

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

POUČENÍ Z KUBISMU, jeho zásad a tvůrčích principů, bylo rozhodující zkušeností pro avantgardní tvorbu v oblasti užitého umění prvních dvou desetiletí dvacátého století stejně jako pro malbu a architekturu. Ale jeho základní požadavek, tj. rozložení hmoty na svébytná formová data, vzájemně se pronikající a překrývající v novém prostoru bez pevných dimenzí, nemohl být pochopitelně plně realizován při tvorbě trojrozměrných užitkových předmětů. Kubismus však měl zásadní zásluhu na principiálním uvedení abstraktního tvaru do světa užitekosti a na redukci či vyloučení dekoru a jeho nahrazení dynamikou tvarového výrazu, který navazoval na expresionistické tendence.

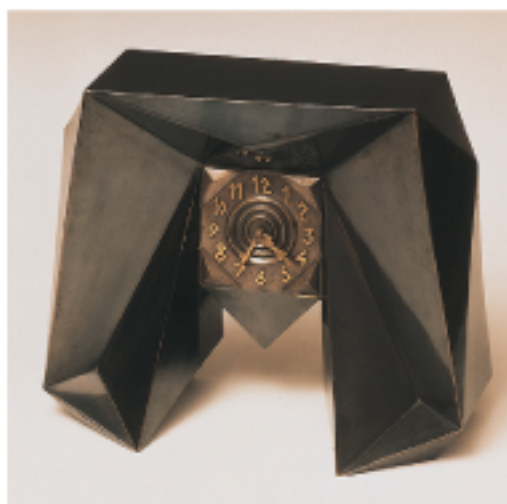
Vedoucími osobnostmi, které prosazovaly kubistické principy tvorby v trojrozměrných realizacích, byli především architekti Pavel Janák, Josef Gočár, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Otakar Novotný. Jejich architektonické realizace z let 1911–1913 jsou názorově v souladu s návrhy nábytku, keramiky a kovových předmětů pro interiéry, které byly většinou realizovány jako celky pro individuální objednavatele. Podobně jako u architektury jsou i průčelní a povrchové plochy užitkových předmětů zdynamizovány a zdramatizovány, v soulase s teoretickým požadavkem „*rozhybání hmoty*“. Některé keramické předměty, například Janákovy dózy z roku 1911 nebo Hofmanův popelník z roku 1912, mohou být dokonce považovány za jakési zmenšené plastické studie kubistické architektury, která dynamizuje nejen povrchovou plochu, ale i vnitřní prostor.

Soustředění na dynamiku povrchu bylo vyjádřením jisté nedůslednosti; zatímco kubistické teorie došly k důrazným prostorovým koncepcím, praktické realizace dodržovaly tradiční schémata půdorysů a nábytkové typologie. Výjimku tvořily

výstavní instalace; například na II. výstavě Skupiny v Obecním domě roku 1912 byly naznačeny i ve vnitřním řešení prostoru (stěny a strop) stylové předpoklady.

Teoretická východiska této avantgardní skupiny byla v letech 1910–1913 formulována v jasném a nesmlouvavém tónu. Základní protesty vůči starší generaci se týkaly jak duchovních a estetických principů, tak i samotné metodiky tvorby.

Liberální funkcionalismus 19. století, jak byl interpretován v Semperově díle, ale i v učení vídeňského Otty Wagnera připouštějícího poetizaci architektury, byl pro tuto generaci nepřijatelný stejně jako materialistický pozitivismus světa



19. století. Avantgardní generace českých architektů vycházela filosoficky ze zásad bergsonovského vitalismu, z poučení na spisech estetika A. Riegela, T. Lippse a W. Worringera. Rozhodujícím inspiračním zdrojem byly nepochybně i významné matema-

ticko-fyzikální poznatky, které moderní věda formulovala na prahu 20. století.¹⁾ Vztah k prostoru, pohybu a hmotě, nová dynamika prostorového vnímání podněcovaly ke zkoumání možností nového projevu vazby mezi dynamikou objemu a plochy. Pohyb jako metafyzická kategorie byl ostatně generací této doby transponován do mechaniky v různých oblastech. Gutfreund

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

vynalézá přílehlavé heslo „*latentní kinetika*“, zatímco podle Josefa Čapka je „*dynamismus mnohem spíše duchová forma moderního života*“.

