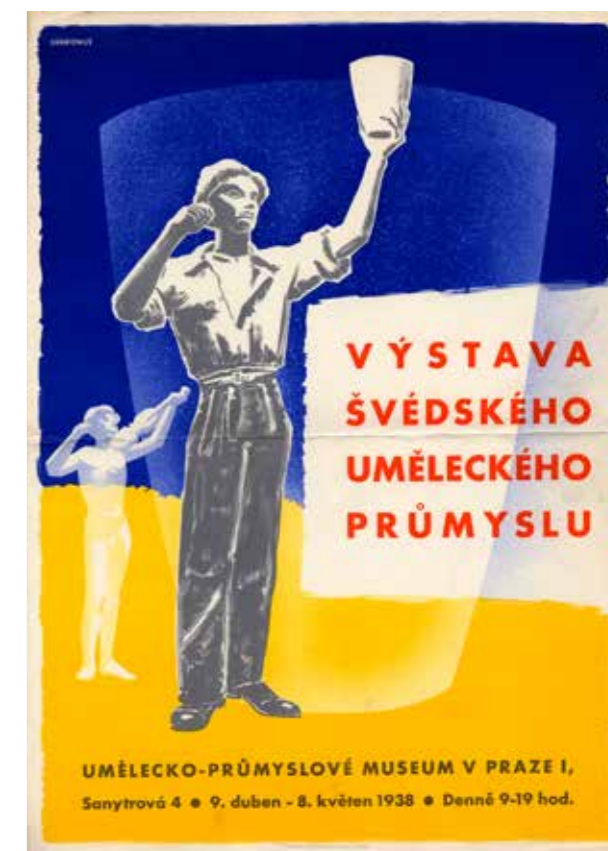
75 Dopis předsedy spolku Svenska Slöjdföreningen ze 4. 3. 1948 adresovaný Karlu Herainovi, Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina.

76 Karel Herain, Šedesát let Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Umění XVI, 1944–1945, s. 382–385.



Dánský štedrovečerní stůl z Vánoční výstavy v UPM v roce 1937

Repro: Uměleckoprůmyslové museum v Praze – Centrum dokumentace sbírek



Skawonius
plakát Výstavy švédského uměleckého průmyslu a lidového umění, 1938

Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. GP7759.



Wilhelm Kåge
 stolní servis, 30. léta 20. století
 výroba: Gustavsbergs Fabriks Intressenter
 Repró: katalog *Výstavy švédského uměleckého průmyslu a lidového umění*,
 Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze

Záběr do výstavy *Tisíc let norského
 výtvarného díla* v UPM v roce 1938
 Repró: Uměleckoprůmyslové museum v Praze –
 Centrum dokumentace sbírek



Astrid Sampe-Hultberg
 textilie, 30. léta 20. století
 výroba: Nordiska Kompaniet
 Repró: katalog *Výstavy švédského uměleckého průmyslu a lidového
 umění*, Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze

Axel Larsson
 lenoška, 30. léta 20. století
 výroba: Svenska Möbelfabrikerna
 Repró: katalog *Výstavy švédského uměleckého průmyslu a lidového umění*,
 Knihovna Uměleckoprůmyslového musea v Praze



TYOLOGIE HRAČKÁŘSKÉ VÝROBY FIRMY JOHANN SCHOWANEK, JEJÍ RECEPCE A TRANSFORMACE V DÍLE VIKTORA FIXLA

Studie

Největší továrnou na výrobu hraček byla v meziválečném období firma Johann Schowanek, která v letech 1927–1934 vyráběla dřevěné hračky, s nimiž slavila úspěchy i na zahraničních trzích. S dědictvím tradiční průmyslové výroby se vyrovnávaly v nových podmínkách po druhé světové válce následující generace českých tvůrců. Soubor pracovních záznamů prof. Viktora Fixla je vzhledem do dobového uvažování a kritiky.

The largest toy factory in the interwar period was the Johann Schowanek company, which produced wooden toys between 1927 and 1934 and was successful on foreign markets. The legacy of traditional industrial production was coped with in the new conditions after the Second World War by the following generations of Czech makers. The collection of prof. Viktor Fixl's working records is an insight into contemporary thinking and criticism.

text:
Marie Míčová (UPM)

Text vznikl díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (MK000023442).

V roce 2019 získalo Centrum dokumentace sbírek Uměleckoprůmyslového muzea neúplný soubor pracovních deníků profesora Viktora Fixla (1914 Marktl – 1986 Praha) z let 1956–1961.¹ Podrobné deníkové záznamy jsou dokladem dobového vztahu k předválečné průmyslové výrobě, o kterou se opíral a kterou reformoval tehdy nový státní systém plánovaného hospodářství. Návrhář, výrobce a pedagog Viktor Fixl se především v padesátých a šedesátých letech 20. století věnoval teoretickým ideovým otázkám a technologickému řešení dřevěných hraček. Působil ve funkci předsedy Poradního sboru pro hračku,² předsedal redakční radě bulletinu Hračka³ a vedl ateliér navrhování a výroby hraček na SUPŠ v Praze. Šest pracovních sešitů obsahuje soubor výtvarných návrhů, črt technických řešení, záznamů o pedagogické práci, jakož i o podílu na konkrétních kulturních a společensky významných dobových událostech (např. na výstavě EXPO Brusel 58).⁴ Teoretické reflexe v denících věnoval hodnocení a kritice hračkářské produkce firmy Johann Schowanek v letech 1927–1934.⁵ Jako aktivní osobnost daného oboru se Viktor Fixl podílel na návrzích a hodnocení výrobků státního podniku TOFA, tedy poválečné znárodněné podobě původní firmy Johann Schowanek.

Firma Johann Schowanek, sídlící v Jiřetíně v Jizerských horách, se výrobou dřevěných hraček začala zabývat v roce 1927. Zpracování dřeva se ale v tomto případě datuje již od 1. ledna 1908, kdy byla zahájena strojní výroba dřevěné bižuterie a knoflíků.⁶ Bižuterie, vánoční ozdoby a dřevěné perly⁷ doplnily místní podomáckou výrobu užitečných předmětů pro domácí potřeby (misky, síta), hospodářské účely (pracovní náčiní) a strojní výrobu (cívky, vřetena do tkalcoven). Nedostatek dřeva v období první světové války načas zbrzdil produkci dřevěných výrobků, ale poválečná konjunktura přinesla možnosti exportu výrobků do zahraničí, převážně do Ameriky. S příchodem Hanse Schowanka (1905–1964), syna zakladatele továrny Johanna Schowanka, se rozběhla výroba tradičních stolních her (dáma, šachy, domino).⁸ Hrací figurky, kameny a počítadla s barevnými desítkovými kuličkami byly oceňovány díky preciznímu řemeslnému provedení

i výtvarnému řešení. Obchodní úspěch se projevil zakázkami do zahraničí (Německo, Francie, Anglie, Itálie, Švýcarsko, Španělsko).⁹ Hans Schowanek se poté začal věnovat i výrobě hraček, pro kterou založil samostatný provoz, a začal rozvíjet program širokého sortimentu hraček. Tematické okruhy navazovaly na původně tradiční náplň oboru, ale z obchodního hlediska sledovaly požadavky trhu a trendy i v dalších oblastech jako film, loutkové divadlo nebo reklama. Předobrazy hraček-figurek se staly charaktery a postavičky z filmu (Kocour Felix) nebo loutkového divadla (Spejbl a Hurvínek),¹⁰ či reklamní maskot (Michelin). Hračky podléhaly dobové módě a vyráběly se jen po určité období, například v roce 1932 se do výroby dostala hračka jojo: „V roce 1932 je tu šlágr „JO – JO.“ Byly to dva kulaté kotouče, působící jako setrvačníky na společné ose, na kterou se střídavě setrvačností navíjel a odvíjel motouz. Druhý konec motouzu byl navlečen na prst, takže při odvíjení motouzu oba kotouče klesaly a při navíjení opět stoupaly. Tato hračka byla zakrátko vyráběna v tolika variantách a tolika výrobci, že došlo k zaplavení trhu a jeho ziskovost – vzhledem k plným skladům – byla diskutabilní.“¹¹ Široká nabídka her a hraček měla základ v tvorbě lidských a zvířecích figurek z dřevěných perel,¹² architektonických stavebnic a skládanek obrazců, celků jako letiště nebo železniční nádraží, i samostatných dopravních prostředků, loutek pro domácí stolní divadla a společenských stolních her jako stolní Fotbal či Hokej. Výroba hraček pod značkou Johann Schowanek se po roce 1934 a zvláště pak za druhé světové války proměnila v souvislosti s válečným programem (přednostně se vyráběly modely letadel a tanků pro válečný průmysl). V padesátých letech pokračovala továrna jako státní podnik TOFA Albrechtice, což přineslo ekonomické změny a také ideové zaměření výrobního programu.

