

obsah

7	–	Podakovanie
9	–	Úvod
12	–	1. Zmeny v dejinách práce
16	–	2. Umeleckopriemyselná výchova a jej genéza
19	–	3. Slovenskí vzdelanci podporujú ľudovú umeleckú výrobu
21	–	4. Slovensko na ceste k modernizácii
30	–	5. Josef Vydra a počiatky jeho celoživotného boja za reformu výtvarného vzdelávania
34	–	6. VI. medzinárodný kongres pre kreslenie, výtvarnú výchovu a úžitkové umenie v Prahe
37	–	7. „Chýba tu škola,“ hovorí Josef Vydra
42	–	8. Rané „prieskumné“ obdobie (1928 – 1930)
50	–	9. Čas avantgardy a jej aktérov (1931 – 1934)
63	–	10. Roky stabilizácie (1934 – 1937)
70	–	11. Mesiace ohrozenia a boja za záchranu (1938 – 1939)
74	–	12. Didaktické metódy
94	–	13. Zvýznamnenie materiálu
100	–	14. Techniky mechanizovaného kreslenia a komponovania
105	–	15. O žiakoch – štúdium, výchova, život
116	–	16. Je Škola umeleckých remesiel bratislavským Bauhausom?
125	–	17. Osobné kontakty ŠUR s bývalými „bauhauslermi“
138	–	18. Užitočné umenie – škola a modernizácia životného štýlu
161	–	Sme dedičmi Školy umeleckých remesiel?
		Prílohy
167	–	Vyučovací program ŠUR
184	–	Stručné biografie pedagógov
191	–	Žiaci ŠUR
206	–	Použitá literatúra
211	–	Výber z literatúry o ŠUR
212	–	Menný register

Venovanie

Pamiatke rodičov.

Motto

Nikoli vojny, ne válka, ani vláda a úředníci, avšak sociální převrat a svoboda, duševní i hmotné povznesení lidu, zarovnání všech vrstev občanstva v jedinou vyspělou kulturní a vládnoucí vrstvu, působí, že mizí na Slovensku ten idylický krásný film starobylosti (směs konzervovaných kultur a bývalého vkusu), opalisace krásy a barvitosti několika uplynulých století. Nikdo tížeji a dojemněji se neloučí s touto krásou jako my umělci.

Ale zachovati ji, konservovati pro příští věk, je úkolem muzea, nikoli školy! [...] Škola musí vytvořiti nové formy, novou krásu, podle nových životních funkcí dvacátého století.

Učiteľský zbor ŠUR, 1935

poďakovanie

Táto kniha nerozpráva príbeh nepretržite pretekajúci korytom času. Vznikla z dávnejšie i menej dávno napísaných článkov a z nových, neuverejnených textov a dokumentov. Približuje sa k historickému náčrtu nie chronologicky, ale po častiach, z rôznych uhlov pohľadu.

Bratislavská Škola umeleckých remesiel je ako malá ponná rieka. Raz bola legendou, pripomínajúcou jej bývalú slávu, a vzápätí sa náhle vytratila, ako keby nikdy nebola. No keď sa premenila ideologická klíma, opäť sa vrátila späť.

K jednému z takýchto návratov došlo v šesťdesiatych rokoch, v čase mojej mladosti, a ja som sa do tejto témy zamilovala. Chcela som pátrať po tom, čo sa o tejto škole nevedelo, hľadať, na čo sa zabudlo, skúsiť legendu uviesť na pravú mieru.

Tento pokus by sa sotva mohol uskutočniť, nebyť podpory tých, ktorí Školu umeleckých remesiel považovali za dôležitý a neprávom zabúdaný kultúrny jav.

S úctou a vďačnosťou spomínam na dnes už nežijúcich umelcov, učiteľov Školy umeleckých remesiel a skvelých ľudí, na Ľudovíta Fullu, Júliu Horovú-Kováčikovú, Františka Malého, Karola Plicku, Zdeňka Rossmanna, Františka Trösteru, na panie Amáliu Hořejšovou, Annu Funkeovou a Máriu Galandovú, na žiačky a žiakov ŠUR Irenu Blühovú, Dagmar Rosůlkovú-Kubíkovú, Tibora Hontyho, Vladimíra Vydru, Martina Tvrdoňa, Júliusa Kálmána, Martina Brezinu. Ďakujem za vzácne stretnutia i za možnosť dotknúť sa či vstúpiť na okamih v predstavách do tej atmosféry, z ktorej rástla moderná Bratislava.