Požadavek „*obrody formotvorné vůle*“ (W. Worringer) přivedl české architekty k proklamovaně antifunkcionalistickému hledisku, které spatřovalo v nadřazení formy nad funkcí výraz uměleckého oprávnění tvorby – i v užitkových předmětech. Hofman o tom píše: „*Forma je konečná a nadřazená funkci... lépe je, aby forma determinovala funkci, než naopak.*“²⁾ Tento antifunkcionalismus je však nutno vykládat z širšího hlediska: jako nadřazenost funkčnosti duchovní nad funkcemi provozními tak, jak to posléze potvrdila kritika modernismu a postmoderní teorie osmdesátých let.



Druhým aspektem této antifunkcionalita byla i hlediska metodická. Ideologicky vycházela z Worringerova „*dynamického patosu osvobozeného vědomí a vůle pronikající do hmoty*“ a v praxi ji převáděla do komplexního a plastického pojetí tvaru, osvobozeného od tradičního konstrukčního článkování.

Materiál, technika i účel jsou provokativně potlačovány. Autoři mají stále na mysli „*hmotný celek*“, chtějí se srážet „*s materiálností mrtvé hmoty*“ (Janák). Metodika tvorby tohoto období byla snad nejlépe vyjádřena v Janákově stati *Od moderní architektury k architektuře*. „*Stavíme nad individuální vlastnosti materiálu vlastní abstraktní myšlenky a formy a počítáme – nikoli jen*

respektujeme – s pevností a nosností materiálu, který vysazujeme kvůli myšlence jistým námahám a napětím.“³⁾

Jedině na základě těchto teoretických vyznání lze porozumět pravému významu kubistického nábytku z let 1910–1915, který je jakýmsi pokusem o nábytek-plastiku nebo i „*teoretickým nábytkem*“, jak jej nazval V. V. Štech.

Duchovní svazky mezi uměním a filosofií se u kubistické generace upevnily a rozšířily, o čemž svědčí její publicistická tvorba, překlady i deníky.

Z textu Josefa Chochola K funkci architektonického článku vyplývá i obhajoba této dobové filosofie. „*Proto přestali jsme dnes mít zájem o drobný detail architektonický a nevěříme mu.... Jsme zaujati pro vzrušeně citěný a podaný tvar celkový, souhrnný, působící cele a okamžitě... potřebujeme nová vzrušení nových intenzit uměleckých, prýšticích z bouřlivé a žhavé hmoty současného života.*“⁴⁾

Byly to signály definitivního rozchodu s naturalismem, dekorativností a ornamentem historismu a secese, který v tehdejší české nábytkové výrobě zcela převládal. Stavební rozvoj konce 19. století vyvolal totiž rutinní výrobu bytového zařízení, interpretujícího neobarokní, neorenesanční nebo povrchně vnímané secesní vzory.

Opuštění ornamentu bylo jedním z vnějškových, ale pro vývoj formy určujících znaků. Předtím je už požadovali Loos a zčásti i Josef Hoffmann, kteří směřovali k racionalismu konstrukce, a dokonce už i ke komplexní prostorové integraci interiéru a exteriéru.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

V Praze však šlo o něco jiného: nikoliv o očišťování formy od ornamentu, ale o zdynamizování tvaru samotného do té míry, že může autonomně plnit i ornamentální funkci.

„Ornamentálnost chceme nahradit zintelektualizovanou živelností formy,“ píše Chochol, *„a kolik zavrhneme na dekoru a ornamentu, tolik nejméně snažíme se docílovat silou soustředěného a souhrnného účinku, jehož znakem bude chuť matematické jakési přesnosti, drsné strohosti a jadrné režnosti, již dáváme přednost před bývalou škrobeností neparfumovaných a jalových dandysmů a perversit, stejně jako před maloměstskou naivně se tvářící bodrostí.“*⁵⁾

Novou časoprostorovou koncepci přijali mladí pražští architekti intuitivně jako protest proti konvenci a zároveň jako oprávnění k subjektivnímu sebevyjádření a výtvarné exaltaci, která dá deformovanými tvary nový pohyb – a tím i smysl – prostoru a hmotě. A nejen to: bude také vyjadřovat únik z českého provincialismu, z omezeného lpění na tradicích směrem do prostoru – evropského a světového. Evropanství v Čechách bylo intelektuální samozřejmostí.