V deníkových záznamech z roku 1956 se Viktor Fixl teoreticky věnuje výrobnímu programu TOFY, což bylo motivováno snahou vymezit hranice mezi původní tradiční výrobou, jak ji představovala firma Johann Schowanek, a dobovým programem s plánovaným přesahem do budoucnosti.¹³ V kresebných návrzích z toho roku tak Viktor Fixl vlastně rozvíjí Schowankovy modelové příklady v intencích poválečné kultury. Jeden návrh figurky z drobných dřevěných perel spojovaných nití, provázkem či drátkem představuje provedení podle

1 Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Viktor Fixl
2 Orgán Ministerstva lehkého a dřevařského průmyslu, vytvořený v roce 1956 za účelem pozdvižení kvality hračkářské výroby, vymezoval se proti „kýčovitým a kosmopolitním nešvarům“.
3 Informační bulletin hračkářského oboru Hračka začalo vydávat oborové středisko VTEI Vývojového útvaru národního podniku SPORT od roku 1966 a pod stejným názvem ho od roku 2022 vydává Sdružení pro hračku a hru.
4 Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Viktor Fixl, inv. č. 1, sešit 2.
5 Nabídkový katalog firmy J. Schowanek, pravděpodobně rok 1932, knihovna UPM Praha.
6 Archiv firmy Detoa s.r.o., Detoa, *Jizerská kóta*, 1996, č. 1, leden–únor, s. 28–32.
7 Christa Petrásková, *Výroba dřevěné bižuterie a hraček*, in: *Krkonoše a Jizerské hory*, 2004, č. 9, s. 48–49.
8 Stolní hry firmy Johann Schowanek byly prezentovány na Lipském veletrhu hraček v roce 1926 a přinesly firmě obchodní úspěch v podobě zahraničních zakázek.

9 Magdalena Ragauerová, *Příběh psaný dřevem* (bakalářská práce), FHS UK, Praha 2012.
10 Postavy Spejbla a Hurvínka doplnily další postavy a staly se také předmětem literárního zpracování, např. Frank Weni, *Veselá dobrodružství kašpárka, Spejbla a Hurvínka*, Západočeské nakladatelství, 1968.
11 Herbert Endler a kolektiv, *Kronika firmy Detoa Albrechtice, s.r.o.*, archiv Detoa Albrechtice, s.r.o., s. 10.
12 Nabídkový katalog firmy Johann Schowanek, pravděpodobně rok 1932.
13 „Čistota a krása materiálu, formy a barvy jsou základními zákony, které musí dítě hluboce ovlivnit. Jen takové hračky mohou plnit svoje důležité poslání při výchově dítěte. Je to naše generální linie, náš program.“ Viktor Fixl, Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Viktor Fixl, sešit 1.

žádoucího soudobého obrazu – v případě figurky uniformovaného Pionýra se od elementární stylizace přešlo ke zpřesnění a k naturalizaci postavy.¹⁴ V poznámkách k návrhu „Pionýra“ se objevuje myšlenka na vytvoření Letního tábora a Lodi pionýrů. Schowankovy hravé figurky¹⁵ zobrazující postavy z pohádek (Dlouhý, Široký a Bystrozraký) nebo komediální vlastnosti Šašků a Lyžařů hroučících se na lyžích, jsou v denících odsuzovány jako kýčovitě a nepřinášející dítěti odpovídající hodnoty. Zlehčující nebo úsměvné detaily (Spejblovy dřeváky, doplňující jeho slavnostní frak, podoby Bejbílků) se neobjevovaly, zmizel komediální charakter hraček a do velké míry i jejich zábavná funkce. Narostly naopak názornost v duchu socialistického realismu a důraz na výchovnou stránku hraček jako předmětů občanské výchovy. Toto směřování dokládá například zápis (nedatováno): „Park kultury. V dětském koutku postavit nějakou výchovnou nástěnku, kde by rodiče názorně viděli, jaké hračky k čemu slouží a...které hračky kupovat. Tento úkol by se snad dal také plnit tiskově, jako příloha nějakého časopisu... Vytvořit ukázkou minima dětských hraček v každém věku. Tato škola pro rodiče by se dala realizovat také ve výkladech – buď postupně v několika prodejnách, nebo jako výstava snad i v obchodních domech (Dětský dům a jeho výlohy nebo vnitřní prostory). Skříňka hrací každému dítěti – užití skříňky v raném školním věku – pracoviště dítěte.“ Záznam z Konference o estetické výchově¹⁶ obsahuje informace o úkolech pro vývojové pracovníky družstev a podniků, pedagogy mateřských škol a historiky (stavebnice, auto, panenka). „Jak udělat Červenou karkulku – má být vytvořena přesně historicky podle literární předlohy, anebo ji pojmout jako holčičku v kroji“. Realistická podmíněnost formy s důrazem na výchovnou funkci se stala normou.

V roce 1957¹⁷ se Viktor Fixl začal věnovat přípravám na mezinárodní výstavu EXPO 58 v Bruselu, jejíž agitační náplň ještě prohloubila odklon od tradičních námětů směrem k náplni nereálné a ideové. Imperativ nového produktu, jehož zastáncem Viktor Fixl byl, ale přinesl názorový střet s kolegou Jiřím Trnkou: „Pane Fixl, prosím vás... most má být ze stavebnice Matador, nepotřebujeme nový návrh. Je to proto ta běžná stavebnice, aby to vcelku odpovídalo a ukončovalo Strom hraček. Jenom provedení jsem myslil podle vašich možností, ale podstata je stavebnice hlavně v rozměrech použitých špalíčků s dírkami (podtrženo) čili výztuhy budou jako silnější špejle.“¹⁸ Záměr uplatňovat nové zlepšovací návrhy včetně používání kombinovaných materiálů byl opakovaně uplatňován i v průběhu šedesátých let, v souvislosti se stále

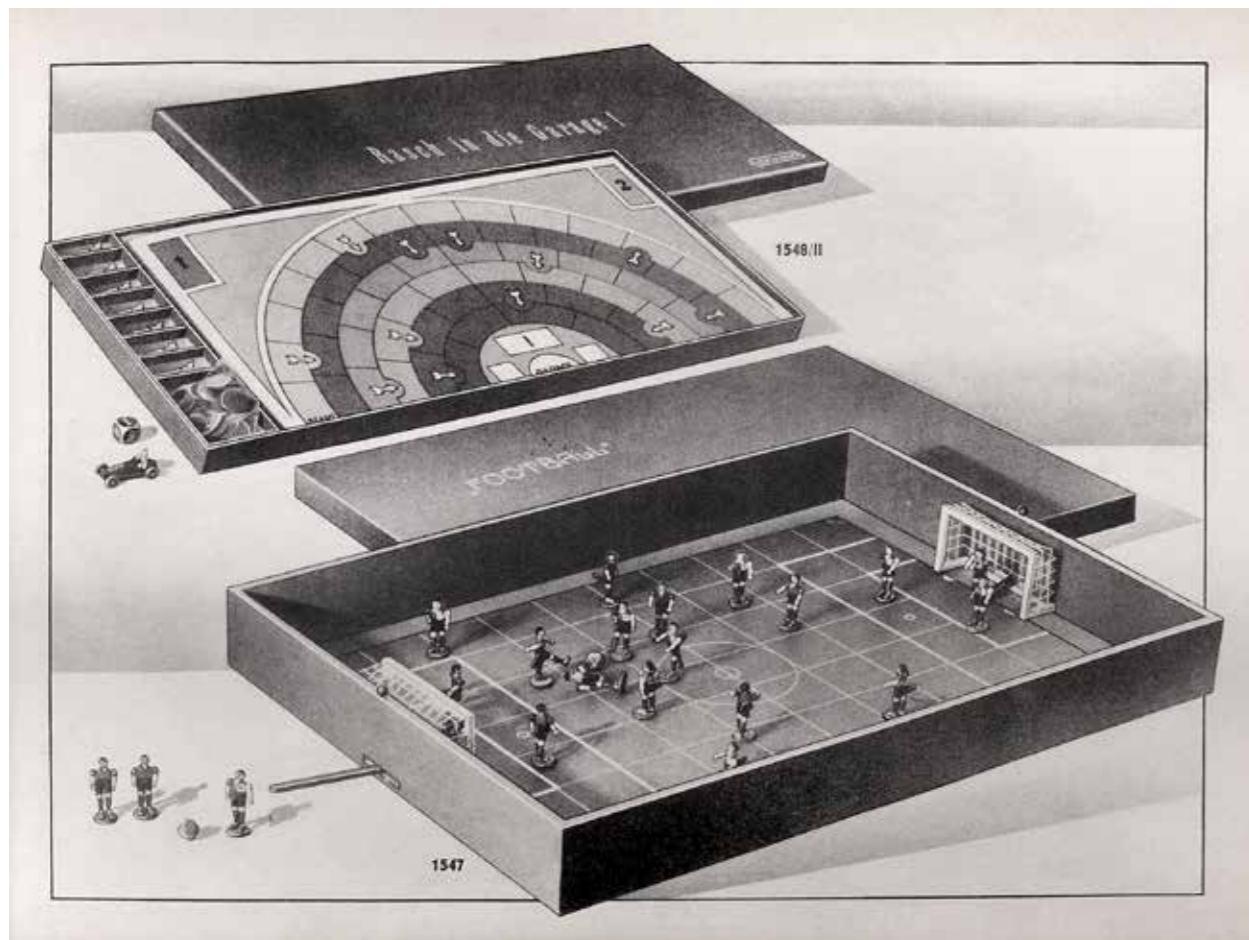
14 Ibidem, sešit 2.
15 Nabídkový katalog firmy Johann Schowanek, pravděpodobně rok 1932.
16 Konference o estetické výchově na mateřských školách ve Starých Splavech v dnech 15. – 19. 5. 1956.
17 Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Viktor Fixl, sešit 2.
18 Ibidem, sešit 3.