Pánom profesorom som veľmi vďačná ešte za jednu vec. Takmer všetci, skôr než ma uznali za hodnú rozhovoru, ma podrobili dosť prísnej skúške. Táto náročnosť mi dala ponaučenie na celý život: na každú prácu, ešte skôr, než sa do nej pustíme, sa treba dôkladne pripraviť.

Ďakujem všetkým inštitúciám, ktoré mi umožnili pracovať na tejto téme, Umenovednému ústavu Slovenskej akadémie vied, Archívu mesta Bratislavy, Slovenskému centru dizajnu, Štátnemu archívu Slovenskej republiky v Bratislave, Deutsche Bücherei v Lipsku, Archívu literatúry a umenia pri Slovenskej národnej knižnici v Martine, Literárniemu archívu Památníka národného písemnictví na Strahove v Prahe, Národnému muzeu a Umělecko-průmyslovému muzeu v Prahe, Múzeu Victoria & Albert a St. Martin's School of Design v Londýne, Archívu Slovenskej národnej galérie.

Som zaviazaná Mariánovi Városovi za to, že prvý otvoril dvere debate o ŠUR a Bauhause usporiadaním medzinárodnej konferencie Ústavu teórie a dejín umenia SAV *Avantgardy a dnešok* začiatkom leta roku 1968 v Smoleniciach. Rada by som sa zmienila ešte aspoň o niektorých kolegyniach a kolegoch, priateľkách a priateľoch, ktorým ďakujem za pomoc a za podporu pri práci na tejto knižke, a to Jeremymu Aynsleyovi, Antonínovi Dufekovi, Rudolfovi Filovi, Petre Hanákovej, Marte Herucovej, Eve Hoffstädterovej, Kataríne Hubovej, Vladimírovi Kordošovi, Irene Kuchárovej, Lubomírovi Longauerovi, Václavovi Macekovi, Ivanovi Mudrochovi, Zore Ondrejčekovej, Adriene Pekárovej, Márii Pötzl-Malíkovej, Márii Riškovej, Milene Rupešovej, Ružene Složkovej, Kataríne Závadovej. Za trpezlivosť, rady a oporu, za to, že sa vždy pozerajú na svet s humorom, ďakujem mojim najbližším, Zuzane, Natálii, Martinovi, Michalovi. Nebohému manželovi Ladislavovi Foltynovi ďakujem za to, že mi osvetlil viaceré kultúrno-historické súvislosti z čias pôsobenia ŠUR.

úvod

Náhly záujem o medzivojnové avantgardy, ktorý sa objavil v závere 50. a v 60. rokoch 20. storočia, vyústil do celého radu veľkých retrospektívnych výstav a knižných publikácií. Nepoklesol ani v čase proklamácií postmodernity a pretrváva dodnes. Bádatelia, najprv na Západe a čoskoro aj v stredoeurópskych a východoeurópskych krajinách, vyniesli na svetlo množstvo neznámych diel a dokumentov a odkryli rozsiahle medzinárodné súvislosti. Historici umenia v Poľsku, Maďarsku, Čechách i bývalom Sovietskom zväze a bývalej Juhoslávii dospeli k prekvapivým a vzrušujúcim poznatkom.

My sa však ešte vždy domnievame, že odozvy avantgárd boli na Slovensku príliš oneskorené a priveľmi naviazané na úzko lokálne kontexty. No hlavný dôvod, prečo sa k nim nehlásime, je prostý – málo o nich vieme.¹

Nemám na mysli slovenský nadrealizmus alebo funkcionalistickú architektúru, lebo tie neostali skryté v tieni zabudnutia.² Chcela by som pripomenúť podnety tých, ktorí si kládli otázky o úlohe umenia v spoločnosti, hľadali racionálne usporiadanie vecí a vzťahov a fascinovaní vpádom techniky do všedného dňa prehodnocovali hierarchiu výtvarných disciplín: podnety ruských a iných konštruktivistov, De Stijlu, Le Corbusiera či Bauhausu. V ich úvahách i skutkoch sa forma spájala s účelom, umenie sa sociologizovalo a prenikalo na pomedzie duchovnej a materiálnej sféry života.