Rozhodující odklon od secese se projevil nejdříve u nábytkové tvorby, přestože například vliv vídeňské moderny, Josefa Hoffmanna a Wiener Werkstätte byl zvláště u Janáka a Novotného výrazným rysem jejich rané tvorby. V oblasti skla a keramiky zde ostatně existovala jistá přirozená formová afinita, daná tradičními výrobními vztahy. (Sklo pro Wiener Werkstätte se například realizovalo v českých sklárnách.)

Rozchod se secesí však nebyl manifestován jen odmítnutím její organické ornamentiky a dekorativnosti, ale i její ideologie. Umění



se stává pro kubistické architekty autonomní kategorií, nikoliv ozdobou života. Už neslouží životu, ale naopak především sebevyjádření umělce. Má sice vyjadřovat soudobý životní pocit, ale není jeho funkcí. Secesní představa Gesamtkunstwerku, napájená po desetiletí důsledně morrisovskými idejemi a snahami o obnovu uměleckého řemesla, mizí z obzoru. Užitekvný předmět je v očích kubistů námětem pro vytvoření samostatného uměleckého díla, kde funkční ohledy a vazby na provoz jsou až druhotné. Také sama materie nebo technologický postup ustupují do pozadí před soustředěním na samotný tvar a jeho dynamiku.

Zdá se, jako by kubističtí architekti ve svém tvarosloví předznamenávali moderní technologie nadcházejícího technického věku, které umožní ono „lítí z jednoho kusu“ nebo „osekávání hmoty do hloubky“. Ironií byl ovšem fakt, že se znovu, podobně jako v době secese, uchylovali k řemeslu.

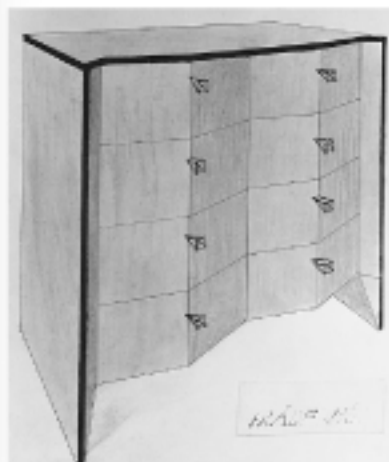
Radikální požadavek na nábytek jako na uměleckou formu představující svébytný organismus, nabitý novou niternou energií, má na mysli Vlastislav Hofman, když píše: *„Moderní citění dnešní nemiluje naturalismu podávaného polopatě, dnes žádáme si jiné formální vazby, strukturně odchylné od způsobu secese. Dnes chceme právě mít formu zbavenu onoho formálního povrchu, který po secesi byl vyžadován realistickým citem. Proti realistické živosti vegetabilní formy secese odpovídá dnešnímu názoru spíše vzhled strojový, hladkost a čistota formové nálady. Tak dostavuje*

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

se v nejmodernější architektuře dojem jakési nepodobnosti s ničím, co shledáváme v přírodě živé, formální charakter, jež jest možno nazývat abstraktností zjevu... Pohyb v prostoru, stereo-metrické vidění, tušenou relativitu vztahů mezi formou, člověkem a prostorem zde Hofman pojmenovává tedy jako „*jakousi nepodobnost s ničím, co shledáváme v přírodě*“ a tím také zákonitě dochází k přirozenému důsledku – k „*abstraktnosti zjevu*“.⁶⁾

Naturalistické symboly přírody se staly v té době již nepotřebnými. Středem zájmu byla naopak nová, umělá příroda se souborem abstraktních krystalických útvarů, které se nejeví v geometrickém řádu, ale ve vnitřním rytmu, který určuje umělcova formotvorná vůle.



I když kubistický nábytek byl pro různé objednavatele – jimiž ostatně byli většinou umělci nebo stoupenci avantgardy – koncipován ve smyslu konvenčních typologických souborů, svým charakterem a pojetím už předznamenal emancipaci nábytkového kusu jako samostatného objektu s nároky na autonomní vnímání a hodnocení.