trvající regulací hospodářských změn (násilné slučování znárodněných provozů se vzájemně nesouvisející výrobou, a tedy i rozdílným technickým vybavením).¹⁹

Příkladem je plán na změnu společenské hry TIVOLI,²⁰ která se stala úkolem pro všechny hračkářské podniky v ČSSR. V poznámkách Viktor Fixl zmiňuje první krok úpravy definovat korekturu námětu společenské hry vůbec. Kromě společenských her se dalším objektem zájmu staly dekorativní předměty, především upomínkové předměty v podobě hraček. Pro firmu Johann Schowanek byly typické drobné figurky z malovaných, řezaných a soustružených dřevěk, znázorňující postavu turistu s ukazatelem a směrovkou pro různé turistické cíle. Ruční zpracování a příměst sdělení spolu s humorným vyzněním (Turista je často s nadsázkou spojován s únavou) nemělo ve státních továrnách budoucnost. Upomínkové předměty nabízely z podstaty nekonečné možnosti formálního řešení v šedesátých letech se staly předmětem diskuzí o povaze takzvané správné hračky. Viktor Fixl píše: „Sortiment hraček“ je dodnes určován lacinou atraktivností a často i poplatností nedobrým zahraničním vzorům.“ Poplatností zahraničním vzorům mířila kritika mj. na Schowankovy reklamní postavičky filmového studia Walta Disneyho. Reklama se v té době stávala propagandou a výroba ideovým programem. Hračky zaujímaly v teoretických diskuzích místo objetku mimo komerční kritéria. Viktor Fixl píše: „Myslím, že je zcela jasné, že výběr hraček určených k výchově nového člověka může a musí provádět kolektiv odborníků, pedagog, lékař, psycholog, výtvarník a další, kteří dohromady dovedou posoudit hračku ze všech hledisek. Hračka ... není v socialistické společnosti jen komerční předmět.“²¹

Můžeme říci, že práce firmy Johann Schowanek v letech 1927–1934 je ukotvena v několika základních ukazatelích. Jedná se kvalitní řemeslné zpracování vycházející z důvěrné znalosti materiálu (dřeva), vazbu na kulturní život a umělecké trendy optimistických dvacátých letech a na zpětnou vazbu uživatelů hraček spolu s odvahou přinášet nová a originální výtvarná řešení. Socialističtí výrobci podrobili Schowankovu tvorbu kritice z mnoha hledisek. Interpretovala ji jako podbíživou, poplatnou západním trendům a posuzovala je optikou nároků nové doby. Deníkové pracovní záznamy profesora Viktora Fixla mj. ukazují, jakým způsobem se dobová odborná veřejnost vyrovnávala a jaká stanoviska zaujímal k základům české průmyslové výroby hraček, především k produkci a provozu největší české továrny na hračky v meziválečném období.

19 Nástupní organizace TOFA, od roku 1958 jako nástupní právní forma po znárodnění firmy Johann Schowanek, rozšířila na základě slučování středisek i provozy na zpracování plastu, papíru, textilu (plyše) v Čechách a na Moravě.
20 Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Viktor Fixl, sešit 5.
21 Centrum dokumentace sbírek UPM, fond Viktor Fixl, sešit 5.



Stolní hra Fotbal
ukázka z nabídkového katalogu firmy Johann Schowanek
cca 1932, UPM



Fotbalista Slavie a Sparty
figurky ze stolní hry Fotbal, Johann Schowanek
cca 1927–1934, dřevo řezané, soustružené, lakované, UPM



Železniční vagóny
Johann Schowanek, cca 1927–1934,
dřevo řezané, malované, UPM



Závodní sportovní auta
konec dvacátých let 20. století,
dřevo soustružené, malované, UPM



Figurka z dřevěných perel na podstavci
dvacátá léta 20. století,
dřevo soustružené, malované, UPM



Náhrdelník z dřevěných perel
dvacátá léta 20. století, dřevo soustružené, malované, UPM



Náhrdelník z dřevěných perel
dvacátá léta 20. století, dřevo soustružené, malované, UPM



Josef Wenig
varianta značky firmy Jan Ziegloser,
po 1908

Studie

JAN ZIEGLOSER A (NEJEN) VÝSTAVA NEJKRÁSNEJŠÍCH FRANCOUZSKÝCH PLAKÁTŮ

text:
Lucie Vlčková (UPM)

Organizace výstavy francouzského plakátu v Praze (a reprízované v Hradci Králové) v roce 1923, mimořádné akce, která zapůsobila nejen na zdejší afišistickou reklamní scénu, ale i na širší publikum, byla dílem Jana Zieglosera. Mnohostranná osobnost tohoto hybatele politického, společenského a kulturního života se do oboru reklamy zapsala i vlastním grafickým a reklamním podnikem s plakátovou produkcí. Text vůbec poprvé přibližuje reklamní aktivity Jana Zieglosera a zohledňuje jejich roli v české plakátové tvorbě.

Jan Ziegloser organized the 1923 exhibition of French posters in Prague (and repeated it in Hradec Králové), an extraordinary event that made an impact not only on the local poster advertising scene but also on the wider public. The multifaceted personality of this mover and shaker of political, social and cultural life made his mark in the field of advertising with his own graphic and advertising enterprise with poster production. The text introduces for the first time the advertising activities of Jan Ziegloser and takes into account their role in Czech poster production.

Text vznikl díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (MK000023442).

Oblast plakátu v Československu byla na počátku 20. let, po útlumu ve válečných letech, v procesu opětovného rozvoje, přímo odvislého od konjunktury hospodářského a kulturního života. Reklamní obor se postupně – a zprvu pomalu – stával profesionalizovaným odvětvím se značným ekonomickým potenciálem. V druhé polovině 20. let měl již organizovanou profesní základnu a institucionální zázemí v podobě spolků, výstav a specializovaných periodik. Pro rozvoj média plakátu a reklamy obecně byl klíčový kontakt s internacionálním prostředím, který zajišťovaly jak individuální studijní a pracovní cesty, tak prezentace zahraniční afišistické tvorby. Organizacemi výstav plakátu, ať již domácích, či zahraničních, se v meziválečném období zabývaly jak nejvýznamnější instituce s celonárodním působením jako Svaz Československého díla¹ nebo Uměleckoprůmyslové museum, tak i další subjekty různé velikosti a zaměření (Pražské vzorkové veletrhy, Grafický klub v Praze, ve třicátých letech příležitostně i Krásná jízba², Umělecká Beseda³ atd.). Uměleckoprůmyslové museum ve spolupráci s grafickou komunitou nabízelo publiku výstavy plakátů opakovaně v průběhu celého meziválečného období. Třebaže se jednalo o spíše komorní výstavy, zprostředkovaly zahraniční inspirační zdroje od počátku 20. let.⁴ Větší akcí musea, uspořádanou ve spolupráci s Grafickým klubem v Praze, byla putovní výstava českého a zahraničního obchodního plakátu, která byla k vidění na řadě míst republiky v letech 1923–1925.⁵ V tomto kontextu je Výstava nejkrásnějších francouzských plakátů, kterou v roce 1923 mělo možnost vidět publikum v Praze a poté v Hradci Králové, skutečně unikátním počinem. Mimo fakt, že přehlídka plakátů předního francouzského tiskařského podniku Vercasson, a to navíc tisků v impozantních formátech (cca 3 × 2 metry), nebyla dříve, avšak ani později v Čechách už nikdy

k vidění, byla jedinečná svou organizací. Postaral se o ni jednotlivec, profesionál z oboru, Jan Ziegloser.⁶

Selfmademan Ziegloser

Osobnost Jana Zieglosera (26. 6. 1875 v Sušici – 23. 1. 1955 v Praze), nakladatele, novináře, aktivisty, vlastence a levicového politika, je známá hlavně v historických a literárněvědných kruzích. Od 90. let se Ziegloser aktivně angažoval v prosazování národnostních práv Čechů, zapojoval se do protestů proti vládě a císaři a za účast na demonstraci mladých radikálů v roce 1893 a za tisk letáků byl o rok později v soudním procesu s tzv. omladináři odsouzen k odnětí svobody na 8 let. Právě tisk letáků⁷ byl patrně jedním z důvodů, proč byl v tomto politicky a společensky mimořádně sledovaného procesu, který odsoudil víc jak sedmdesát lidí, udělen nejvyšší trest tehdy osmnáctiletému Ziegloserovi. Moc a význam tištěného média, které mu později zajistilo zářnou kariéru, tak zakusil bezezbytku – ve vězení strávil přes tři roky a z toho údajně dva roky v samovazbě, kterou, dle svých slov, využil ke studiu historie a filosofie. Pramenných materiálů a dobových bibliografických odkazů k jeho profesní dráze se dochovalo málo, některé jsou však mimořádně cenné, třebaže jde o vlastní poznámky včetně autobiografického textu, jehož relevanci a míru autostylizace nelze zcela ověřit a objektivně zhodnotit.⁸ Z textu *Výsek z mého života do hospodářského osamostatnění*⁹, psaného retrospektivně nejspíš v první polovině 40. let, vyplývá, že začátky profesní profílance budoucího reklamního agenta, producenta a majitele tiskárny nebyly vůbec snadné a jsou poutavým příběhem činorodého, houževnatého a oportunistického selfmademana – i proto stojí za to je přiblížit.