Jedným z miest, kde sa overovali nové zásady výtvarnej tvorby, sa stávali školy. V pedagogických konceptoch avantgárd, aké sa rodili na Bauhause vo Weimare a Dessau alebo na moskovskom VCHUTEMAS-e či vitebskom UNOVIS-e, vyvrcholili dlhoročné pokusy o radikálnu reformu umeleckej výchovy. Vznikali situácie, keď práve školy – založené

1 Prvou slovenskou publikáciou o výtvarnom umení, ktorá sa explicitne prihlásila k pokusu o historickú interpretáciu avantgardy už svojím názvom, je kniha – ŠTRAUSS, Tomáš: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966. Ďalšia nasledovala až o tri desiatky rokov neskôr a vyšla v Nemecku ako sprievodná publikácia k rovnomennej výstave – *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928 – 1939*. Ed. Susanne Anna. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 1997.

2 Z kníh možno uviesť: BAKOŠ, Mikuláš: *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969; FOLTYN, Ladislav: *Slovenská architektúra a česká avantgarda 1918 – 1939*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska, 1993. (Pôvodný rukopis *Architektúra na Slovensku 1918 – 1939. Rozvoj avantgardného architektonického myslenia z roku 1972* bol z cenzúrnych dôvodov vydaný až v roku 1991, a to najprv v Nemecku pod názvom *Slowakische Architektur und die Tschechische Avantgarde. 1918 – 1939*. Dresden : Verlag der Kunst, 1991.)

→ Učňovské školy a Škola umeleckých remesiel v Bratislave, 1928 – 1932. In: HOŘEJŠ Antonín – ROSSMANN, Zdeněk: 10 rokov architektonické práce A. Balána & J. Grossmanna. Bratislava, 1932. Foto: Jaromír Funke. Súkromný archív.



na mnohostrannosti vzdelania a dielenskom výcviku – išli príkladom v nachádzaní elementárnych vzťahov medzi umením, remeslom a priemyselnou výrobou.

Bratislavská Škola umeleckých remesiel (ŠUR) bola jednou z nich. Dnes patrí k najcennejším kapitolám v dejinách modernej vizuálnej kultúry Slovenska.

Pretrvávajúca československá demokracia umožnila tejto škole prežiť dlhšie, ako to politický osud dožičil významnejším alebo príbuzným didaktickým experimentom v susedných krajinách, a na krátky čas nadobudnúť ojedinelé postavenie v stredoeurópskom kontexte. Jej začiatky formovala ešte utopická viera v nový spôsob výchovy ako jednej z ciest, ktoré by mali viesť k pretvoreniu spoločnosti. Pocity vytriezovania z týchto ideálov, s ktorými sa medzivojnové avantgardy vyrovnávali na začiatku 30. rokov 20. storočia, sa v Bratislave dostavili s oneskorením, až vtedy, keď bola už len minimálna nádej na záchranu školy.

I keď sa Škola umeleckých remesiel v čase svojej existencie stretávala s veľmi priaznivou odozvou a vyslúžila si označenie „bratislavský Bauhaus“,³ muselo prejsť niekoľko desaťročí, kým ju vzal na vedomie dejepis umenia. Spočiatku preto, lebo sa jej nepripisoval ten význam, pre ktorý by sa

³ Prvýkrát sa toto označenie objavilo v článku RYBÁK, Josef: Bratislavský Bauhaus. In: DAV, roč. 4, 1931, č. 2, s. 12.

mala považovať za nepochybný umeleckohistorický fenomén a ocitnúť sa v priamom susedstve s maliarstvom a sochárstvom, teda „voľným“ či „vysokým“ umením. Neskôr sa pridal ďalší dôvod – ŠUR nevyhovovala ideologickým nárokom režimov, ktoré prišli po nej. Stala sa z nej schola non grata, a to trvalo až do neskorých 50. rokov 20. storočia.⁴

