

STUDIE

- David Hamr – Československý příběh: technické kameny
v jemné mechanice a hodinářství231
- Jaroslav Polanecký – Mezi průmyslem a uměním.
Design československého skla v letech 1948–1989238

SKLÁŘSKÁ PRAXE

- Michal Gelnar – Pamětní půllitr jako svědectví odvahy248

TRENDY A AKTUALITY

- Nedostupnost skla jako možný dopad energetické krize.249
- Skleněné kuličky nemohou zachránit led v Arktidě249
- Tradícia sa stretáva s inováciami:
Vetropack Nemšová oslavuje 120. výročí.250
- Sklárna ve Světlé nad Sázavou masivně investuje a zvyšuje výrobu.251
- Kolektiv Ateliers vyrábí vitráže pro vyhořelý Průmyslový palác251
- Preciosa v efektní novince využívá odpady z elektromotorů252
- Technologické novinky značky BROKIS253
- Krátké zprávy.253

AKCE A VÝSTAVY

- Ambiente Trendy 23+ se zaměřují na udržitelnost,
nečekané novinky a ikony designu258
- Expozice Moser na Dubai Design Week byla duetem mistra rytce a sokola . . .260
- Grand Prix Designbloku 2022 získala sklářská výtvarnice Lada Semecká . .260
- Sklárna Ajeto zahajuje spolupráci se současnými designéry261
- V soutěži Master of Crystal zvítězila studentka UMPRUM262
- Muzeum realizuje výukový program pro studenty sklářské školy262
- František Jungvirt – SKLO263
- Snění o budoucnosti – sklo a bižuterie období socialismu263
- Terra Alba – nová vlna českého porcelánu264
- Světově známá sklářská výtvarnice Gizela Šabóková
vystavuje v jabloneckém Krystalu265
- Perličkové vánoční ozdoby z Poniklé265
- Nielen (ale aj) sklo266
- Vyhlášení soutěže MASTER OF CRYSTAL 2023266

ČESKÁ SKLÁŘSKÁ SPOLEČNOST

- Česká a Slovenská konference o skle & moderovaný blok ASKP ČR.268
- Nová publikace – Rudolf Hais, O výrobě skla a jeho historii269
- Zesnul Ing. Jaroslav Přerost269
- Odešla Libuše Hlubučková270

ASOCIACE SKLÁŘSKÉHO A KERAMICKÉ PRŮMYSLU ČR

- Sklářský a keramický průmysl České republiky v roce 2021271

EDITORIAL

Vážení a milí čtenáři,

držíte v rukou poslední letošní číslo Skláře a keramik a osobně považuji za malý zázrak, že tomu tak je. Jak dobře víte, časopis vychází bez grantové podpory z veřejných finančních zdrojů, nevydává jej žádná veřejná instituce, ale přes své vydavatelství zapsaný spolek Česká sklářská společnost. Je zcela závislý na příjmech z inzerce a předplatného jako jakéhokoli běžné komerčního medium. Vzhledem k neutěšené politicko-ekonomické situaci letošního roku by nebylo divu, kdyby Sklář a keramik začal své inzerenty ztrácet. Nestalo se tak, za což jsme v redakci vděční. Ne proto, že nás osobně časopis živí (je to naše volnočasová aktivita), ale že se nám jej díky velkorysosti partnerů podařilo udržet živý.

Sklář a keramik patří k nemnoha obrovským časopisům v Evropě, které dnes vycházejí, a navíc v tištěné podobě. Vedle popularizačních textů nabízí stále i odborné původní práce, často opřené o vědecko-výzkumné aktivity autorů. Každé číslo pečlivě procházejí dva lektori, studie navíc ještě recenzuje specialista na dané téma. Jména lektorů u textů uvádíme, nejde o anonymní proces. Všichni, autoři i lektori, s časopisem spolupracují bez nároku na honorář, před čímž smekám. Vstříc nám vychází i všichni stálí externí partneři – reklamní agentka, grafik, tiskárna, distribuce, účetní. Nic z výše uvedeného není rozhodně běžné a výrazně Skláře a keramik odlišuje od často „z povinnosti“ institucemi vydávaných periodik, stejně tak jako aktivní zájem o odběratele.

Pevně věřím, že by existence Skláře a keramik nebyla možná, kdyby všem zúčastněným nepřinášel radost. Pocit k nezaplacení pro všechny zúčastněné od redakce až po více než čtyři stovky čtenářů, jimž šestkrát ročně dorazí do schránky. Rád bych proto všem, kteří časopis jakkoliv podporují, poděkoval za zájem. Ten je pro nás v redakci největší odměnou za práci a motivací pro jeho vydávání. Přeji klidné svátky a nový rok, který s tím starým bude mít v politicko-ekonomické rovině společného co nejméně.

Skláři a keramici, prosím,
podporujte svůj časopis.

PhDr. Petr Nový
Šéfredaktor

Odborný recenzovaný časopis pro průmysl skla,
keramiky a bižuterie – ISSN 0037-637X
Vychází 6x ročně (dvojčísla)
Evid. č. MK ČR E 2919
www.sklarakeramik.cz

Vydává / Publisher

Vydavatelství ČSS, s.r.o., Sportovní 554,
468 41 Tanvald, IČ: 28696778

**Šéfredaktor, jednatel
Editor in chief, Managing Director**

PhDr. Petr Nový

Redaktor/Editor:

doc. Ing. Vlastimil Hotař, Ph.D.

Recenzenti / Reviewers

prof. Ing. Marek Liška, DrSc.
Ing. Jiří Koucký, CSc.

Redakční rada / Editorial staff

Ing. Ivan Berka
Ing. Luboš Dietz
prof. Ing. Aleš Helebrant, CSc.
Mgr. Milan Hlaveš, Ph.D.
doc. Ing. Stanislav Kasa, CSc.
prof. Ing. Ladislav Koudelka, DrSc.
Ing. Jiří Koucký, CSc.
prof. Ing. Marek Liška, DrSc.
prof. Ing. Lubomír Němec, DrSc.
Marek Novák, MBA
Ing. Greta Nováková
doc. Ing. František Novotný, CSc.
Ing. Josef Smrček, CSc.
Ing. Jaroslav Stoklasa, Ph.D.
Ing. Aleš Svítal, předseda
Ing. Jiří Zajíc

Fotografie / Photos

© Sklář a keramik – není-li uvedeno jinak
© Sklář a keramik – unless otherwise stated

Grafika a sazba / Graphic arrangement

© David Matura / www.sputnik.cz

Tisk / Printed by

Tiskárna Macek, U Rybníka 11, Jablonec n. N.

Redakce / Editor's Office

Sportovní 554, 468 41 Tanvald
Tel.: +420 724 397 365

E-mail: redakce@sklarakeramik.cz

Administrace a předplatné

Administration and subscription

Sportovní 554, 468 41 Tanvald
Tel.: +420 724 397 365

E-mail: redakce@sklarakeramik.cz

č. ú. 0892311399/0800

Inzertní agentura / Advertisement agency

Ing. Greta Nováková
Johančina 3251, 415 01 Teplice

Tel./Fax: +420 417 576 155

Mobil: +420 603 223 768

E-mail: g.novakova@volny.cz

Partneři časopisu
Asociace sklářského a keramického průmyslu ČR / Slovenská sklárská spoločnosť

Nevyžádané rukopisy se nevracejí.
Otištění článků jen se svolením redakce
při zachování autorských práv.