Přesvědčivost této myšlenky ostatně byla tak důrazná, že u některých objektů vedla nejen k tvarové abstrakci, ale i k sémantickému posunu: popelník se stává drobnou architekturou, skleník je krystalickým útvarem, prádelník je zborcený dřevěný mnohoúhelník. Předměty se pohybují v astatických, posunutých

rovinách tvarů, ale také významů. Mají schopnost vytvářet novou „krajinu“, abstraktní mnohovýznamové útvary.

Nová sémantická strukturace nebyla programově záměrná. Stala se jen podtextem vágně vyjadřovaných filosofických postulátů. Ale vědomí této možnosti už bylo zrozeno. Dokládá je text Vlastislava Hofmana O individualizující formě v architektuře z roku 1913: „*Každý objekt je kusem nové přírody bez veristického vzduchu a syrové šťávy. Je něčím sám pro sebe a existuje samonosným formovým životem... je asi tak svobodný jako malířství...*“⁷⁾

Z iniciativy Gočára a Janáka jsou založeny roku 1912 Pražské umělecké dílny, kde se realizují nábytek a svítidla, jež „*mají být vážným uměním podstatného obsahu...*“, jak se píše v oznámení o jejich založení.

V Obecním domě v Praze uspořádala v roce 1912 Skupina umělců výtvarných svoji I. a II. výstavu. Na první vystavili návrhy i nábytek Josef Gočár, Pavel Janák, Vlastislav Hofman a Josef Chochol. Na druhé výstavě se účastní Gočár, Janák a Hofman fotografiemi nábytku, nábytkem a návrhy. Ještě téhož roku vystavuje Gočár a Janák se Skupinou v Mnichově.

Plošný geometrizovaný plán kubistické malby byl základním východiskem, ale o jeho převedení na plasticko-prostorový modul pro strukturální výstavbu tvarů se snažili architekti každý individuálně. I když velkým poučením byl pro ně sochař Otto Gutfreund, který zvládl trojrozměrný prostorový dynamismus svrchovaným způsobem ve svých plastikách, přece jenom dům nebo užitkový předmět kladly určité překážky úplnému rozbití objemu hmoty a jejímu rozložení na svébytná formová data.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

Snad proto jsou tak důležitou součástí této tvorby skici, kresby a návrhy. Vyzařuje z nich spontánnost nového vidění, tvrdošijné úsilí o prostorové zpracování intelektuálně chápaného kubistického principu. Tyto kresby také jasně prozrazují, do jaké míry stál materiál v pozadí zájmu. Tak třeba Hofmanovy perokresby návrhů na sedací nábytek jako by počítaly s odlévaným betonem. Gočárový skici k jeho skleníkům a přiborníkům navozují dojem materiálově amorfni architektury, vypovídají však o vrcholné architektonické ukázněnosti. Janákovy kresby, zejména v deníkových záznamech, prozrazují horečné studium nejzazších možností stability předmětu anebo zase jeho prostorovou disperzi či naopak „pohlcování“.

Ovlivnění kubistickou malbou se projevuje už při povrchním pohledu v barevné škále kubistického interiérového zařízení. Dřevo, často buk, někdy borovice nebo ořech – jsou v tónech hnědé až černé, s co nejnenápadnější povrchovou úpravou, aby struktura dřeva nerušila tvarový záměr. Na doplňkových materiálech se objevuje černá a bílá (opakní sklo a mramorové desky) – jsou pravým opakem senzuality secesního uměleckého řemesla. Určujícím znakem časného Janákova souboru pro dr. Borovičku z let 1911–1912 je kontrast bílých a černých ploch na knihovně a psacím stole. Především u důsledně deformovaných úhlů psacího stolu jsou bílé plochy rozvrženy v rytmu, který naznačuje funkci světla a stínu na rané kubistické malbě.

Kůže nebo jednobarevná tkanina mdlých barev se objevují na návrzích Hofmanových a Chocholových. Častým vzorem – především na kresebné dokumentaci, byl proužek. Nad potahy, které navrhl František Kysela, vládla dlouho rozpačitost. Stylizovaný vegetabilní vzor jako by protiřečil tvarům Gočárova nábytku (vlastní soubor, soubory pro herce Bolešku a historika V. V. Štecha).