Dôsledky sú trpké. Postupom času mizli dokumenty, mnohé sa zničili alebo rozptýlili na neznáme miesta. A došlo i k ujme najväčšej – k strate diel. Múzeá a galérie o ne nemali záujem. Nepokúsili sa obrátiť svoj akvizičný záber smerom k prácam, ktoré pochádzali zo Školy umeleckých remesiel alebo z jej okruhu. A žiaľ, neusilujú sa ich získať – tie posledné, ktoré by sa ešte dali nájsť – ani dnes.⁵

Pri pátraní po príbehu Školy umeleckých remesiel teda neostáva iné, ako opierať sa o veľmi skromné sekundárne pramene. Pokúšať sa rekonštruovať jej dejiny a rozpoznávať dosah jej výtvarnej aktivity a vplyvu je preto úloha dosť obtiažna. Chýbajúce diela i nedostatočná znalosť faktov často vedú k nepodloženým tvrdeniam. Týka sa to i samotnej historickej interpretácie ŠUR, ktorej sa zvykne pripisovať priama súvislosť s príkladom dessauského Bauhausu či moskovského VCHUTEMAS-u. Ak by sa aj bratislavská škola dala považovať za jeden z posledných – i keď nie celkom dôsledných – výhonkov pedagogického konceptu medzivojnových avantgárd, jej korene treba hľadať v nadväznosti na oveľa staršie tradície.

4 Roku 1958, pri príležitosti 30. výročia založenia ŠUR, uverejnil Výtvarný život články J. Vydru a L. Kudláka – VYDRA, Josef: Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. In: *Výtvarný život*, roč. 3, 1958, č. 8, s. 299 – 301; KUDLÁK, Ludovít: Rozpomienky na ŠUR v Bratislave. In: *Výtvarný život*, tamže, s. 301. Z rozsiahlejších knižných syntetických prác sa o ŠUR zmienil M. Városov, ktorý jej priznal zásluhu na prehľbení záujmu o „moderné zásady užitého umenia a priemyselného výtvarníctva“. Pozri VÁROSS, Marián: *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 24. R. Matuščík označil ŠUR za „významné centrum moderných snáh na Slovensku“ a za ústav, budovaný „podľa vzoru slávneho Bauhausu a v živom kontakte s európskym dianím“. Pozri MATUŠČÍK, Radislav: *Moderné slovenské maliarstvo 1945 – 1963*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, s. 20.

5 Výnimkou je Múzeum mesta Bratislavy, ktoré už v 60. rokoch získalo niekoľko cenných prác J. Horovej a Z. Rossmanna. V poslednom čase pribudli nepočtené, ale vzácne akvizície snímok žiakov ŠUR vo fotografickej zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

1. zmeny v dejinách práce

Idey, z ktorých sa zrodili školy ako Bauhaus, a tiež bratislavská Škola umeleckých remesiel, nemožno celkom pochopiť bez poznania ich prehistórie – a tá siaha hlboko do minulosti, pred 20. či dokonca pred 19. storočie. Odzrkadlila sa v nej nová situácia architektúry, umenia a remesla vo vzťahu k zrýchlenému rozvoju priemyslu a techniky.¹ Prechod z ručnej práce na strojovú postavil ľudí pred otázky, na ktoré sa len zdĺhavo a ťažko hľadali odpovede.

Táto premena začala v časoch talianskej renesancie, keď sa maliari a sochári čoraz naliehavejšie dožadovali zmeny svojho sociálneho statusu. Túžili byť – podobne ako vedci alebo básnici – slobodnými umelcami, príslušníkmi obce tých, ktorí patrili k artes liberales. Leonardo da Vinci to vyjadril celkom jednoznačne: ako potrebu odtrhnúť umenie od remesla. Podarilo sa to, lenže s dôsledkami, ktoré sa nedali predvídať.