STUDIES

- David Hamr – The Czechoslovak Story: Technical Stones
in Fine Mechanics and Watchmaking231
Jaroslav Polanecký – Between Industry and Art.
Czechoslovak Glass Design in the Years 1948–1989238

GLASS PRACTICE

- Michal Gelnar – A Commemorative Pint as a Testament to Courage248

TRENDS AND ACTUALITIES

- The unavailability of glass as a possible impact of the energy crisis249
Glass balls can't save the Arctic ice249
Tradition meets innovation: Vetropack Nemšová
celebrates its 120th anniversary250
The glass factory in Světlá nad Sázavou invests massively
and increases its production.251
The Ateliers collective produces stained-glass windows
for the burnt-out Industrial Palace251
Preciosa uses waste from electric motors in a spectacular novelty252
BROKIS brand technological news253
Short News.253

ACTIONS AND EXHIBITIONS

- Ambiente Trends 23+ are focused on sustainability,
unexpected novelties and design icons258
The Moser exhibition at Dubai Design Week
was a duet between a master engraver and a falcon260
The Grand Prix of Designblok 2022 was won by glass artist Lada Semecká . . .260
Glass factory Ajeto starts cooperation with contemporary designers261
The Master of Crystal competition was won by a UMPRUM student262
The museum implements a teaching program
for students of the glass school262
František Jungwirth - GLASS263
Dreaming of the future – glass and jewelry of the socialist period263
Terra Alba – a new wave of Czech porcelain264
World-famous glass artist Gizela Šabóková
is exhibiting in the Krystal in Jablonec265
Beaded Christmas ornaments from Poniklá265
Not only (but also) glass266
Announcement of the MASTER OF CRYSTAL 2023 competition266

CZECH GLASS SOCIETY

- Czech and Slovak conference on glass & moderated block of ASKP CR. . . .268
New publication – Rudolf Hais, On the production of glass and its history . . .269
Ing. Jaroslav Přerost died269
Libuše Hlubučková died270

ASSOCIATION OF THE GLASS AND CERAMIC

- Glass and Ceramic Industry of the Czech Republic in 2021271

Uzávěrka 11-12	Do tisku	Uzávěrka 1-2/23
18. 11.	13. 12.	27. 1. 2023

STUDIE

Mezi průmyslem a uměním. Design československého skla v letech 1948–1989

Between Industry and Art. Czechoslovak Glass Design in the Years 1948–1989

Jaroslav Polanecký

Problematikou designu československého skla a bižuterie v letech 1948–1989 se zabývá grantový projekt NAKI II. Řešitelem grantu je Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou. Hlavním cílem projektu bylo komplexní výzkumné zpracování fenoménu sklářského a bižuterního designu ve sledovaném období a prostřednictvím tvorby odborných knih, realizací souborných výstav a dalších výstupů (muzejní metodologie, dokumentace atd.) seznámit s výsledky výzkumu odbornou a v neposlední řadě širokou veřejnost. Tento text pojednává pouze o designu skla (nezahrnuje design bižuterie) z pohledu historie a teorie designu a je reflexí výšece několikaleté práce týmu vedeného hlavním kurátorem jabloneckého muzea PhDr. Petrem Novým^[1].

Design of Czechoslovak glass and jewellery in years 1948-1989 has been a subject of grant project NAKI II (Ministry of Culture, Czech Republic). The research institution has been the Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou, Czech Republic. The complex research of the issues of glass and jewellery design in stated period was the main goal of the whole project. Outputs of the project are specialized publications, completed exhibitions, museum methodology, documentation etc. Presentations of research results to professional community and, in the same time, to a wide public are part of the project intent. This paper deals with a glass design from perspective of the contemporary history and theory of design and it presents a reflection of one particular segment of the project lasting several years under supervision of Petr Nový (Chief Curator of Museum of Glass and Jewellery in Jablonec nad Nisou). This paper does not include design of jewellery^[1].

Vymezení pojmů, metodologie

Tato studie metodologicky vychází se současného stavu výzkumu a prezentace designu jako zásadního fenoménu ovlivňujícího vizuální a materiální kulturu, včetně jeho sociálních, technologických, ekonomických a v neposlední řadě psychologických aspektů. Exponované období vývoje (nejen sklářského) designu socialistického Československa bylo v 21. století v kontextu české, resp. slovenské teorie designu podrobeno novým zkoumáním a interpretacím. Stejně tak dochází v České republice v současnosti k přehodnocování metod muzejní a výstavní prezentace designu jako nedílné součásti kulturního dědictví minulosti. Stále patrnější je snaha sbírkových, výstavních a v neposlední řadě vzdělávacích institucí o rehabilitaci českého a československého designu a jeho

vřazení do mezinárodního kontextu. Studie navazuje na systematický výzkum dochovaných artefaktů, práci s prameny (dobová odborná literatura, odborné časopisy, komerční tiskoviny, dokumentace výstavních projektů, současná odborná literatura) a na publikace vydané v rámci tohoto projektu: *Hledání rovnováhy. Design československého lisovaného skla 1948–1989. (2021)* a *Snění o budoucnosti. Design československého skla a bižuterie 1948–1989. (2022)*, obě pod editorským vedením PhDr. Petra Nového.

Zabýváme-li se designem, je třeba nejprve vyjasnit používání termínu design v současném pojetí a zároveň v kontextu sledovaného období. V anglofonním prostředí se slovo design používá od 19. století v souvislosti s rozvojem průmyslového návrhářství jako výraz označující celý obor. Zároveň se jím v angličtině označuje proces navrhování, používá se jako adjektivum ve smyslu *designový*

nebo *designérský* a dále se běžně slovem design označuje finální výsledek návrhářského procesu. V anglickém jazykovém prostředí nemá design v zásadě přesnou definici. Tento přístup byl od 90. let 20. století postupně přejímán i v českém prostředí, kde v 21. století začal design vytěšňovat zavedené tradiční pojmy jako navrhování, průmyslové návrhářství, umělecký průmysl, užité umění apod., které se ve sledovaném období používaly. V současné české teorii vizuálních oborů se slovo design používá jako celkové označení oboru, jehož cílem je (obecně a zjednodušeně řečeno) kvalifikované navrhování sériově vyráběných produktů, přičemž na sebe nabírá četné konotace. Stejně jako v angličtině lze slovo design použít pro konečné technické a tvarové řešení výrobku^[2].

Ve sledovaném období 1948–1989 se pojem design v teorii a praxi vyskytuje v mnohem menší míře než v současnosti. V odborných publikacích a do-

bových textech je obor dnes vnímán a označován jako design zpravidla řazen do užitého umění, jinak jsou používány termíny *navrhování* (tvarování) resp. *návrhářství* výrobků, *průmyslové návrhářství*, *průmyslová estetika*, *užitá tvorba* apod. Jako zastřešující je ve většině teoretických výstupů před rokem 1989 zpravidla používán termín *užité umění* bez ohledu na to, jde-li o dílenskou nebo tovární výrobu^[3].

Výjimkou jsou teoretické výstupy a výstavní projekty realizované již před rokem 1989 na půdě Uměleckoprůmyslového musea v Praze, kde je od 60. let termín design systematicky používán v souladu s mezinárodním kontextem jako označení pro specifický a komplexní obor činnosti označující navrhování sériově vyráběných výrobků a propojující vizuální a technologické prostředí, obojí garantované vysokou úrovní výtvarného a technického vzdělávání a reflektované kompetentními teoretiky^[4].

K designu československého skla v letech 1948–1989 přistupujeme z pozice současné teorie designu, a proto v rámci projektu a této studie používáme současnou terminologii. Designem označujeme obor navrhování bez ohledu na to, zdali šlo ve sledovaném období o navrhování průmyslových produktů vyráběných ručně, s podílem mechanizace, za využití automatické produkce nebo zdali šlo o do značné míry individuální, resp. experimentální tvorbu, pro kterou by byl dříve použit termín *užité umění* a dnes *art design*. Všechny tyto polohy designu jsou dnes navzájem prostupné a stejně tak byly de facto prostupné i ve sledovaném období, bez ohledu na dobovou terminologii.

Podobným způsobem se proměňovala terminologie označující profesi designéra. V současnosti ve zkoumaném historickém období za designéry z dnešního pohledu považujeme nejen akademicky vzdělané odborníky (v dobové terminologii označované jako *výtvarníci*), ale i absolventy středních odborných škol (v dobové terminologii označované jako *návrháři*), kteří se na vývoji nových výrobků podíleli zásadním způsobem. Jedním ze zřejmých výsledků komparace dobového a současného vnímání profese designéra je zdánlivě paradoxní konstatování, že v 50.–80. letech byli v Československu reálně průmyslově působící designéři považováni za výtvarníky, zatímco z dnešního pohledu jsou všichni (bez ohledu na jejich vzdělání a kompe-

tence) v odborném prostředí označováni jako designéři, a to i v případě, že se zabývají navrhováním výrobků a artefaktů s vysokým podílem řemeslné práce. Přesto považujeme v tomto textu za funkční používat vedle termínu designér rovněž termíny výtvarník (odborník zaměřený především na výtvarnou polohu) a návrhář (odborník zaměřený především na aplikaci návrhů do výroby) s přihlédnutím k dobovému kontextu a za spíše intuitivního odlišení rozličných poloh designéřské profese.