Ziegloser vyšel z vězení bez výučního listu¹⁰ a zaměstnání našel v severních Čechách v papírnickém závodě firmy František Grosmann v právě založeném knihkupectví a nakladatelství Grosmann a Svoboda. V biografickém textu dále uvádí, že sháněl zákazníky, nabízel papír a typografické úpravy, pak i tiskařské

barvy a navštěvoval tiskárny. Současně se rozhodl sám podnikat jako zprostředkovatel zakázek a při hledání klientů pro firmu vyrábějící ražené etikety navštívil továrnu na čokoládu a cukrovinky Františka Maršnera, který ho pověřil, aby mu zajistil uměleckou adjustaci, její reprodukci a kvalitní tisk na krabici na sušenky.¹¹ Když jel poptat tuto (svou první) zakázku do Prahy, potkal se s přítelem Aloisem Bernáškem, který ho doporučil svému bratru Františkovi, provozujícímu litografickou tiskárnu¹² v komanditní společnosti dělníků, již byl předsedou. Ziegloser zde našel nejen možnost realizace oné krabice na sušenky, pro niž zajistil návrh od Karla Šimůnka, ale i zaměstnání na následujících osm let, během kterých si osvojl specifika všech profesí spojených s reklamou. „*S láskou jsem se vžil do litografického průmyslu, když shledal jsem, že skýtá možnost samostatného vytváření myšlenek a nápadů vlastních i objednatelů, v dobrém kontaktu s umělci, kteří je dovedli vyřešiti a sympaticky a působivě je podat. Vžil jsem se do každého podniku, s kterým jsem vešel ve styk a co mi při všem činilo život radostným bylo, že jsem měl dosti času pro širší působnost. V zásadě vešel jsem do života s holýma rukama, ale s hlavou nabitou myšlenkami, s energií a zásadou s plnou důkladností provésti vše, co jsem si usmyslil a k čemu jsem byl povolán.*“¹³ Ziegloser se u Bernáška vypracoval manažerem podniku a zajistil jeho rozkvět – díky přízni klienta a obchodního partnera Maršnera, který poskytl kapitál, mohl Bernášek nakoupit nové stroje a vystoupit z dělnické komanditní společnosti a stal se majitelem firmy. Nabyté zkušenosti Ziegloser bezezbytku zúročil ve svém vlastním „grafickém podniku pro obchod a průmysl“, který založil v září roku 1908 v Řípské ulici č. 3 na Vinohradech.¹⁴ Dle vlastního vyjádření bylo spojení tiskárny s nakladatelstvím a reklamní agenturou první svého druhu v Čechách – toto tvrzení nelze ani doložit, ani vyvrátit, avšak faktem je, že v míře komplexity služeb byl Ziegloser v této době jedinečný a patří k zakladatelům profesionalizované reklamy. Od počátku století se současně rozvíjela jeho paralelní aktivita nakladatelská¹⁵ a žurnalistická, jejíž nejvýraznějším výsledkem bylo převzetí redakce *Ženského obzoru*,

progresivního časopisu, zapojujícího ženy do účasti na veřejném životě. Vedl jej od roku 1903 společně se svou ženou Annou¹⁶. Ziegloserovu angažovanost a schopnost vnímat dobově aktuální kulturní, politická a společenská témata dokládá, mimo jiné, fakt, že patřil mezi zakladatelskou pěťici časopisu *Volná myšlenka*, byť z tohoto intelektuálního společenství vystoupil dřív, než vyšlo první číslo.¹⁷ Mezi vlastnosti, které jej delegovaly k úspěchu v řadě oblastí, patřily, vedle skvělé všeobecné orientace, bystrosti a citu pro společenské situace, i značná prozíravost, oportunismus a jistá protřelost. Kontroverzní osobnost skvěle vystihl Jaroslav Hašek, kterému činorodý podnikatel stál za samostatnou povídku „Revolucionář Ziegloser“¹⁸, ve které šíří ochodních aktivit dávného omladináře sarkasticky glosoval: „*Ziegloser zatím klidně dopíjel svou černou kávu a jeho revoluční duch právě přemýšlel, ku které firmě má se odebrat, aby jí nabídl koňak, neboť, ač v duchu zůstal revolucionářem, měl jiné zaměstnání v životě praktickém: agenturu koňaku, agenturu vinětek na zboží všeho druhu a pak časopis Ženský obzor.*“ Hašek dále naznačil, že převzetí *Ženského obzoru* nebylo zcela korektní,¹⁹ a označil jej za obchodní kalkul, jak se prostřednictvím časopisu a historie omladináře dostat do patřičných kruhů a zapůsobit na šéfy podniků, zejména českých, které Ziegloser obcházal jako zástupce různých firem.

Buržo zakuklený v socialistickém hábitu byznysmenem

„*Elegantně nastrojen, s pečlivě navoskovaným knírem, v elegantních botách, v kalhotech posledního střihu, v šatech z nejmódnější látky, dovedl uhazeným chováním [...] podmanit si mnohé.*“²⁰ A jeho podnik, nazvaný Edice umělecké reklamy a vybavený značkou vytvořenou Josefem Wenigem vzkvétal, mimo jiné díky orientaci na reklamu rychloobrátkového zboží, zejména potraviny, cukrovinky a na jejich obaly. Tiskoviny všeho druhu realizoval litografií a knihtiskem, měl zařízení na kartonáž a na dokončovací práce – vysekávání, ražení a zlacení. Nepodceňoval reklamu vlastního podniku, kterou průběžně otiskovala řada periodik, a využíval

1 Význam Svazu pro plakátovou tvorbu byl spíše v prezentaci české produkce na nejvýznamnějších přehlídkách uměleckého průmyslu a obchodu v Čechách i v zahraničí, blíže viz Iva Knobloch (ed.), *Žijeme lidsky? Reforma bydlení 1914–1948*, Svaz Československého díla, Slovart, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2022.

2 Lucie Vlčková, Petr Štembera, Grafický design na výstavách Krásné jízby, in: Lucie Vlčková (ed.), *Krásná jízba / Výstavní činnost 1929–1936*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2009, s. 121–134.

3 V Alšově síni Umělecké Besedy byla v roce 1930 představena putovní výstava nejaktuálnějších plakátů, sestavená grafickým designérem a teoretikem tzv. nové typografie Janem Tschicholdem, o jejíž organizaci v Praze se postaral Ladislav Sutnar, člen výboru Umělecké Besedy.

4 Např.: *Expozice propagačních plakátů cizozemských*, 1922; *Švédský plakát*, 1923; *Švédský nakladatelský plakát*, 1927; *Švédský knihkupecký plakát*, 1930; *Volební německý plakát 1930*; *Nové plakáty francouzské, španělské, portugalské, polské a švýcarské*, 1931; *Plakát francouzský a německý*, 1932; *Francouzský plakát*, 1936.

5 Emil Pacovský, *Český moderní plakát*, Glosa k výstavě v Uměleckoprůmyslovém museu pořádané za součinnosti Grafického klubu v Praze), Typografie XXX, 1923, s. 155–158.

6 Výstava byla připomenuta v publikačním a výstavním projektu *Řeč plakátu 1890–1938*, realizovaném v UPM v roce 2022, a to, mimo jiné, v souvislosti s prezentací jednoho restaurovaného plakátu ze souboru vystaveného v roce 1923. Soubor, zahrnující díla Jeana d'Ylena a Johna Onwyho je součástí sbírky UPM; patrně byl darován museu Janem Ziegloserem v roce 1923, v dokumentačním centru UPM se, bohužel, prameny k získání těchto plakátů nedochovaly.

7 Letáky tiskl na hektografu, primitivním reprodukčním zařízení, zajišťujícím malonákladový (do 100 ks, odtud název zařízení) otisk předlohy prostřednictvím želatínové hmoty bez potřeby lisu. Nezpracovaný osobní fond Jana Zieglosera v rozsahu 4 krabic je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví; děkují vedoucímu oddělení Literárního archivu PhDr. Tomáši Pavlíčkovi, Ph.D. za zpřístupnění fondu.

9 Strojopis textu uložen v osobním fondu Jana Zieglosera (pozn. 8).

10 Ziegloser byl v učení na truhláře mlýnských strojů v továrně bratří Kohoutů na Smíchově, poté pokračoval v oboru uměleckého truhlářství u firmy Mayer a Fícek a současně navštěvoval průmyslovou školu.

11 Pro firmu Františka Maršnera, založenou v roce 1897 (od roku 1924 pod názvem Orion), navrhovali reklamní plakáty i obaly Karel Šimůnek, Stanislav Hudeček, Karel Reisner, Josef Wenig, později byl tvůrcem vizuální stylu podniku Zdeněk Rykr. Setkání s Maršnerem bylo pro Zieglosera takřka iniciační – nejen, že šlo o první zdařilou zakázku, Maršner mu byl velmi sympatický, uvádí, že se „rád setkával s lidmi, kteří prokazovali schopnost do života“ (pozn. 9).

12 František Bernášek vedl litografickou tiskárnu u Karlové ulici č. 19 od roku 1896, kdy disponoval jedním rychlolisem a postupně vybudoval stabilní podnik, realizující všechny typy zakázek, viz: Václav Koranda, *Z dějin Československé grafiky*, Technické museum Československé, Praha, 1932, s. 140.