Ako prvá vyvstala otázka výchovy budúceho umelca, už nie v remeselných dielňach, ale na novovznikajúcich akadémiách krásnych umení. Netrvalo dlho a bravúrne vycvičení kresliari, vzdelaní v náuke o perspektíve a proporciách, zabudli na zručnosť a časom stratili schopnosť vkladať svoju invenciu do vytvárania predmetov dennej potreby.

S rušením cechov sa vytrácala tradičná autorita, ktorá po stáročia strážila kvalitu výrobkov. Keď sa práca začala mechanizovať a vznikali prvé veľké „umeleckopriemyselné“ manufaktúry, opäť sa vynoril problém odbornej výučby, tentoraz budúcich remeselníkov. Kresliarske školy, ktoré zakladali vo Francúzsku pri kráľovskej gobelínke a porcelánke, boli rovnako vzdialené od života ako umelecké akadémie. Kreslilo sa podľa hotových vzorkovníkov bez zreteľa na podobu konečného výtvaru a kontakt s ručnou prácou sa

¹ Bližšie pozri PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design. From Morris to Gropius*. London, 1936; POSENER, Julius: *Anfänge des Funktionalismus. Vom Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin – Frankfurt a. Main – Wien : Ullstein, 1964; PONENTE, Nello: *Structures of the Modern World. 1850 – 1900*. Geneva : Skira, 1965; SCHAEFER, Herwin: *The Roots of Modern Design*. London : Studio Vista, 1970. V slovenskej literatúre pozri FOLTYN, *Slovenská architektúra...*, c. d. v pozn. 2 (úvod), s. 6 – 19.

pomaly vytrácal aj v remesele. Tento spôsob výchovy sa šíril i v ďalších európskych krajinách a v prevrátenej podobe sa udomácnil i na novovznikajúcich umelecko-remeselných školách.²

Ak priemysel zničil remeslá, nebolo to len preto, že ich postavil zoči-voči nerovnej konkurencii stroja. Oveľa lepšie na tom nebola ani raná továrenská výroba. Priemyselná revolúcia privolala masovú spotrebu strojových výrobkov. No nebolo pre ne vzorov, okrem tých, čo ich oddávna vytvárala ľudská ruka. Prudko sa rozvíjajúca technika v 19. storočí ešte nenašla svoju reč. Hľadala ju romanticky a nerozumne, utiekajúc sa k pseudojazyku historizmov.³

Stroj napodobňoval ručnú prácu, staré formy, nie však staré technológie. A tak prichádzala k slovu pretváarka. Valcovanie, lisovanie, liatie predstieralo, že je kovaním, tepaním či vyrezávaním; guma a gutaperča imitovali kameň aj drevo; namiesto kože stačila papier machée; liatina zastúpila aj ten najcennejší kov. Nezáležalo na tom, z čoho bol predmet vyrobený, pravosť materiálov už nebola, tak ako kedysi, etickou hodnotou. Schopnosť stroja vyrábať rýchlo, vo veľkom množstve a za nízke ceny sa obrátila proti morálke výrobkov. Nebolo treba priameho objednávateľa, výrobca ponúkal svoj tovar anonymnému zákazníkovi, výhodne a bez čakania. Imitovaný luxus takéhoto tovaru si vyslúžil označenie „lacné a zlé“. Čo má jeden v mramore, to má druhý v sadre, alebo robiť „možné z nemožného“,⁴ tak charakterizoval túžbu po závideniahodnom luxuse, o akom snívajú málo zámožné vrstvy spoločnosti, Gottfried Semper.

Na prvej svetovej výstave v Londýne roku 1851 očaril návštevníkov Paxtonov Krištáľový palác zo skla a ocele. Tým vnímavejším však neušlo, že za všetkými technickými zázrakmi číha čosi znepokojujúce, čo varuje pred katastrofálnym úpadkom vkusu. Priama odozva na túto alarmujúcu situáciu sa dostavila takmer okamžite. Architekt Semper v londýnskom exile vydal v roku 1852 knižku *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, a podobne ako on aj Francúz de Laborde v diele *De l'Union des Arts et de l'Industrie*⁵ a Angličan Owen Jones⁶ videli cestu k záchrane v odbornom vzdelávaní a v aktívnom formovaní vkusu.