Role designéra

V letech 1949–1989 se designu skla věnovala značně různorodá komunita designérů, pokud jde o generační vymezení, nabyté vzdělání a profesní zařazení. V řadě provozů a firem stále působili interní designéři, kteří zahájili svou činnost již ve 30. letech (např. designér lisovaného skla Rudolf Schröter), a své návrhy výrobcům dodávali rovněž externí výtvarníci předválečného období (Ludvika Smřčková). Od druhé poloviny 40. let se stále zřetelněji prosazovali absolventi pražské Uměleckoprůmyslové školy (po roce 1946 Vysoká škola uměleckoprůmyslová čili VŠUP), kteří výrazně ovlivňovali nejen prostředí sklářské produkce, ale stejně tak odbornou sklářskou edukaci (René Roubíček, Stanislav Libenský). Pro vznik životaschopného kreativního prostředí byl důležitý rovněž přínos absolventů středních sklářských škol, kteří neměli možnost vystudovat VŠUP. Zajímavý byl v neposlední řadě přínos nadaných sklářů s řemeslnými kompetencemi a sklářských technologů. V 50. letech se dle odborných odhadů již navrhování skla všeho typu a na všech úrovních věnovalo přinejmenším 70 designérů^[5].

Vedle designérů zaměstnaných konkrétním výrobcem se stále více uplatňovali pracovníci specializovaných institucí s celostátní působností (tím je míněno celé Československo) zakládaných po roce 1948. Řadu designérů zaměstnávalo pražské Ústředí pro bytovou a oděvní kulturu (ÚBOK). Vlastní designéry zaměstnával monopolní vývozce československého skla Skloexport. Vedle toho vznikala návrhářská a vývojová pracoviště s vazbou na významná sklářská centra (Nový Bor), případně na specifické segmenty sklářské produkce (Teplice). Důležitou roli hráli výtvarníci věnující se převážně individuální studiové tvorbě, ale permanentně ovlivňující sklářské prostředí vizuálními a technickými

inovacemi přesahujícími do sériové produkce, včetně užitého skla. Specifickou skupinou byli pedagogové VŠUP (a stejně tak pedagogové středních škol), což byli akademicky vzdělaní umělci, kteří zcela přirozeně překračovali pomyslné hranice mezi výtvarným uměním, odborným vzděláváním, průmyslem a architekturou.

V prostředí designéřské komunity se postupně formovalo několik skupin designérů, pokud jde o metody práce a zapojení do sériové výroby. Na jedné straně to byli interní designéři spjatí s konkrétním výrobcem, kterému dodávali velmi různorodé návrhy využívající široké spektrum technik a technologií. Někteří tito designéři se nicméně specializovali na vybrané technologie a techniky (hutní sklo, lisované sklo), se kterými je jejich působení silně spjato. Na druhé straně zde působili designéři s širokým repertoárem a schopností navrhovat sklo všeho druhu a určené.

V rámci komplikovaných a proměnlivých poměrů socialistického sklářství mohl být zaměstnavatelem podnik zastřešující výrobní provozy všeho druhu nebo výše zmíněný ÚBOK a Skloexport. V tomto prostředí našli uplatnění všestranní designéři, jakými byli např. Pavel Hlava, Vladimír Jelínek, Miloš Matoušek, Adolf Matura, František Vízner a další. Zároveň se vyprofilovali designéři spjatí s konkrétní technikou či technologií realizovanou u konkrétních výrobců. V oblasti hutního skla to byl především Josef Hospodka, který do značné míry definoval produkci sklárny v Chřibské a ovlivnil vývoj designu „horkého“ skla na další dekády. Podobně zásadně ovlivnili specifický segment hutní produkce Milan Metelák v Harrachově a slovenští designéři Jaroslav Taraba a Karol Hološko v Lednických Rovních. V případě broušeného skla a jeho designéřských aplikací na olovnaté lisované sklo byl zásadní přínos Ladislava Olivy a Jiřího Řepáska. Důležitý výrobní segment lisovaného skla se stal doménou hned několika vynikajících designérů, jakými byli Jiří Brabec, Václav Hanuš, Rudolf Jurníkl, Pavel Pánek, Vratislav Šotola a další.

Velmi vlivnou součástí sklářského milieu byly osobnosti, které nelze považovat za designéry pracující primárně pro sériovou výrobu. Značná část sklářských výtvarníků od konce 50. let opouštěla průmyslové prostředí a začala se věnovat individuální studiové tvorbě tzv. „na volné noze“ ve svobod-

ném povolání, což vyžadovalo členství v příslušné organizaci (Ústřední svaz československých výtvarných umělců, později Svaz československých výtvarných umělců, resp. Svaz českých výtvarných umělců)^[6].

Tvůrčí počiny autorů studiového skla byly v rámci sklářské komunity pozorně sledovány a reflektovány, neboť sklářství je oborem, kde je experimentální tvorba většinou realizována v řemeslném a industriálním prostředí. Díky výtvarným výbojům a zkoumání mezních možností sklářské výroby a estetických norem se mohly hranice vizuálních a technických postupů permanentně posouvat, což je praxe dodnes zřetelná. Řada umělců ve svobodném povolání mimo to spolupracovala s výrobcí na speciálních zakázkách a projektech.

Kromě toho vlivní výtvarníci od 40. do 80. let působili na vysokých a středních školách uměleckoprůmyslového typu, kde šířili kvantitativně obtížně uchopitelný tvůrčí esprit a vzdělávali studenty, z nichž mnozí následně našli uplatnění v designu sériově vyráběných produktů. Dokonce i ve spletitých a proměnlivých poměrech socialistického Československa bylo možné se setkat s umělci (a řemeslníky), kteří působili jako pedagogové na VŠUP či na některé ze středních sklářských škol, zároveň rozvíjeli svou individuální tvorbu, a přitom ještě spolupracovali s výrobcí skla a zprostředkovávali svým studentům kýžený kontakt s praxí.

Stejně tak byly (a stále jsou) zásadní přínosy výzkumníků, technologů a řemeslníků, bez jejichž součinnosti je designérská praxe nemyslitelná. Je proto třeba vyzdvihnout roli výtvarné a technické sklářské edukace na všech úrovních, roli výstavní a sbírkové prezentace sklářství a neopominutelnou úlohu marketingu a obchodu. Viz níže^[7].

Role obchodu

Jak již bylo uvedeno, ve sledovaném období měl v oblasti marketingu dominantní postavení podnik zahraničního obchodu Skloexport, který realizoval vývoz československého skla. Ve specifických socialistických podmínkách měl být Skloexport garantem především rentabilního exportu, prioritně na tzv. západní trh čili do zemí s tržní ekonomikou. Dále pak uspokojovat domácí trh a chronicky nenasyčný (a v zásadě méně náročný) trh v sociali-

stických zemích. Uplatnění původního a moderně zaměřeného designu naráželo nejen na komplikované obchodní strategie znárodněné ekonomiky, ale také na skutečnost, že poptávka po skutečně moderním designu byla na západních trzích uspokojována flexibilní zahraniční konkurencí.

Jedním z důležitých přínosů našeho projektu bylo zaznamenání zkušenosti některých bývalých zaměstnanců Skloexportu na uplatnění moderních designérských postupů z pohledu dobového marketingu. V rámci realizovaného výzkumu vyplynulo, že se Skloexport snažil prosazovat na tzv. západních trzích progresivně navrhovanou původní produkci, přičemž narážel nejen na těžkopádnost socialistického výrobního prostředí zatíženého plánováním a náročnými schvalovacími procesy v Československu, ale i na majoritní poptávku po víceméně konzervativním sortimentu ve světě tržní ekonomiky. To sice nahrávalo mnohým československým výrobcům, ale do značné míry podráždilo nohy obchodníkům a designérům prosazujícím novátorské přístupy. Výjimkou byl trh v Itálii, Francii a ve skandinávských zemích, kde byla po moderním designu poptávka. Součástí marketingové prezentace československého skla byla účast na zahraničních přehlídkách a veletrzích a organizace výstav^[8].

Význam sklářského vzdělávání

Zabýváme-li se československým designem skla v letech 1948–1989, nelze opominout roli sklářského odborného vzdělávání, včetně oblasti sklářských technologií a všech řemesel se sklem spojených. To mělo v polovině 20. století za sebou již téměř sto let úspěšného působení díky unikátnímu systému středních uměleckoprůmyslových škol a možnosti studia na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, která se v roce 1946 stala školou vysokou (VŠUP).

Po roce 1945 došlo k dalším významným změnám. Střední sklářské školy v Kamenickém Šenově a v Novém Boru (v letech 1938–1945 se nacházely na území Německé říše a do roku 1945 tam převažovali učitelé a studenti německé národnosti) se po odsunu Němců staly pod vedením mladých českých pedagogů důležitou oporou místního sklářského průmyslu díky novým impulsům.

Sklářská škola v Železném Brodu byla od svého založení v roce 1920 v českých rukách a mohla naopak těžit z (válkou a odsunem) víceméně nepřerušené kontinuity. Kromě toho se na území Československa nacházela síť sklářských středních škol a odborných učilišť.