13 Pozn. 9.

14 Viz Československý kompas, *Sborník průmyslu a obchodu*, Praha, 1923, s. 1629. Za odkaz děkuji PhDr. Jakubovi Kunertovi, hlavnímu archiváři České národní banky.

15 V roce 1906 vypisuje subskripci na knihu Antonín Pravoslav Veselý – *Životopis a literární pozůstalost*, pro kterou navrhl obálku František Kupka, jehož ilustrace se objevila i na plakátu, propagujícím vydání (plakát ve sbírce UPM, inv. č. : GP 17660).

16 Anna Ziegloserová (7. 3. 1883, Plzeň – 3. 7. 1942, Praha) byla spisovatelkou, dramatičkou, scénáristkou, herečkou a redaktorkou, velmi aktivně se zapojovala do kulturního a společenského dění; byla popravena za hejdrichiády.

17 Julius Myslík, *Pět roků naší tiskové práce*, *Volná myšlenka*, časopis volných myslitelů českých, V, 1909–1910, č. 12, s. 349.

18 Povídka je součástí výboru, uspořádaného Radkem Pytlíkem: Jaroslav Hašek, *Povídky I*, Československý spisovatel, Praha, 1988.

19 „Historie, jak k tomu časopisu přišel, jest velmi pochmurná, ale není revoluční, On sám, Ziegloser ví nejlépe, jaký provedl trik tenkrát, když získával z ruky původního majitele *Ženského obzoru* tento časopis.“ Ibidem, s. 192.

20 Ibidem.

také nepřímé reklamy v člancích s hospodářskou tematikou (které možná inicioval nebo i napsal²¹).

Mezi Ziegloserovy klienty patřili, vedle již zmíněného Maršnera, další mimořádně úspěšní čeští velkovýrobci zprvu z Prahy a později z celé republiky. Ze sousedů z pražských Vinohrad to byli Josef Beránek a Emanuel Maceška²². Beránek vybudoval z malého řeznictví na Tylově náměstí velkokapacitní uzenářství, tržnici, restauraci, kavárnu, hotel a kino a Ziegloser poznamenal, že „ve všech těchto případech stál jsem mu po boku s nevybranější reklamou plakátovou a knižní, pořádáním turnajů a slosováním s originální propagací“.²³ Pozornost vzbudil „nový druh reklamy, veskrz po americku“, čímž měl pisatel fejetonu „O reklamě“ na mysli padesátistránkový čtvrtletník Beránkova velkopodniku, vydávaný Ziegloserovou Edicí umělecké reklamy od roku 1913.²⁴ Podobný typ reklamního sešitu využil později v oblíbených Pilnáčkových kalendářích pro české hospodyňky. Schopnost vyhovět všem typům zakázek zajistilo angažování spolupracovníků na konkrétní úkoly, jak dokládá jeden z mála dochovaných pramenů k fungování podniku – Ziegloserův zápisník ve formě adresáře kontaktů, který členil podle (často velmi úzkých) specializací uměleckých a řemeslných profesí.²⁵ Třebaže záznamy nejsou úplné a vznikaly patrně až od 20. let, jsou jedinečným dokladem provozování reklamní živnosti i práce umělců pro reklamu, a to včetně údajů o honorářích a stručných charakteristikách tvorby. Mimoto ovšem obsahují neméně zajímavé a často úsměvné Ziegloserovy postřehy o charakterových vlastnostech uvedených osob. Vypovídají však hlavně o jejich pisateli, který si je pořízoval s cílem, jak nejlépe koho využít pro svůj prospěch a na koho si dát pozor. Tuto stránku jeho osobnosti pěkně ilustruje poznámka v deníku Josefa Váchala z roku 1912: „Starý kšeftař, buržoa zakuklený v socialistickém hábitu a člověk velmi nepříjemný a lstivý, redaktor Ziegloser (bývalý omladinář) vylákal mne pod záminkou objednávkou – vůbec jsem nevěděl, oč se jednalo! – k hledání místa pro chystané k vydání jím Panorama Prahy.“²⁶

V některých kruzích byl Ziegloser vnímán s neskrývaným despektem a vzbuzoval kontroverze

i v komunitě grafických profesionálů, jak přibližuje jeho poznámka o snaze grémia grafických živností jeho podnik „zadusit nevybíravými prostředky“, kterou dále rozvíjí: „Kdyby ono vedení mělo raison d'être, musilo by navrhnouti pro podnikatele toho druhu spíše záslužnou medaili, jako odměnu za rozvoj fotolitografické reprodukce a tisku.“²⁷ Ocenění se mu však nakonec později dostalo jen v zahraničí,²⁸ na které se celoživotně orientoval jako na zdroj inspirace a zkušeností. Pravidelně cestoval a navštěvoval různé reklamní podniky (uvádí Paříž, Londýn, Belgii, Holandsko, New York a Washington) a ze zahraničního oborového tisku pořizoval překlady s cílem, aby jeho podnik byl „založen na vědeckém podkladě“.²⁹ Takto systematicky postupoval od konce první světové války, tedy asi o pět let dříve, než v Čechách začal rozmach reklamního oboru a profesionalizace reklamních firem – k tomu dochází od poloviny 20. let, kdy se objevují podniky jako Atelier Rotter, Pacold, PIRAS, Universální reklama, Atelier uměleckých reklam a vzniká profesní organizace Reklub (1927).³⁰ S nimi v konkurenci si už Ziegloser (činný až do 50. let) primát udržet nedokázal. Jeho význam v oblasti plakátu v letech desátých a dvacátých, který umocnily i zásadní počiny v podobě rozvoje filmového plakátu či v prezentaci francouzské tvorby nebo v účasti na mezinárodních výstavách, sice ve své době jistou pozornost vzbudily, ale s delším časovým odstupem byly víceméně pozapomenuty.

Ziegloserovy afíše

Produkce plakátů firmy Ziegloser těžila ze spojení se zkušenými afišisty: „První závodní můj plakát byla Kleopatra od mistra Kamila Mutticha“, dalším, na který později vzpomínal, byl plakát pro Maršnera podle návrhu Karla Šimůnka „s nádhernou hlavou orientální krásvice; plakát trvalé hodnoty, která se dobou nemění“.³¹ Zajímavostí je, že zmíněný Šimůnkův kus byla pozdější jazyková mutace plakátu, vytištěného původně již v roce 1900. Ostatně pro Maršnera tiskl, mimo jiné, Bernášek, kterému právě Ziegloser cukrovinkového továrníka „dohodil“ (viz výše) a se založením svého podniku ho „přetáhl“. A možná právě takové oportunistické kroky mohly zapříčít pozdější antipatie grafické komunity. Hlavním spolupracovníkem nejen pro plakát se stal Josef Wenig, jehož výraznou značkou s kohoutem Ziegloser plakáty

- 27 Pozn. 9.
28 Za největší úspěchy považoval stříbrnou medaili za plakáty na světové výstavě v Bruselu v roce 1935 či pozitivní ohlasy na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925.
29 Pozn. 9.
30 Blíže viz např. Lucie Vlčková, Petr Štembera, Reklama a popkultura třicátých let, in: Iva Knobloch, Radim Vondráček (eds.), Design v českých zemích 1900-200, Inštituce moderního designu, Academia, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2016.
31 Pozn. 9.

označoval a často ji integroval do plochy obrazu.³² Wenig se tvorbě plakátů věnoval od roku 1905 a vedle reklamních/produktových se výrazně uplatnil jako autor plakátů divadelních a filmových.³³ Stylizace a ornamentika jeho děl, vzniklých do první poloviny 20. let, často artikulovala lidové motivy a konvenovala národoveckému citění přesně takového okruhu klientů, se kterými Ziegloser nacházel vzájemné sympatie a na které cílil (viz výše glosa Jaroslava Haška). Takto jeho reklamní podnik prostřednictvím Wenigova plakátu a obalů „vedl v život novou továrnu na čokoládu Ego [...] v národopisném moravském podání, na kterém šohaj loudí na čiperné děvuše čokoládu“.³⁴ Vedle reklamy byl Wenig spojen s další dosti významnou Ziegloserovou aktivitou – filmovým plakátem.³⁵ Jeho podnik byl v českém prostředí v této oblasti jedním z prvních a z počátku patrně tím nejaktivnějším, jak dokládá i zmínka v oborovém filmovém periodiku *Český filmový svět*: „Soustavně se u nás v tomto genu uplatňuje až dosud jen firma Jan Ziegloser, která již vydala velkou kolekci filmových plakátů od předních českých malířů.“³⁶ V éře němeho filmu byla Ziegloserovým konkurentem tiskárna Karla Kříže z Karlína, pro kterou pracoval nejpłodnější filmový afišista Václav Čutťa. Pro Zieglosera navrhovali filmové plakáty vedle Weniga zejména Ferda Fiala, Mac Frič, Vlastimil Košvanec, František Karel Loukotka, Jaromír Kafka a další.³⁷ Je zvláštní, že tuto kapitolu svého působení Ziegloser ve svém autobiografickém textu vůbec nezmiňl, třebaže byla oproti jiným činnostem skutečně významná a s filmem ho pojily i jiné vazby.³⁸ Co zmínit neopomněl, byla jeho zásluha o seznámení českého publika a odborné komunity s aktuální reklamní produkcí předního francouzského podniku Vercasson.