Prvý veľký kritik nepriaznivých pomerov a hlásateľ sociálnych reforiem v Anglicku, John Ruskin, volal po obrode remesiel a organizácii práce na spôsob stredovekých

2 PEVSNER, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München, 1986, s. 259.

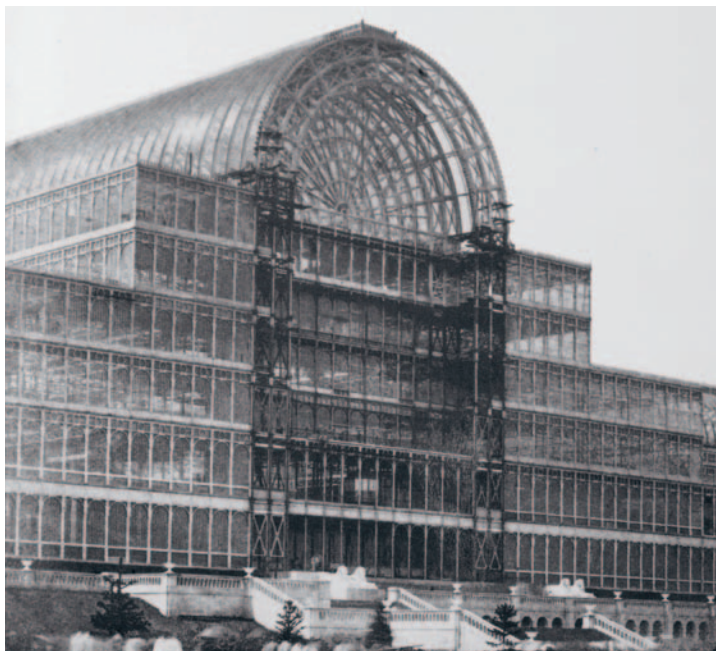
3 Bližšie pozri LAMAROVÁ, Milena: Uměleckoprůmyslová muzea v 19. století jako iluze reformy průmyslu. In: *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, 1988, s. 86 – 88.

4 SEMPER, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Berlin, 1966, s. 58.

5 Dielo L. de Laborde vyšlo v Paríži v roku 1856.

6 Architekt Owen Jones spolupracoval na príprave londýnskej výstavy v roku 1851 a k problémom, ktoré priniesla, sa vyslovil v prednáškach vydaných pod názvom *On the True and the False in the Decorative Arts*. London, 1863.

→ Krištáľový palác Josepha Paxtona na Svetovej výstave v Londýne, 1851. In: FRIEMERT, Chup: Die Gläserne Arche. Krystallpalast London. Dresden, 1984.



stavebných hutí. Keď neskôr Ruskinov nasledovník William Morris dokazoval, že cesta od návrhu k forme musí viesť cez poznanie materiálu, výrobnnej techniky a účelu, ktorému má predmet slúžiť, žiadna z novozaložených škôl z toho nedokázala vyvodiť dôsledky. Napriek niekoľkým pokusom so zavádzaním dielenskej práce, ťažiskom výchovy ostávalo kreslenie podľa vzorkovníkov a sadrových odliatkov anticých hláv. Morris napokon rezignoval a dospel k záveru, že „navrhovanie sa vôbec nemožno naučiť v škole: človeku, ktorý je návrhárom od prírody, pomôže iba stála prax“.⁷

Snahy Williama Morrisa a jeho stúpencov o zblíženie „vysokého“ umenia s „nižším“, „dekoratívnym“ umením sa realizovali v zakladaní dielní, kde sa navrhovali i vytvárali predmety úžitkového umenia.⁸ Britské hnutie *Arts and Crafts* otvorilo na kontinente cestu k zrodu nového štýlu, ktorý, označovaný ako *Modern Art*, *Art nouveau*, *Jugendstil* či *secesia*, zasiahol do všetkých oblastí výtvarného umenia i umeleckého remesla, ovládol Európu a prenikol i do Spojených štátov. V ňom našla svoj nový výraz aj architektúra.