Přestože v 50. letech docházelo ke slučování tradičních středních sklářských škol (Nový Bor a Kamenický Šenov), 60. léta naopak znamenala jejich „restart“ a dynamický rozvoj. Umělecko-průmyslové školy se od 50. let do konce 80. let staly svébytným a v mnoha ohledech elitním prostředím v tom nejlepší smyslu slova, kde v rámci možností přetrvával duch meziválečné moderny, kreativní přístup k edukaci a studentské tvorbě reflektující vývoj světového umění a designu, a byly svého druhu oázami relativní svobody a inovativního výtvarného myšlení.

Vysokoškolské umělecké studium skla bylo do konce 80. let 20. století dopřáno jen malé části absolventů středních škol. Do začátku 90. let měly na toto vzdělání v Československu de facto monopol VŠUP a Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě (dále VŠVU). Ovšem studium na některé ze středních sklářských škol bylo rovněž garantováno skutečnými osobnostmi, což se netýká jen výtvarníků vedoucích příslušná oddělení, ale rovněž dílenských učitelů, učitelů technologie a dalších teoretických předmětů jako dějiny výtvarné kultury.

Vedle VŠUP, VŠVU a sítě středních uměleckoprůmyslových a průmyslových škol fungovala v Československu střední odborná učiliště zásobující výrobní provozy kvalifikovanými skláři všeho druhu a dále technology (ti mohli pokračovat ve studiu např. na Vysoké škole chemicko-technologické nebo na Vysoké škole strojní v Liberci). Je příznačné, že většina odborné sklářské edukace byla v časech socialismu realizována na území dnešní České republiky, zatímco na Slovensku bylo sklářské uměleckoprůmyslové vzdělávání omezeno na střední školu v Lednických Rovních a Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě. Díky celostátním kvótám byli uchazeči ze Slovenska přijímáni na sklářské obory českých škol.

Styl

Součástí výzkumu sklářského designu v letech 1948–1989 se stalo zkoumání stylových tendencí, které lze v daném období vysledovat. Většina dosud publi-

kovaných prací o československém skle se nejednou o stylovém vymezení zmiňuje, ale při studiu pramenů jsme dospěli k přesvědčení, že pokus o jeho ucelenější přehled by byl relevantním příspěvkem mapování sledovaného období. Jednou ze zásadních ingrediencí designu nejen skla je styl výrobků^[9].

V prostředí českého jazyka narážíme na jistý terminologický problém, kdy slovo styl je používáno ve smyslu sloh nebo v zúženém smyslu *umělecký směr*. Kupříkladu v rámci slohu (stylu) zvaného secese vznikla bohatá škála uměleckých směrů. V podmínkách designu 20. století se lze setkat s vymezením stylu ve smyslu určitého obecného trendu nebo v rámci konkrétního uměleckého směru, a stejně tak jako označení specifického „rukopisu“ individuálně tvořícího designéra. Nutno dodat, že prosazení individuálního designérského stylu, který následně formuje další vývoj oboru, je z výtvarného (a v neposlední řadě marketingového pohledu) jedním z nejcennějších úspěchů designéra. Stejně tak je třeba ocenit schopnost designéra vybrat již existující styl a adekvátně ho využít při navrhování konkrétních výrobků, přičemž volba stylu může zahrnovat vysoce aktuální trendy a stejně tak inspiraci časově neohraničenou minulostí. Eklektické tendence jsou nedílnou a legitimní součástí designérské práce, stejně jako kreativní stylové kombinace, „citace“ stylových elementů a nové využití tvarosloví, technik či technologií považovaných za klasicky nadčasové nebo naopak za zdánlivě zastaralé a překonané. Stranou zájmu by neměl stát ani designérský přístup, který nemá jasně zřetelné stylové ambice a jeho cílem je zcela pragmaticky navrhnout sériově snadno vyrobitelný produkt s vysokou užitnou hodnotou.

Pokud se zabýváme designem československého skla v letech 1948–1989, pak je namístě podat přehled klasifikace stylů, které byly ve sledovaném období aktuální. Tuto klasifikaci jsme vytvořili z pohledu současné teorie designu, neboť uspořádaný pohled na stylové tendence se zpravidla dostavuje až s časovým odstupem v řádu dekád. Často tak dochází k jistým anachronismům, kdy jsou konkrétní designy zařazovány do určitých stylů, aniž by jejich autoři, mnohdy intuitivně pracující s dobovými podněty, s takovým zařazením souhlasili. Výjimkou jsou případy, kdy je v konkrétním čase vy-

tvoren programový styl, ke kterému se jeho aktéři proklamativně přihlašují a v jehož duchu cílevědomě tvoří (např. funkcionalismus).

Moderna a její varianty

Po roce 1945, pokud jde o stylové zařazení nejen designu skla, je nadále klíčovým pojmem nepochybně termín *moderna*. Nejde o vysloveně exaktní termín a v teorii a historii designu se setkáváme s jeho četnými aplikacemi. Obecně lze za modernu v rámci vývoje designu od počátku 20. století považovat snahu oprostit se od historismů všeho druhu a nabídnout nové tvarosloví nezatížené eklektickým lpěním na stylech minulosti. Může jít o velmi radikální odstřížení od historických a historizujících stylů (viz secesní geometrická moderna, funkcionalismus a biomorfni moderna), ale též o citlivou reflexi jejich výdobytků v moderní interpretaci.

Druhá světová válka způsobila v zemích, které jí byly bezprostředně zasaženy, zásadní přerušování kontinuity vývoje designu určeného pro civilní sektor, neboť byl ve všech oblastech průmyslu kladen důraz na výzkum a vývoj výrobků určených pro válečné úsilí. Výjimkou jsou částečně Spojené státy americké a státy neutrální, zejména v oblasti designu vlivné Švédsko. To však neznamená, že kontinuálně v rámci možností nepokračovala výroba spotřebního a dekorativního skla dle předválečných návrhů, což se týká také Protektorátu Čechy a Morava. V Protektorátu rovněž pokračovala edukace na středních uměleckoprůmyslových školách, na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a Škole umění ve Zlíně, které nebyly nacisty uzavřeny, neboť v té době neměly status vysokých škol. Sklářské školy v českém pohraničí, které se po roce 1938 ocitly

na území Německé říše rovněž pokračovaly v edukaci a jejich poválečný vývoj byl rovněž předmětem výzkumu (viz výše). V průmyslovém a vzdělávacím prostředí Českých zemí tak přetrvával odkaz předválečné moderny, což bylo patrné rovněž po roce 1945, kdy se na předválečné tradice navázalo, a duch mezinárodní moderny byl ve sklářském prostředí rozvíjen i po roce 1948.

Design skla 2. poloviny 20. století nejen v Československu lze dále upřesňovat rozdělením na stylové zaměření, jehož názvosloví je zavedené, a zároveň jsme některé stylové tendence pracovně nazvali vlastním označením.

Funkcionalismus

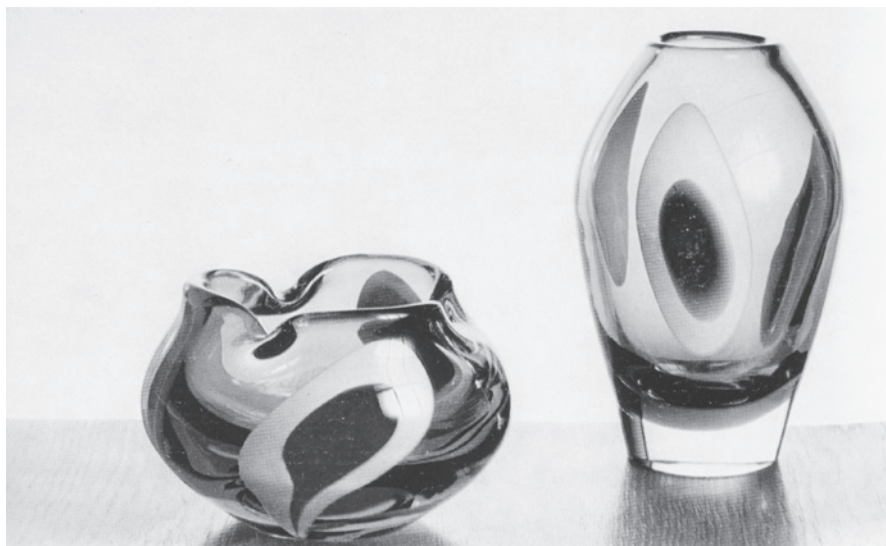
Tento směr je do značné míry oprávněně považován za nejprogressivnější styl první poloviny 20. století, přičemž jeho vliv je dodnes velmi silný. Název funkcionalismus evokuje především soustředění na optimální funkci. Toto prvoplánové vnímání funkcionalismu již bylo podrobno četným praktickým zkouškám a teoretickým výhradám. Přesto platí, že funkcionalismus byl ostentativním a radikálním vizuálním rozchodem s eklektickou minulostí, výzvou do budoucnosti a je dosud neuzavřenou kapitolou dějin designu.