- 32 V druhé polovině 20. let se místo značky objevuje úsporné označení Tisk: Jan Ziegloser u okraje plakátu.
33 Ve sbírce plakátů UPM je dochováno 110 Wenigových plakátů, další jsou ve sbírkách Národního filmového archivu, Moravské galerie v Brně, v různých odděleních Národního muzea a dalších státních institucích, blíže viz: Petr Štembera, Lucie Vlčková, Lexikon českých afišistů 1890–1938 / Slovník autorů plakátů působících v českých zemích v letech 1890–1938, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2021. Skvělé exempláře jsou dochovány ve sbírce Dana Trávnička, kterému děkují za zpřístupnění a poskytnutí obrazového materiálu.
34 Pozn. 9; plakát s textem „Kup si a uhlídáš, že čokoláda Ego chutná výborně!“, UPM: inv. č. GP 10043.
35 Wenig byl prvním autorem, který se filmovému plakátu věnoval systematicky a jeho plakát pro film *Idyla ze staré Prahy* z roku 1913 (UPM: inv. č. GP 14275) je nejstarším dochovaným velkým litografickým českým plakátem pro individuální film, blíže viz Petr Štembera, Český filmový plakát od počátků do prvních let druhé světové války, in: Marta Sylvestrová (ed.), Český filmový plakát 20. století, Moravská galerie v Brně a Exlibris, Praha, 2004, s. 16. O Wenigovi se na počátku 20. let psalo, že „jako první pochopil správné řešení filmového plakátu“ a vyzdvižovány byly zejména plakáty k filmům *Noc na Karlštejně*, *Z pohádky do pohádky*, *Monte Christo*, *Tam na horách*; jako další vydařený plakát Ziegloserova podniku je hodnocen *Souboj s bohem Jaromíra Kafky* (UPM: inv. č. GP 9939), viz: Pavel F. Malý, Spolupráce malířského umění s filmovou tvorbou III, Český filmový svět II, 1922–1923, č. 4, s. 16.
36 Pavel F. Malý, Spolupráce malířského umění s filmovou tvorbou I, Český filmový svět II, 1922–1923, č. 2, s. 18.
37 Blíže viz Petr Štembera (pozn. 35), s. 18.
38 Ziegloserova manželka byla autorkou námětu, předlohy a scénáře k filmům *Trny a květy* (1921) a *Adam a Eva* (1940), v některých filmech účinkovala jako herečka.

Výstava nejkrásnějších francouzských plakátů a její ohlasy

Když v roce 1922 Ziegloser navštívil Paříž, shledal se tam, jak neskromně poznamenal, „s podnikem mého rázu. Byla to firma Vercasson, ale s velkým representativním domem.“³⁹ Obdivoval zde účelnou dělbu práce, orientovanou na zákazníka a efektivitu. Byla mu zde „s nevšední ochotou a vpravdě francouzskou laskavostí a vlídností samotného chefa poskytnuta možnost shlédnouti celou sbírku plakátů, obrovských, u nás nevidaných rozměrů, originálních nápadů...“⁴⁰ Za jakých podmínek se mu podařilo od majitele získat kolekci neaktuálnějších velkoformátových tisků Jeana d'Ylena a Johna Onwyho, kteří patřili k nejvýraznějším afišistům této tiskárny (a v případě prvně jmenovaného i k nejvyhledávanějším francouzským tvůrcům plakátu 20. let), není známo; každopádně když se z dovezené reprezentativní kolekce podařilo v Praze na jaře příštího roku otevřít výstavu, postaral se Ziegloser o to, aby vyvolala náležitou mediální pozornost. O zahájení výstavy, která se konala v pavilonu vinohradských výtvarníků v Havlíčkových sadech od 9. března do 14. dubna 1923,⁴¹ psala řada deníků i dalších periodik⁴² a je zřejmé, že šlo o akci velkolepou – výstavu zahájil prof. A. Tíbal z Francouzského institutu v Praze a v avízu vernisáže bylo uvedeno, že se „dostaví v první řadě francouzské legace, jakož přední naše státní, umělecké a občanské korporace“.⁴³ K výstavě byl vydán drobný katalog (bohužel neobsahuje seznam vystavených děl), který pořadatel opatřil vlastním textem, v němž okomentoval vybrané kusy a, mimo jiné, vyjádřil své názory na plakátovou produkci a tvorbu obecně. Zdůraznil především důležitost spolupráce s kvalitními umělci, poskytnutí tvůrčí svobody, velkorysá a spravedlivé finanční ohodnocení a ocenění jejich práce jako službu společnosti. O samotném médiu píše: „Plakát je uměním národním; jest sice odlišným od čistého umění malířského, ačkoliv je s ním stejně podstaty, ale svědčí o postupné změně vkusu; pravým affichistou je ten, kdo k talentu svému připojuje hluboký instinkt veřejného vkusu.“⁴⁴ Obdobné argumenty vyzdvižila také obšírná recenze výstavy v *Typografii*, hlavním oborovém periodiku tiskařské a grafické komunity, a to zejména požadavek na absolutní svobodu umělce, kterou národ, jenž „pochopil důležitost reklamy“, respektuje: „Francouzský podnikatel

- 39 Pozn. 9.
40 Výstava nejkrásnějších francouzských plakátů, katalog výstavy, dostupný v knihovně UPM: XXII C 5390/1.
41 Výstava byla reprizována v Městském průmyslovém muzeu v Hradci Králové v termínu 20. 5.–10. 6. 1923.
42 Otevření bylo anoncováno v tisku: Národní listy, Třídna, Venkov, Večer, Výtvarná práce – list Svazu Československého díla, Čech – politický týdeník katolický, Právo lidu, Rudé právo, Světozor. Děkují kolegyním Bc. Hedvice Šatavové a Mgr. Marii Filipcové z knihovny UPM za rešerše.
43 Autor neuveden, Výtvarné umění, in: Venkov, Orgán České strany agrární XVIII, 1923, č. 56, s. 8.
44 Pozn. 40.

- 21 Např. podrobný článek o technologii výroby bujonových kostek s notickou, že správné obaly dodává firma Ziegloser, viz: Národohospodářský časopis Český Lloyd, 9. 1. 1912, XXVIII, č. 3, s. 1.
22 Např. plakát pro Maceškových zimní salám Emka, ve sbírce UPM: inv. č. GP 3398, GP 8999.
23 Pozn. 9.
24 Antonín Schmitt, O reklamě, Čech, Politický týdeník katolický, 6. 12. 1913, XXXVIII, č. 334, s. 1-2.
25 Zápisník je součástí fondu viz pozn. 8. Index obsahuje kategorie: litografové, malíři portrétů, navrhovatelé textů, grafici, lept, perspektivisté, retušéři, americká retuš, fotomontáže, reprodukční ústavy, kaligrafové, němečtí malíři, mapy a plány, rytci, linoleum, cenovky, písmaři, ilustrátoři, miniatury, kresby, kresličí plánů, drah, figur, vozů, affiche, pohlednice, krajiny, lázně, výstavní interiéry, výklady, exlibris.
26 Milan Drápala, Hana Klínková, Aleš Lederer (eds.), Paměti Josefa Váchala – dřevorytce, Prostor, Praha, 1995, zápis ze dne 21. 2. 1912.

dobře ví, co znamená dobrá reklama a proto nediktuje umělci, co má vytvořit, ani neprovádí korektury“.⁴⁵ I zde se vyzdvihuje otázka umělcovy schopnosti vyjádřit obsah sdělení tak, aby rezonoval s národními city, což recenzent vnímá jako hlavní devizu Jeana d’Ylena – a nemuselo jít hned o plakát vydaný k Napoleonovu výročí (který označuje jako „pravý národní francouzský“ plakát), ale o kvality a charakteristiky, které recenzent shrnuje výmluvným spojením „francouzský esprit“. Mezi komponenty, utvářející onen francouzský esprit, lze jistě zařadit vlastnosti, kterými d’Ylenovy velkoformátové afíše disponovaly: výrazné malířské podání – velkorysé, sebejisté, dynamické a barevně efektní spolu s narativním a s lehkostí pojatým výjevem. Z technologického hlediska byla výstava pro české publikum skutečně mimořádným zážitkem a velkou inspirací. Představila dokonalé tiskařské řemeslo, velkorysé (značně nákladné) použití široké barevné škály kvalitních, sytých pigmentovaných barev a jejich precizní a bezchybný soutisk v nepřehlédnutelných formátech.⁴⁶