Keď sa architektúra konca storočia odvracala od historizmov, hľadajúc nový zmysel a nový výraz, ktoré by vychádzali priamo z logiky budovy,⁹ netrvalo to krátko. Nedalo sa však

⁷ MORRIS, William: The Decorative Arts. Prednáška v Trades' Guild of Learning v Londýne 12. 4. 1877. Cit. podľa MORRIS, William: The Lesser Arts. In: *Political Writings of William Morris*. Ed. A. L. Morton. Berlin, 1973, s. 49.

⁸ Morris so spoločníkmi založili firmu *Morris, Marshall, Faulkner et Co.*

⁹ Bližšie pozri MUMFORD, Lewis: Umění a strojová civilizace. In: *Přítomnost*, roč. 7, 1930, s. 171.

donekonečna odolávať tomu, čo architektúre ponúkala a k čomu ju zaväzovala priemyselná revolúcia: k riešeniu nových úloh, predtým neexistujúcich v takej rozsiahlej miere, od inžinierskych stavieb až po obytný dom pre rodiny mestských robotníkov, a k používaniu novoobjavených technických a technologických postupov.

V samotnom hnutí *Arts and Crafts* Ashbee po čase videl kvalitu výrobku v jeho užitočnosti, ktorá mala rozhodnúť, či je predmet pravý alebo falošný¹⁰ a či má ísť o jeho jedinečnosť vtelenú do ručnej práce alebo o jeho mechanickú rozmnožitelnosť prostredníctvom priemyselnej výroby. Uznával teda stroj ako nevyhnutnú súčasť modernej civilizácie.¹¹

Tieto roky na prelome storočí, keď sa už v Británii vedelo, že remeslo musí rátať s priemyslom a že nemôže ísť o jednotlivé kusy, ale o sériovú výrobu, v intenzívnom štúdiu pokrokov architektúry, hnutia *Arts and Crafts* a umeleckopriemyselného školstva tam strávil sedem rokov nemecký architekt Hermann Muthesius. Vyslaný na žiadosť samotného cisára ako atašé nemeckého veľvyslanectva prišiel do Londýna v roku 1896, práve v deň, keď zomrel William Morris, netušiac, že od neho preberá štafetu, ktorú onedlho prenesie na kontinent.

Po prepustení zo štátnej služby, spolu so skupinou reformne zmýšľajúcich umelcov, intelektuálov a priemyselníkov, založil v Mníchove v roku 1907 *Der Deutsche Werkbund*.¹² Toto spoločenstvo, ktorého členmi boli architekti Peter Behrens, Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Richard Riemerschmied i Walter Gropius či Mies van der Rohe, si kládlo za cieľ zušľachtiť remeselnú výrobu spolupôsobením umenia, priemyslu a rukodielnej práce prostredníctvom výchovy, propagácie a osvety.¹³

¹⁰ ASHBEE, Charles Robert: *Craftsmanship in Competitive Industry*. 1908. Cit. podľa POSENER, c. d. v pozn. 1 (kap. 1), s. 102.

¹¹ Cit. podľa BENEVOLO, Leonardo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Zv. 1. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, s. 236.

¹² V úvode publikácie *Der Deutsche Werkbund – 1907, 1947, 1987*, ktorá vyšla pri príležitosti výstavy vo Frankfurte v roku 1987, sa jej editor O. Hoffmann zmieňuje, že ak v roku 1937 podľa T. Heussa dejiny Werkbundu „ešte neboli napísané“, v roku 1975 sa G. B. von Hartmann a W. Fischer nazdávajú, že tieto dejiny „už nikdy nebudú môcť byť napísané“. Ide o prípad nie nepodobný nášmu problému s napísaním dejín ŠUR, ktoré, podobne ako dejiny *Der Deutsche Werkbund*, brzdili domnienky o úplnej absencii dokumentov. Omylnosť tohto predpokladu sa ukázala, keď vyšla podrobná a fundovaná kniha CAMPBELL, Joan: *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton – New Jersey : Princeton University Press, 1978. V roku 1981 sa dočkala nemeckého prekladu pod názvom *Der Deutsche Werkbund 1907 – 1934*. Stuttgart, 1981.

¹³ Podľa SELLE, Gert: *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute*. Köln : DuMont, 1978, s. 62.