Ve 30. letech bylo Československo jedním z důležitých center funkcionalismu, což se týká rovněž designu skla. O tom svědčí např. návrhy Ladislava Sutnara pro Krásnou jizbu realizované v řadě sklářských firem (např. Kavalier Sázava). Na tuto stylovou linii navázala řada poválečných československých designérů a jde o stále aktuální přístup řešení v duchu purismu oproštěného od nadbytečných tvarů a dekorů s důrazem na geometrické pojetí designu.

Funkcionalistickou estetiku bychom právem očekávali u výrobků vyráběných sériově a automaticky, neboť



Obr. 1 – Funkcionalismus – design Jana Nykodémová, sklárna Kavalier, 1984, Glassrevue



Obr. 2 – Organický design – Paví oko, design Josef Hospodka, sklárna Chřibská, 1964, Glassrevue

právě tento typ produkce by měl ocenit redukci na geometrické tvarosloví zbavené dekorativismu. Zde však narážíme na jeden čtených paradoxů spojených s designem skla. Řadu zcela racionálně navržených výrobků ve funkcionalistickém stylu lze bez ztráty technické a vizuální kvality vyrobit v kvalifikovaných provozech ručně.

Biomorfni moderna (biomorfismus) – organický design

Organický design se stal od 30. let jedním z nosných stylů, které charakterizuje obtížně definovatelné tvarosloví vycházející na jedné straně z inspirace ne-geometrickou součástí přírody a na straně druhé moderním sochařstvím stylizujícím antropomorfní, zoomorfní a vegetabilní tvary abstrahujícím způsobem připomínajícím působení vody (včetně ledu) a vzduchu na nerosty nebo dřevo.

Organické pojetí sklářského designu nalezlo v Československu od 50. let adekvátní uchopení, neboť jeho varianty nabízely četné aplikace v technologicky velmi různorodém prostředí. Principy organické variability a nespoutanosti nabízely tvarosloví návrhářům hutního skla. Této možnosti se podařilo zdatně využít především Josefu Hospodkovi, který v součinnosti se sklárnou ve Chřibské již v 60. letech definoval možnosti sklářského designu vázaného nejen na konkrétní hutní provoz, kde byly realizace empatických návrhů svěřeny kompetencím vysoce kvalifikovaných technologů a sklářů. Hospodkovy návrhy se neomezovaly na organická tvarová řešení, ale byly rovněž oslavou sklářského řemesla zahrnujícího barevné hutní kreace. V podobném duchu pracovala sklárna ve

Mstišově, kde působili jako designéři František Zemek a Ladislav Míka. Tato linie designu je dodnes živá a životodárná bez ohledu na dobu a geografické a geopolitické hranice.

Stylotvorné tendence vzniklé v Chřibské a ve Mstišově jsou po dekadách vnímané jako nadčasové a stále aktuální ve světovém měřítku. Linii organického designu lze však nalézt rovněž na zdánlivě opačné části spektra sklářské produkce, kterou bylo lisované sklo. Lisované sklo nedisponuje onou aurou vrcholné sklářské disciplíny, za jakou je považováno hutní sklo a rafinační techniky jako brus nebo rytina. Zároveň není v obecném pojetí vnímáno jako technologický a vizuální triumf českého, resp. československého sklářství 50.–80. let 20. století. Přitom bylo schopno z výtvarného hlediska exploatovat vizuální výdobytky hutního, broušeného a rytého skla v překvapivých souvislostech, a šlo o (designérsky a technicky) mimořádně náročný segment sklářské produkce, která byla nadto ve sledovaném období realizována převážně ručním lisováním. Jedním z cílů našeho výzkumného projektu bylo vyplnění této pomyslné mezery a rehabilitace lisovaného skla jako zcela mimořádného segmentu sklářské výroby, přičemž nejde pouze o spojení lisovaného skla a organického designu. Jedním z nejlepších příkladů biomorfního tvarosloví je dnes již ikonický lisovaný popelník (vyráběný v několika barevných variantách) navržený Rudolfem Jurnikem.

Organické tvarové pojetí lze nalézt rovněž u sériové produkce nápojového skla, včetně skla vyráběného od 70. let automaticky. Zcela v intencích toho nejlepšího skandinávského designu navrhl Pa-

vel Hlava pro Crystalex v Novém Boru dodnes vyráběný set Gina. Organická estetika se netýkala pouze tvarového řešení skla, ale rovněž textury ovládající jeho povrch, jehož řešení evokuje proměnlivé a obtížně definovatelné přírodní tvary, které do sklářského designu přinesli především finští designéři Tapio Wirkkala a Timo Sarpaneva. Matný povrch plný nepravidelných tvarů kromě toho umožnil zakrýt případné technické nedostatky skloviny.

Konzervativní moderna

Konzervativní moderna je v historii designu spjata především s činností designérů a designerek první poloviny 20. století (Eileen Gray, Donald Deskey, Jan Kotěra, Jože Plečnik, Ludvika Smrčková), schopných spojit výzvy avantgardních výtvarných směrů v návaznosti na odkaz minulosti, aniž by šlo o neinvenční eklekticismus a zároveň prvoplánové podbízení novým trendům. V publikovaných textech jsme rovněž použili termínu *klasická linie*. Klasická, resp. konzervativní linie moderny se nezříká historizujících odkazů, ale neuplívá v nich. Obratně zachází se selektivně zvoleným repertoárem nadčasových „klasických“ forem, aniž by se zpronevěřila zásadám moderního designu.

Příklady toho pojetí nalezneme v československém designu více než dost. Konzervativní tendence byly stále velmi dobře patrné zejména v rytém a broušeném skle, kde se výtvarné a řemeslné pojetí založené na kánonech minulosti vždy setkávalo (a stále setkává) s přízní značné části zákazníků preferujících osvědčené formy považované za reprezentativní. Přenos těchto forem lze na-



Obr. 3 – Elegantní moderna – design Karol Hološko, sklárna Lednické Rovne, 1962, sbírka MSB, foto Aleš Kosina

lézt také v lisovaném skle, jehož produkce do značné míry technicky a vizuálně imitovala zejména broušené sklo (včetně skla olovnatého).

Jako příklady zručně uchopené konzervativní moderny můžeme uvést také designy sériově automaticky vyráběného a masově využívaného nápojového skla. K nim lze bezpochyby přiřadit soubor Claudia navržený Milošem Matouškem nebo soubor Diana navržený Evou Švestkovou pro novoborský Crystalex v 70. letech.

Elegantní moderna

Zdeno Kolesár charakterizuje *elegantní moderna* jako svého druhu bonus či hodnotu přidanou strohé estetice funkcionalismu. Nikoliv náhodou tyto kvality přisuzuje italské designérské produkci^[10]. Není snadné exaktně definovat tento bonus v podobě přesahů do zdánlivě nadbytečné a intuitivně cítěné elegance, jelikož design čehokoliv se rád vzpíná šablonám a teoretickému vymezení. V československém prostředí lze nicméně využití termínu *elegantní moderna* aplikovat na celou řadu designů vytvořených od 60. do 80. let v technice velmi odlišných podmínkách ruční výroby na jedné straně a automatické výroby na straně druhé.

Dobře viditelné je to na designech z 50. a 60. let pro slovenské sklárny v Lednických Rovních, jejichž autory byli Jaroslav Taraba a Karol Hološko (a v 70. a 80. letech jejich pokračovatelé jako např. Jozef Kolembus), kterým se podařilo esprit zprvu ruční výroby přenést do později zavedené automatiky. Vynikajícím příkladem *elegantní moderny* jsou také návrhy nápojových setů z varného skla pro Kavalier Sázava ze 60. a 70. let (Věra Lišková, Adolf Matura, Jaroslav Matouš). V duchu *elegantní moderny* bylo vyráběno neokázale navržené a zároveň svrchovaně *elegantní* nápojové sklo ve sklárnách Crystalex, Katarínska Huta, Květná, Lednické Rovne, Vrbno pod Pradědem atd. Za skutečnou perlu *elegantní moderny* lze považovat soupravu na limonádu z roku 1960 navrženou Adolfem Maturou.