Avšak po stránce reflexe úlohy plakátu výstava současně opět otevřela diskusi o vztahu umění a reklamy a jejich hranic, která byla živá již o dvacet let dříve, v závěru zlaté éry obrazových plakátů.⁴⁷ Ostatně na ni odkázal i recenzent z *Typografie*: „*Stále více poznává se, že dřívější předsudky proti méněcennosti plakátové tvorby umělecké jsou skutečně mylné. Velký umělec tvoří i v plakátě při ovládnutí daného materiálu často jedinečné práce, které svými postřehy a novými náměty opět jsou zajímavým srovnáním názoru na grafickou tvorbu vůbec.*“⁴⁸ S dozvuky žánru „uměleckého plakátu“ se reklama v Čechách definitivně rozcházela až v závěru 20. let – v roce 1923 však situace ještě nebyla tak jasně názorově vyhraněná. To ilustruje i fakt, že Ziegloser, byť pragmatický reklamní profesionál, dožadoval se dopisem zaslaným S.V.U. Mánes / redakci *Volných Směrů*, aby bylo o výstavě referováno. K dopisu přiložil i plakát anonující výstavu, který jeho podnik vytiskl (reprodukce d’Ylenova plakátu s textovým polem pro informace), a žádal, aby jej ve svých spolkových místnostech vyvěsili. „*Zároveň prosím a spoléhám se, že Váš referent neopomene, až tuto výstavu shlédne, učinití o ní samostatný posudek, za kterýmžto účelem zasíláme Vám zdarma pozvánku.*“ Přiložená vstupenka zůstala zcela intaktní, na návštěvu výstavy nikdo z redakce patrně nešel.⁴⁹ *Volné směry* o plakátech už tehdy dávno

nepsaly (pokud nešlo o plakáty spolkových výstav a na ně vypisované soutěže), natož o plakátech reklamních. Zato jiná média přinesla zajímavé recenze – vedle *Typografie* se k výstavě vyjádřilo *Drobné umění, Tribuna, Národní listy, České slovo, Právo lidu a Lidové noviny*. Ve 20. letech se pravděpodobně k žádné jiné výstavě plakátů nemělo potřebu vyslovit tolik referentů. Některé postřehy byly fundovanější a nezůstaly u nadšení z „*francouzského espritu*“ nebo označení d’Ylenových afiší za „*dokonalá výtvarná díla ryze galského švihů, třpytu a elegance*“⁵⁰. Stať Evy Rutteové „*Moderní plakát*“⁵¹, která letmo formuluje obecné otázky plakátu jako média „*charakterizujícího ducha dne*“ a současně komentuje vystavená díla, dochází k závěru, že d’Ylen je „*skutečný mistr plakátu*“, jelikož se mu daří řešit „*obtížný úkol a protikladné požadavky, které klade umělecký plakát*“, jinými slovy, že současně splňuje umělecká i reklamní kritéria. Jediná recenze, která relativizovala výkon francouzského afišisty a přispěla do názorového spektra diskusí o úloze plakátu a hodnotících kritériích, vyšla v *Lidových novinách*. Plakáty hodnotila jako „*vtipné, elegantní a svěží v kresbě, září jako lampiony a ohňostroje, mají až ovocně barevný půvab a jsou skvěle provedeny a tištěny, ale je to umění dost kýčovitě a jalové. Vím dobře, že plakát je něco zhola jiného, než obraz, ale vidím rovněž velmi jasně, že by ten pan Jean d’Ylen, kdyby byl malířem, dělal obrazy velmi efektní, které by však za nic nestály, a které by svou ilustrátorskou šťavnatostí a nakypřeností působily věru nepřijemně.*“⁵²

Pro českou plakátovou scénu byla výstava bezesporu zdrojem inspirace i akcelerátorem názorového třibení a pro Zieglosera bylo jistě zadostiučiněním, jakou vzbudila pozornost – méně radosti mu však jistě přinesly ohlasy na výběr tisků z jeho podniku, který k výstavě sebedovědomě přidal jako apendix. Takřka všichni referující upozornili na skutečnost, že se s francouzskou produkcí vůbec nedají srovnávat a v takové konkurenci nemají šanci uspět – „*je v nich málo života, málo barev a mnoho písma, takže nemohou působiti ani v provedení tak dokonalém, jehož se jim dostalo v závodě Ziegloserově*“.⁵³ V *Drobném umění* byla kritika Ziegloserových plakátů mnohem tvrdší ve smyslu, že „*ani ten nejlepší český se nevyrovná nejhoršímu francouzskému [...]* Šedivé malé kousky papíru, potíštěné nevkusně špatnými barvami (nejhorší jakosti reprodukčních barev, ať v knihtisku neb litografií se u nás nazývají: plakátová čern, červeň, atd.) zejí slepotou na této výstavě i všeobecně na nárožích.“⁵⁴ Obdobně se vyjádřila recenze v *Českém slově*, která končí konstatováním:

50 Hn., Výstava francouzských plakátů, České slovo XV, 1923, č. 90, s. 10.

51 Eva Rutteová, Moderní plakát, Tribuna I/VI, 1923, č. 79, s. 3.

52 -jč-, Výstava nejkrásnějších francouzských plakátů, Lidové noviny XXXI, 1923, č. 171, s. 7.

53 Fk., Výstava nejkrásnějších francouzských plakátů, Právo lidu XXXII, 1923, č. 79, s. 9.

54 B., Výstava nejkrásnějších francouzských plakátů, Drobné umění IV, 1923, č. 6, s. 130.

„*Volá-li firma Ziegloserova po nutnosti umělecké úrovně plakátové, bylo by radno, aby správný tento požadavek uplatnila energicky nejprve ve vlastní činnosti.*“⁵⁵

Epilog Ziegloserovy plakátové a reklamní tvorby

Srovnání Ziegloserovy plakátové produkce s francouzskou nevyprávělo tolik o úspěchu či neúspěchu reklamního podnikatele z Vinohrad jako o stavu české scény, která trpěla technologickými nedostatků, špatnou kvalitou barev, a hlavně tlakem klientů na úsporná řešení. Ve stejné době, kdy byly jeho tisky nelichotivě kritizovány jako šedivé kousky papíru, staly se součástí výstavy československého plakátu ve Stuttgartu, kterou z pověření ministerstva školství a osvěty uspořádal Svaz československého díla.⁵⁶ Ziegloserovy afíše byly o dva roky později vystaveny v rámci české účasti na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži – k tomu v autobiografickém textu uvádí, že jeho plakáty tu vzbudily zájem recenzentů⁵⁷ a přispěly k národní reprezentaci: „*Vyvolal jsem pozornost nejen pro svůj podnik, ale zároveň jsem náležitě upozornil i na naši národní vyspělost na poli umělecké propagace, zdatnost našich umělců, jakož i na vysokou úroveň našich grafických podniků.*“⁵⁸

Společenská prestiž, národní hrdost a obchodní úspěch byly synergicky působícím hnacím motorem Ziegloserových aktivit, u kterých se prolínaly merkantilní zájmy s činnostmi veřejně prospěšnými. Byl členem nejruznějších vlasteneckých, politických, uměleckých a profesních spolků (např. Klub omladinářů, Sokol, Společnost zemského musea, Umělecká beseda, Jednota umělců výtvarných, Sdružení českých umělců grafiků Hollar, Spolek českých bibliofilů, Reklub), které mu současně přinášely obchodní příležitosti. Mezi plakáty ze své produkce, kterých si cenil nejvíc, byl tisk s kresbou Jakuba Obrovského oslavující vznik samostatné republiky⁵⁹ a především dvojice plakátů, vážící se k doprovodnému programu VIII. všesokolského sletu, konaného v roce 1926 – plakát Františka Horníka pro výpravu amerických Sokolů na slet do Prahy a plakát Alfonse Muchy pro symbolickou hru *Slovanské bratrstvo*

55 Hn., Výstava francouzských plakátů, České slovo XV, 1923, č. 90, s. 10.

56 Série, vybraná pro tuto významnou akci současně v dalších exemplářích kolovala po Čechách jako putovní výstava organizovaná Uměleckoprůmyslovým museem ve spolupráci s Grafickým klubem. Při prezentaci v UPM byla doplněna staršími plakáty ze sbírky muzea, nové plakáty poskytly firmy Koppe, Haase, Unie, Grafia, Neubert, Melantrich, Průmyslová tiskárna, Staněk, Ziegloser.

57 Pozn. 8. Uvádí, že v pařížské La Revue du vrai et du beau byly jeho plakáty reprodukovány a že kritik „Alf. Brégor praví ve svém posudku, že mají jarý a originální ráz, který z nich tvoří díla v každém směru vábívá.“, dále uvádí, že kladnou zmínku a reprodukci otiskl též L’Art contemporain. Uvedené informace se autorce zatím nepodařilo ověřit.