Romantická moderna

Termín *romantická moderna* byl pracovně vytvořen v rámci našeho výzkumu. Pokud je výše uvedený termín *elegantní moderna* spojován v tomto textu se subtilním, především tvarovým, obohacením lapidární morfologie vyšlé z funkcionalismu, pak je v našem vnímání



Obr. 4 – Elegantní moderna – Ideal, design Pavel Hlava, Crystalex, 1972, Glassrevue



Obr. 5 – Romantická moderna – Zlatá Zuzana, design Jozef Staník, sklárna Zlatno, 1954, sbírka MSB, foto Aleš Kosina

pojmem *romantická moderna* vyhrazený pro poněkud radikálnější posun směrem k aplikaci živé barevnosti včetně uranového skla, využití malby a listrů, zatavování neskleněných materiálů (textilie, vzácné kovy jako stříbro a zlato) a dynamickým tvarům, které nicméně stále respektují modernistickou uměřenost. *Romantická moderna* od konce 70. let nicméně v četných přesazích směrem k živelnější rozevlátosti vytvářela životodárné podhoubí postmodernímu designu, který se stále intenzivněji hlásil ke slovu v 80. letech.

K příkladům *romantické moderny* bychom mohli řadit návrhy Milana Meteláka pro sklárnu v Harrachově, soubor Zlatá Zuzana (1956) Jozefa Staníka pro sklárnu ve Zlatne či návrhy Jiřího Šu-

hájka pro Moser. Zvláštní místo zaujímá design moderně pojatého rytého a malovaného skla, který často osciluje mezi *romantickou* a *konzervativní modernou*.

Kubismus

Kubismus jako výtvarný směr ovlivnil design v Českých zemích již před 1. světovou válkou a přinesl zajímavé impulzy do meziválečného designu, zejména v rámci stylu art deco, kde se často objevoval ve spojení se značně expresivním pojetím tvaru a dekoru. V období po roce 1948 nalezla geometrická stylizace evokující kubismus odezvu zejména v designu broušeného skla. Obvykle nešlo o prvoplánové stylové přihlášení se k avantgardnímu odkazu prvních dvou dekád 20. století, ale spíše o plynulou



Obr. 6 Kubistický expresionismus – design Ladislav Oliva, sklárna Poděbrady, 1959–1961, soukromá sbírka, foto Aleš Kosina

návaznost na experimentální uchopení abstraktně pojatého brusu s expresivními přesahy (Miluše Roubíčková, Ladislav Oliva, František Janák).

Bruselský styl

V prostoru bývalého Československa se s tímto pojmem setkáváme dosud, byť nejde o jasné stylové vymezení, ale spíše o časové zařazení československého designu z přelomu 50. a 60. let v souvislosti s jeho mimořádně úspěšnou prezentací na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. V zahraničí se s tímto pojmem nesetkáváme.

Bruselský styl je obtížně definovatelný, což neznamená, že nelze dohledat jisté charakteristické rysy spojující velmi odlišné sféry jakými jsou průmyslový design (např. dopravních prostředků, investičních celků), produktový design elektrotechniky a nábytku, grafický design, design textilu atd. Těmito spojujícími elementy jsou: organické (biomorfní) tvarosloví, intenzivní barevnost, časté využití abstraktního nebo abstrahujícího dekoru (včetně nebarevného) a veskrze progresivní pojetí odkazující na tehdy aktuální evropské, ne-li přímo světové trendy, v jejichž kontextu se čes-

koslovenský design po letech politické izolace rozhodně neztratil.

Přínos československého sklářství se přitom ukázal jako mimořádně životaschopný. Velkorysé bruselské umělecké projekty československých výtvarníků (René Roubíček, Jan Kotík) se staly jakýmsi mezinárodním mezníkem sklářského umění, přičemž se ve světové konkurenci uplatnily i méně okázalé počiny návrhářů, jakými byli Miluše Roubíčková, Adolf Matura nebo Ladislav Oliva. Je příznačné, že oceněná výtvarná díla a sklářské designy byly esteticky na hony vzdáleny dogmatům socialistického realismu, který si liboval v „polopatické“ konkrétnosti a oslavě budování komunismu. „Brusel“, jak se neformálně často používá, nenápadně legitimizoval abstraktní umění a skulpturálně pojatou biomorfní modernu, expresivní barevnost a stejně tak nebarevnou povrchovou texturu založenou na hře s liniemi a reliéfními formami inspirované malířstvím a grafikou. Pro sklářský design se tak otevřely další možnosti, jak zprostředkovat ryze současné vizuální poselství nejen ve tvorbě studiových solitérů. Stejně tak se stalo také užitkové a dekorativní sklo (a v neposlední řadě skleněná svítidla) od konce 50. let jakýmsi médiem přinášejícím do domácností a veřejného prostoru Československa progresivní výtvarné trendy.

Abstrakce

Kořeny abstraktního umění lze nalézt v několika uměleckých směrech vzniklých již před 1. světovou válkou (expresionismus, futurismus, konstruktivismus, neoplasticismus, orfismus, suprematismus), přičemž jeho širší uplatnění ve sklářském designu lze nalézt v mnoha podobách již ve 20. a 30. letech. V meziválečném období se radikálně geometrické puristické tvary (a poněkud opomíjené abstraktní dekory) objevily v rámci funkcionalistického designu, kdy šlo o stylově jasně vymezenou a svým způsobem obrazoboreckou a v nejlepším smyslu slova elitářskou estetiku, která se programově distancovala od jakéhokoliv historismu. Designy např. Adolfa Loose, Wilhelma Wagenfelda, v československém prostředí Ladislava Sutnara a Ludviky Smrčkové, se staly napodobovanými vzory, které si postupně ve stále větší míře našly cestu do designérského prostředí po roce 1945.

Jedním z mnoha paradoxů dějin designu je skutečnost, že právě tyto (ve své době svrchované progresivní) designy se staly vzorem pro četné laciné deriváty vyráběné v masovém měřítku dodnes. Jejich spartánské pojetí a tvarová vstřícnost našly uplatnění ve strojívací automatické výrobě, byť šlo původně o luxusní ručně vyráběné křišťálové sklo. Jistou výjimkou jsou funkcionalistické návrhy varného skla z 30. let (Wagenfeld, Marcks, Sutnar), které se rovněž dočkaly estetické recyklace v rámci pravidla, které razí autor tohoto textu: umělecká avantgarda dříve nebo později vstoupí do designu a designérská avantgarda se zpravidla dočká toho, že se stane výrobním mainstreamem. Každopádně se s nimi dodnes setkáváme v rámci *pragmatického designu* (viz níže).

Neměli bychom však opomíjet ani další designérskou linii, kde se abstraktní pojetí designu uplatnilo, ať již v tvaru nebo v dekoru. Touto linií je styl art deco, který ve 20. letech navázal nejen na organicky pojatou secesi a secesní geometrickou modernu v podání Wiener Werkstätte, ale také na celou řadu avantgardních směrů, včetně kubismu, orfismu a expresionismu. Vliv art deco je dobře rozpoznatelný dlouho po roce 1945. Ve 40.



Obr. 7 Abstrakce – Prometheus, design Jan Kotík, Prometheus 1957, Borské sklo, sbírka MSB, foto Aleš Kosina

a 50. letech se na Západě nicméně objevily zcela nové výtvarné vlivy v podobě další vlny abstraktního malířství. Abstraktní expresionismus, akční malba, tašismus, art brut a informel doplnily pestrý rezervoár inspirace poválečných designérů skla a ovlivnily jejich tvorbu také v Československu.

Přestože bylo Československo v 50. letech politicky izolovanou zemí, designérské a výtvarné podněty pronikaly přes hranice v podobě katalogů firem, odborných časopisů, uměleckých publikací a sporadických kontaktů, jejichž intenzita vzrostla v 60. letech. Ani v 70. a 80. letech v době normalizace nebyla sklářská designérská komunita zcela odříznuta od dění na západ od československých hranic. Díky tomu se zde můžeme ve sledovaném období setkat s překvapivě aktuálními aplikacemi abstraktního umění v podobě četných (především malířských) dekorů v duchu uměleckých směrů jako *informel* a *art brut* v novoborské tvorbě Karla Wünsche, Ivo Rozsypala a Vladimíra Kopeckého realizovaných sice na bázi převážně individuální tvorby, ovšem s dalekosáhlým dopadem.

Jedním z nejpozoruhodnějších pokusů o přenos forem abstraktního umění do skla byl v 60. letech projekt karlovarské sklárny Moser. Jedinečnost projektu vyniká zejména v souvislosti s tím, že renomovaný výrobce luxusního skla považovaný za garanta nadčasové „klasické“ kvality spojil ambice progresivních výtvarníků s rytým sklem, tedy s technikou, která je mnohými dodnes považována za hájemství estetického odkazu minulosti ve spojení s virtuozitou individuálního řemeslníka. V rámci projektu byl garantem mistrovské řemeslné kvality rytec Ivan Chalupka, kterému dodali své jedinečné návrhy interní výtvarník Moseru Oldřich Lípa a externista Jan Kotík. V obou případech šlo o zcela mimořádné pojetí rytého skla inspirovaného abstraktním uměním informelu (dokonce s přesahy do abstrahující linie surrealistu). Do projektu se zapojil svými abstrahujícími figurálními návrhy rovněž interní designér Moseru Luboš Metelák. Otevřenost karlovarské sklárny novým impulzům pak umožnila další pozoruhodné realizace v abstraktním duchu Karlu Bečvářovi, Vladimíru Jelínkovi, Vra-

tlavou Šotolovi, Jiřímu Harcubovi a Jiřímu Šuhájkovi.

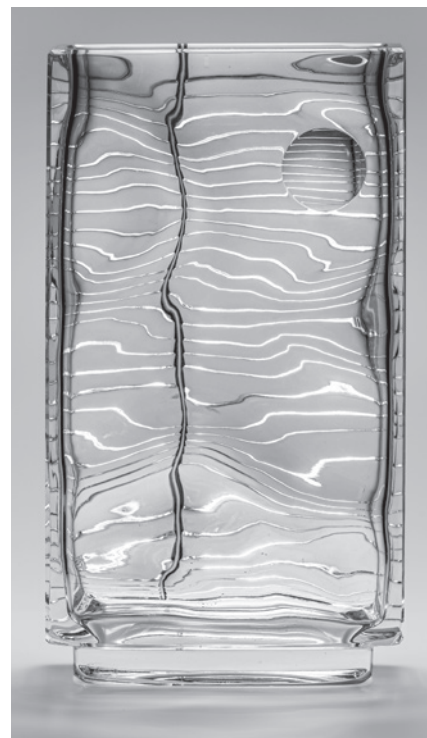
Ve sklářském designu je nicméně obtížné nalézt hranici, kdy je design programově abstraktní v rámci určitého stylu nebo kdy vychází z možností všestranně využitelného materiálu, kterému stačí dodat příslušný vizuální potenciál. Velmi zjednodušeně řečeno, sklo je samo o sobě natolik atraktivní, že při zvládnutí jeho materiálových specifik nabízí široké uplatnění velmi různorodým přístupům k jeho uchopení. Každopádně lze abstraktní a abstrahující vizuální aplikace na výrobky původně elitního a ručně vyráběného sortimentu považovat od konce 50. let za jeden z důležitých průlomů, který ovlivnil jejich všeobecnou (a nepochybně spíše pasivně přijímanou) percepci zprostředkovanou masově vyráběnou sklářskou produkcí, jejíž designéři souzněli s dobovými trendy.

Op-art

Op-art čili Optical Art byl umělecký směr vlivný od konce 50. let, který dávno před vznikem počítačového umění zkoumal možnosti racionální (především geometrické) organizace optických prvků s cílem dosáhnout maximálních vizuálních efektů, přičemž použití barvy nebylo zásadní podmínkou. Ačkoliv se v rámci op-artu objevovaly rovněž figurální kompozice, abstraktní nefigurativní pojetí převažovalo.

V designu skla padlo poselství op-artu na mimořádně úrodnou půdu. Optickými efekty se skláři zabývali od starověku, o čemž svědčí termín optiš používaný pro hutní sklo foukané do speciálně připravených forem. Syntéza sklářských technik a technologií a stylové inspirace vizuálním uměním přinesla ve sledovaném období celou řadu pozoruhodných výsledků, bez ohledu na to, zdali šlo o intuitivní uchopení trendu nebo o programové přihlášení k dotyčnému výtvarnému směru. Využití optických efektů se přímo nabízelo v designu broušeného skla, ať již křišťálového nebo barevného vrstveného či lazurovaného.

Již v 50. letech navrhla Miluše Roubíčková slavnou „bruselskou“ mísu z křišťálového skla s čočkovým výbrusem, která v mnohém předznamenala trendy broušeného skla patrně dodnes. Exaktní brus vytvářející díky využití vrstveného skla pozoruhodné průhledy a jejich nekonečné kombinace je charak-



Obr. 8 Op-art – design Vladimír Žahour, sklárna Poděbrady, 1966, sbírka MSB, foto Aleš Kosina

teristický pro návrhy Vratislava Šotoly (Borské sklo), Vladimíra Jelínka a Adolfa Matury (oba pro Moser) v 60. letech, kdy op-art nastoupil vítěznou cestu do všech sfér designu. Pozoruhodné jsou rovněž designy Oldřicha Lipského pro Borské sklo ze 60. let, kde se optické efekty prolínají s organickým tvaroslovím a živou barevností.

Optická estetika vybízela k uchopení rovněž designéry skla lisovaného. Za všechny lze jmenovat Jiřího Brabce, přičemž jeho návrh pivní sklenice z roku 1972 (Rudolfova huť) se stal na desítky let op-artovým klenotem pivní kultury v Československu v dobách, kdy korporátní design pivovarů a jejich konkurenční boj de facto neexistoval v důsledku socialistické ekonomiky. Dlužno dodat, že další Brabcovy designy jsou možná mnohem zajímavější, byť neměly takto masový dopad. Pokud zůstaneme u designu pivních lisovaných sklenic, dědictví op-artu je dobře rozpoznatelné dodnes.

Pragmatický design

Pod pojem pragmatický design lze zahrnout cílené navrhování výrobků s ambicemi najít tvarosloví mající primární šanci na tržní úspěch, přičemž designér pečlivě zvažuje stylové ingredience poplatné dobovým trendům a stylům nebo osvědčené vzory minulosti, v lepším případě obohacované užitnou hodnotou výrobků. Zároveň



Obr. 9 Op-art, Perlička, design Adolf Matura, Václav Zajíc, SKLO UNION K. P. OBAS, 1979-1985, sbírka MSB, foto Aleš Kosina

Lze do této kategorie zařadit designy, které neaspírají na zařazení do jakéhokoliv stylu a sledují ryze utilitární hlediska, jak z pohledu výrobce, tak z pohledu potenciálního uživatele.

Zde se můžeme setkat s výrobky navrženými dílenskými mistry, technologi nebo řemeslníky vedle výrobků navržených kvalifikovanými designéry, často v hybridním duchu překračujícím hranice existujících stylů ve snaze vytvořit jakousi univerzální syntézu pokud možno optimální funkce a všeobecně akceptovatelného vzhledu. Podobné designy jsou pak výzvou pro teoretiky snažící se o jejich stylové zařazení. Ještě subtilnější variantou pragmatického designu je přístup designéra k tvaru a zejména dekoru výrobku, který nevzniká v optimálním technologickém prostředí a tím pádem je žádoucí, aby např. design textury zakryl případné nedostatky skla samého čili jeho struktury.

Pro teoretika designu je nanejvýše zajímavý proces, ve kterém se proměňuje obecné vnímání zprvu vyhraněného progresivního stylu, jakým byl ve 20. a 30. letech např. funkcionalismus.

Funkcionalistický design preferující lapidární geometrické tvary se od 50. let stával v Československu všeobecně sdíleným standardem, jehož estetické kvality byly stále více považovány za jakousi nevtíravou samozřejmost, což ještě posílila automatická výroba, která umožnila snížit ceny nápojové skla. Pragmaticky, přitom elegantně a moderně navržené výrobky špičkových designérů socialistické éry byly (a stále jsou) v domácnostech používány jako běžné užitkové předměty, což lze svým způsobem považovat za triumf moderny. Pokud ovšem odhlédneme od skutečnosti, že v řadě domácností přetrvával názor, že skutečně hodnotné je pouze ručně vyráběné sklo malované, ryté a broušené v duchu 19. století, které je uloženo na viditelných místech obývacích pokojů a je používáno pouze při mimořádných příležitostech.

Ještě je třeba zdůraznit, že v socialistických časech disponovalo pozoruhodným vizuálním potenciálem také (zpravidla kvalifikované a zajímavě navržené) obalové sklo, jakým byly láhve na limonády, sklenice na hořčici nebo džemy, zavařovací sklenice a sklo la-

boratorní. Zejména sklenice na hořčici a džemy byly navíc v řadě domácností s oblibou druhotně používané jako sklo nápojové. Pragmatický design se tak dočkal ještě pragmatičtějšího zhodnocení a zároveň i svého druhu recyklace, přičemž můžeme jen spekulovat, do jaké míry jeho autoři tuto roli předjímalí tím, že tyto zdánlivě banální produkty vybavili vstřícnými tvary a v některých případech rovněž zajímavými tištěnými dekory.