58 Pozn. 9.

59 UPM: inv.č. GP 3966.

(velkolepou show konanou na Vltavě), který slavný umělec prý u Zieglosera „*osobně přímo pokládal na kámen*“.⁶⁰ Oba plakáty reprodukoval *Světozor*⁶¹ a Muchův tisk byl později, v roce 1935, vystaven spolu s dalšími ukázkami produkce podniku na světové výstavě v Bruselu, kde byl Ziegloser vyznamenán stříbrnou medailí.⁶² Ocenění získal především za technické provedení tisků, kvality, která pro něj byla prioritou, z pohledu grafického designu a oboru plakátu, který se od závěru 20. let zásadním způsobem proměnil, byly spíše archaickou kuriozitou. Již v době výstavy „nejkrásnějších“ francouzských plakátů bylo jasné, že po technické stránce český plakát zaostává, současně však, že tisky s výjevem „*epigona (v nejlepší smyslu slova) Chéreta a Capiella*“⁶³ už neodpovídají požadavkům kladeným na toto médium v moderní době. O tom, že Ziegloser se na změny vyvolané jak poznatky v oblasti vizuální percepce, tak posuny estetických kritérií směrem k funkčnosti a elementarizaci výrazových prostředků nedokázal adaptovat, vypovídá krátký odstavec, vložený do textu v katalogu „francouzské“ výstavy: „*Snůška nemožností moderních primitivistů, kteří mohou snad žiti protekcí státních dotací, nebo podporou hypermoderních mecenášů, nemá v reálném světě poctivého umění místa, neboť jejich práce jsou atentáty na zdravý lidský rozum a dobrý vkus.*“⁶⁴ Ziegloserův Vkus byl zkrátka vytyčen mantinely tradice obrazového uměleckého plakátu. I proto byl jeho nejbližším a nevěrnějším uměleckým spolupracovníkem Josef Wenig, autor, který začínal ještě v dozvucích éry secesního plakátu. Jako jeden z mála ze své generace se však dokázal prosadit i ve 20. letech. To dokládá mimo jiné plakát na čtrnáctistupňové pivo Prelát pražského Akciového pivovaru, který dominoval výstavce Ziegloserovy produkce na Pražském vzorkovém veletrhu v roce 1928. Byl prost dřívějších Wenigových jevův dekorativismu a stylizace, nepostrádal zkratku, vtip a velmi výrazné písmo, navíc účelně pracoval s volnou plochou bílého pozadí, která podstatným způsobem zvyšovala jeho viditelnost na plakátovací ploše.⁶⁵ V závěru 20. let Ziegloser rozšířil spektrum spolupracujících afišistů, na seznamu v jeho adresáři se objevila i taková jména jako Vilém Rotter, Leo Heilbrun, Petr Flenyko nebo Emil

60 Pozn. 9.

61 Světozor, Světová kronika současná slovem i obrazem: časopis pro zábavu i poučení XXVII, 1925/1926, č. 14, s. 278.

62 anonym, Výtvarnické zprávy, Polední list IX, č. 273, 3. 10. 1935, s. 2; Antonín Pastýřik, Také plakát je uměním národním, Legie X, 1935, č. 39, s. 5–6; diplom je uložen ve fondu Jana Zieglosera viz pozn. 8.

63 Ž., Pařížský plakát, Národní listy LXIII, 1923, č. 86, s. 5.

64 Pozn. 40.

65 Viz repro: Rozkvět, obrázkový čtrnáctideník XXI, 1928, č. 47, s. 11. Plakát ve sbírce UPM: inv. č. : GP 3192.

45 Rudolf Hála, Typografia XXX, 1923, s. 113–118.

46 Plakáty o rozměrech cca 350 x 230 cm byly tištěny ze třech částí, sesazovaných při výlepu.

47 V Čechách je počátek reflexe reklamy jako svébytného oboru s vlastním jazykem, formou, působením, a hlavně účelem spjat s prvními teoretiky oboru Zdenkem Šindlerem a Vojtou Holmanem (své práce publikovali v první dekádě dvacátého století), blíže viz: Petr Štembera, Professionalizace reklamy. Bez reklamy nejsou koláče, in: Lucie Vičková (ed.), Řeč plakátu 1890–1938, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2022, s. 82–89.

48 Rudolf Hála, Francouzský plakát a jeho esprit, Typografia XXX, 1923, s. 113–118

49 Dopis uložen v Archivu hlavního města Prahy, ve fondu Spolek výtvarných umělců Mánes, inv. č. 3858.

Weiss,⁶⁶ avšak reklamním podnikům, které zmínění autoři vedli nebo u kterých pracovali, konkurovat nedokázal. A to nejen z důvodu, že nedokázal svůj podnik tak názorově vyhraněně, přesvědčivě a kvalitně vést po umělecké stránce, ale také proto, že neakceptoval nastupující změnu v technologii tisku – zavedení ofsetu. Ziegloser, jako jediná z významných pražských tiskáren plakátů, nepřešel z litografie na ofset. Jeho reklamní podnik ovšem nezankl a pravděpodobně stále litografii tiskl i plakáty.⁶⁷ Soudě podle nového sídla podniku ve vile, kterou si koncem 30. let nechal postavit v ulici Na Šafránci č. 9, se mu obchodně dařilo a moderní propagační leták ve funkcionalistické úpravě avizoval novou éru jeho podnikání. S neutuchajícím sebevědomím v něm zmiňoval své zásluhy na rozvoji reklamy a tisku a doplnil jej oslavným citátem: „Už název reklamní závod grafického umění pro obchod a průmysl otvírá výhled do čehosí, co souvisí se složitostí nové doby, na činnost, při které musí její ritus rector mít oko umělce, pero žurnalisty, prozíravost redaktora, věřivost obchodníka, rozhled průmyslníka a vkus dobře společensky vychovaného a kulturního člověka – a Jan Ziegloser je vskutku konglomerát všech těchto vlastností.“⁶⁸ I kdyby následný běh dějin proběhl jinak, Ziegloser by do reklamního oboru, natož do oblasti plakátů už nijak nezasáhl.⁶⁹ Příběh jeho podniku, který má ve vývoji českého plakátu významné místo, však rozhodně stojí za připomenutí a otvírá možnosti dalšího bádání.

66 Autoři jsou v adresáři obvykle uváděni s taxami za jednotlivé typy zakázek. U Rottera, který si za návrh plakátu v roce 1928 účtoval 1.500,- korun je připsáno „do vzduchu nepracuje, musí dostat honorář“. Honoráře za návrhy plakátů od méně známých tvůrců do 600,-, v kategorii Weiss, Heilbrun atd. mezi 1000–1500,-. Z dalších afišistů jsou jmenováni: Václav Čutta, Libuše Lepařová Samková, Hrušková Vacková, Marie Fischerová Kvěchová, Příbyl, Otto Ušák, Václav Zikmund, Roškotová, Hrabětová Boh., Nováková Theodora, Zdeňka Burghauserová, Zdeněk Kratochvíl, Václav Hofman, Helena Chvojková, Bret Huigh, J. Hofman, Libuše Nováková.

67 Viz např. průběžně uveřejňované reklamy v časopise Typ v roce 1935 atd.

68 Leták uložen ve fondu Ziegloser (pozn. 8). Jako autor citátu, který údajně otisklo periodikum Samostatnost, je uveden Dr. Skácelík, autorce se však text dohledat nepodařilo.

69 Činný byl v průběhu války a ještě v roce 1950 funguje jako „reklamní ateliér“, viz fond Ziegloser (pozn. 8).



Josef Wenig
varianta značky firmy Jan Ziegloser,
po 1908



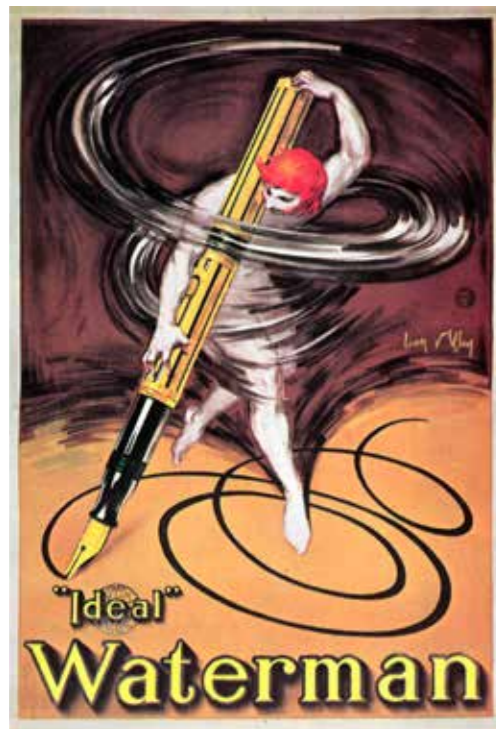
Josef Wenig
reklamní oznámení *Umělecká reklama*
J. Ziegloser, 1908
UPM: GS 18381, foto: Ondřej Kocourek



Josef Wenig
reklamní oznámení *Beránkova tržnice*, 1912
Sbírka Dan Trávníček, foto: Jiří Hloušek



Josef Wenig
reklamní oznámení firmy Jan Ziegloser, před 1920
UPM: GS 18382, foto: Ondřej Kocourek



Jean d'Ylen
Ideal Waterman, 1923
 převzato: Anne Claude Lelieur, Henri Normand,
 Jean d'Ylen, Bibliotheque Forney, Paris, 1980



Jean d'Ylen
La Dépêche, 1923
 převzato: Anne Claude Lelieur, Henri Normand,
 Jean d'Ylen, Bibliotheque Forney, Paris, 1980



Josef Wenig
 reklamní vývěska pro firmu Orion, po 1924, Praha
 Sběrka Dan Trávníček, foto: Jiří Hloušek



Josef Wenig
Carmen, kolem 1925
 Sběrka Dan Trávníček, foto: Jiří Hloušek



Josef Wenig
Modní dům Král & Beneš, 1925, UPM
 GP 7733, foto: Ondřej Kocourek



Josef Wenig
Pikantní pražská hořčice, kolem 1925
 Sběrka Dan Trávníček, foto: Jiří Hloušek



autor neznámý
Dobře koupils, je to Velimská, 1926
 UPM: GP 10486



Václav Čutta
Brandýská cikorka, kolem 1924
 UPM: GP 3221, foto: Ondřej Kocourek



Josef Wenig
Sporte!, 1927
 UPM: GP 10861, foto: Ondřej Kocourek