Design versus ideologie

Design řemeslně a sériově vyráběných sklářských výrobků sehrál v Československu 50. a 60. let pozoruhodnou roli, na kterou již upozornili historici designu a která byla zdůrazněna také v rámci tohoto výzkumu. Oficiální doktrínou vizuální a materiální kultury komunistického Československa 50. let se stal tzv. socialistický realismus opírající se o budovatelská ideologická schémata, formálně a obsahově explicitně oslavující dělníky a rolníky, lidové umění a schématický chápaný folklor, samozřejmě slovanský.

Předválečná moderna se značným podílem abstrakce byla přes četné levicové a „pokrokové“ konotace spojené s dobou jejího vzniku a jejími aktéry považována za „formalismus“ a „protilidové umění“. Tím spíše byla takto komunistickými ideology chápána poválečná vlna západního abstraktního umění v 50. a 60. letech. Směry jako art brut, informel, tašismus (Tachisme, resp. Tachism), abstraktní expresionismus a akční malba (Action Painting) byly na hony vzdáleny budovatelskému étosu socialistického realismu. Signifikantním indikátorem limitů ideologického dohledu se nicméně stala prezentace Československa na Expo 58 v Bruselu, kde se dočkaly světového uznání výtvořů československého sklářství v podobě unikátních realizací výtvarníků, kteří vystavili technicky a výtvarně náročné solitéry zařaditelné do dobového světového kontextu a naprosto nepoplatné (vyjma snad alibistických názvů) primitivním šablonám načrtnutým komunistickými funkcionáři. Poněkud v jejich stínu se ocitly pozoruhodné designérské počiny, které měly důležitý dopad na formování sklářské výroby v tehdejší Česko-

slovensku a do značné míry naznačili její potenciál.

Do prostředí československého sklářského designu a užitého umění 50. a 60. let se tak dařilo postupně a úspěšně v masové míře „propašovat“ nejen nadčasové tvarosloví předválečné moderny a avantgardních uměleckých směrů, ale i stylizované a abstraktní dekory vycházející z podnětů soudobého vizuálního umění. Analogický proces lze vysledovat rovněž v dobovém grafickém designu, designu textilu a oděvů, dekorativního řešení součástí nábytku a reklamní fotografie. S nadsázkou lze říci, že se sériově vyráběné sklo a četné další produkty staly médiem přenářejícím progresivní vizuální informace do domácností, jelikož byly považovány za ideologicky nezávadné, neboť šlo o pouhé „dekory“ na jejich povrchu. Nešlo však jen o dekory.

Mnoho užitných a dekorativních produktů disponovalo abstraktním tvaroslovím integrovaným do celkového tvaru, struktury skleněné masy oz-

vláštěně barvou a obnažované díky následnému broušení. V 70. a 80. letech se abstraktní tendence vizuálního umění vymanily z ideologické klatby, o čemž svědčí mimo jiné četné realizace sklářských výtvarníků v architektuře a ve veřejném prostoru. V prostředí sklářského designu a studiového skla se abstrakce od 70. let stala jednou z norem, aniž by se nad tím již kdokoli pozastavoval.

Výše uvedené samozřejmě neznamená, že se v průběhu čtyř desetiletí z československého sklářství vytratily dekory přírodní a figurální. V rytém a malovaném skle byly nadále bohatě využívané výtvarné a technické postupy zavedené již v 18. a 19. století, které byly obohaceny o moderně pojaté stylizace realizované novými technickými postupy (leptání, pískování, tisk, nástřik apod.). Stylizované přírodní a figurální motivy lze nalézt rovněž v designu lisovaného skla. Zajímavé místo mají v tomto kontextu folklórní motivy a inspirace lidovým uměním.

Komunisté zejména v 50. letech vedle socialistického realizmu prosazovali lidové umění jako životodárný zdroj krásy nezkažené západním formalistickým a protilidovým uměním (což bylo de facto cokoliv, co se vymykalo jejich chápání, zvláště pak umění abstraktní). Naštěstí se jim nepodařilo půvab folklóru mezi nadanými výtvarníky zcela zdiskreditovat, takže i tato linie byla zhodnocena v podobě zajímavých návrhů, které kromě venkovské tematiky využily tradiční dekory převzaté z keramiky nebo malby na sklo.

Studie byla financována z prostředků Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní a kulturní identity na léta 2016 až 2022 (NAKI II) Ministerstva kultury ČR v rámci projektu Design československého skla a bižuterie 1948–1989 (DG18P02O-VV031). Řešitelem projektu je Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou.

LITERATURA

- 1] <https://starfos.tacr.cz/cs/project/DG18P02OVV031>
- 2] Zároveň se pro upřesnění, a analogicky s anglickou terminologií, používají termíny jako *produktový design*, *průmyslový design* a v posledních letech *art design*. Zdomácněl i výraz *designový* pro označení výrobků, u kterých hraje kvalita designu speciální roli. V současné české komerční a mediální praxi se nicméně termín *design* stal zastřešujícím pojmem pro pestrou škálu činností a výstupů zahrnující de facto cokoliv od výtvarných ambic řemeslných dílen přes vizuální projekty individuálního charakteru po velkosériovou průmyslovou produkci. Teorie a kurátorská praxe tyto trendy flexibilně provázají, čímž se zejména v rámci prezentace stírají rozdíly mezi oblastí průmyslového designu a užitého umění. Termín *užité umění* je v poslední dekádě postupně vytěsňován ve prospěch *designu*.
- 3] V roce 1960 vyšla zajímavá kolektivní publikace zabývající se *designem* komplexněji, byť její název odkazuje v rámci dobových zvyklostí na *užité umění*. Viz Kusák A., Raban J., Klivar M., Šmídek J.: *O užitém umění*, Praha (1960). Od 60. let zavedlo Středisko výtvarné kultury výroby značku *Czech Industrial Design* pro své prezentace, v čemž pokračoval v letech 1972–1990 Institut průmyslového designu, který vydával odborný časopis *Design* v teorii a praxi přejmenovaný na *Průmyslový design*. Činnost institutu byla primárně zaměřena na technické obory a strojírenství.
- 4] Velmi dobrý přehled o činnosti Uměleckoprůmyslového muzea v Praze ve sledovaném období přináší publikace *Odvaha a risk*. Knobloch I. (ed.): *Odvaha a risk. Století designu v UPM*. Praha (2019).
- 5] Knobloch I., Vondráček R. (eds.): *Design v českých zemích 1900–2000: InSTITUTE moderního designu*, Praha (2016), s. 359.
- 6] Studiovou sklářskou tvorbou v daném období rozumíme individuální uměleckou tvorbu výtvarníků ve svobodném povolání v rámci dobových poměrů, a nikoliv dnes běžnou praxí designérských studií, což jsou soukromé komerční firmy pracující pro různé zadavatele nebo navrhující sklo pod vlastní značkou.
- 7] Nezanedbatelnou roli hrál od 50. let rovněž teoretický diskurz probíhající na stránkách četných specializovaných periodik zaměřených na estetiku průmyslové výroby a užité umění, do kterého vstupovali nejen teoretici a pedagogové, ale také zástupci průmyslu, uměleckoprůmyslového vzdělávání a sami designéři a umělci.
- 8] Význam výstavních aktivit vyzdvihl Milan Hlaveš. Viz Nový P., Hlaveš M., Illo P.: *Dva v jednom: Design českého a slovenského skla 1918–2018*, Jablonec nad Nisou (2018).
- 9] Termín *styl* lze v rámci dějin umění a architektury použít ve smyslu charakteristiky určitého období, kdy se používá např. označení *barokní styl* pro konkrétní časově vymezené období 17. a 18. století, přičemž samotný pojem *barokní* nabízí zároveň četné konotace spjaté s výrobky vzniklé mimo toto slohové období. Pak lze hovořit o *barokní stylizaci*, *novobaroku*, *eklektických tendencích* apod. a analogicky je možné charakterizovat produkci v dalších stylech. Zároveň je za *styl* možno považovat individuální rukopis konkrétního tvůrce nebo výrobce, který charakterem svých návrhů nabízí specifický osobní styl nebo dává typický stylový charakter výrobkům určité značky. V tom případě se jedná o *corporate design*, čili styl odlišující výrobce (nebo zadavatele výroby) od konkurence.
- 10] Kolesár Z.: *Kapitoly z dějin designu*, Praha (2004), s. 103.

Lektor: Prof. PhDr. Zdeno Kolesár, Ph.D.