Kyselův přirozený sklon k ornamentálnímu dekorativismu se nesrovnával s ortodoxností kubistických teorií. Podíváme-li se však na rytmizovanou expresionistickou kompoziční stavbu některých Špálových obrazů z roku 1912 a 1913 (Cihelna, Ženy



u vody, Tři pradleny a Duha II) nebo porovnáme-li Picassovy malby žen a viaduktů z roku 1907 a Braquovy domy v Estaque z roku 1908 s organickou, tříštivou rytmizací krajiny, není Kyselův textil už mimo rámec. Naopak, jeho rafinovaně stylizovaný

vzor listů a květů nejenže je příbuzný malířskému zpracování přírodního prvku například na obraze Bohumila Kubišty Zátíší s lebkou z roku 1912, ale v použití na dynamickém tvaru pohovky pro V. V. Štecha umocňuje prostorovou aktivitu tohoto excentrického objektu, který tak přímo pohlcuje své okolí. V dalším případě, u pohovky z Boleškova souboru, jejíž dřevěný rám definuje pevnou kresbou architektonický objem předmětu, je Kyselův ornament převodní pákou mezi stabilním a rotačním vjemem.

Tendence k dramatizaci kubistického principu vedla velmi často k převedení vnitřní tektoniky na plasticitu povrchového obrysu budovy nebo objektu, které se někdy soustředilo až na ornamentální rozpis strukturálního jevu. Odtud už nebylo daleko k expresionistickému gestu, které českému genui loci rozhodně nebylo cizí.

Cit pro rozpornost a mnohoznačnost formy až ke grotesknosti se v Čechách projevoval vždy v hraničních údobích přechodu

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

slohů někdy až v manýristickém projevu. Kubistický podnět v prvním desetiletí tohoto století však už nebyl pomalu rozvíjenou inspirací, ale aktuálním impulsem ve vyhrocené situaci české kultury kolem roku 1910.

V rámci dobové terminologie například V. V. Štech označuje tuto tvorbu, i když s jistými výhradami, za „český *expresionismus*“, jemuž podobné projevy nalézá v Itálii, Maďarsku, Německu a Polsku.

Nábytková tvorba českého kubismu reagovala do jisté míry na fáze analytického a syntetického kubismu, ale odrážela i některé doprovodné inspirační zdroje tohoto období, například novoprimativismus. Uhrančivé kouzlo měla sumární jednoduchost a sevřenost egyptských pyramid. Karel Čapek a Vlastislav Hofman mluví v úvaze O staroindické architektuře o „*zduchovnělé abstrakci hmoty*“, korespondující dobře s kubistickou teorií.⁸⁾



a šestiúhelníku. Křeslo a pohovka mají uzavřená, plná opěradla a navozují dojem trůnu nebo staroegyptské architektury, obzvláště při pohledu na dobovou fotografii jejich původního umístění v Obecním domě v Praze. (Pro snazší manipulaci byly

opatřeny kolečky.) Jejich hmotnost a monumentalita jsou však zdánlivé. Ve skutečnosti jde o elegantní a uměřený nábytek.

Chocholův kubismus během krátké doby svého trvání prozrazuje neobvyklou citlivost k uspořádání vnitřní tektoniky objektu ve střídém tvaru. Tato střídmost jej také odvedla od kubismu ještě předtím, než dosáhl své kulminace. Chocholův časný purismus (1914) byl logickým závěrem jeho kubistické tvůrčí fáze, kterou zpracoval s noblesní jistotou.

U dvou hlavních autorů, Josefa Gočára a Pavla Janáka, se projevovala rozdílnost temperamentu i metodického přístupu. Gočár, spontánní a plodný tvůrce, neteoretizoval. Jeho vstupní prací byly návrhy zařízení pro vlastní byt, jehož nejvýraznější součástí jsou dva velké nábytkové kusy – spíše monumentální architektonické stavby – přiborník a skleník z roku 1912. Jejich mohutná hmota je členěna složitou soustavou hranolů. Klínové rámy spočívají na zkosených polygonálních soklech. Horní části jsou křídlovitě rozevřené. Zdá se, jako by před námi stály dva krystalicky deformované útvary prahorní krajiny. Tyto výrobně neobyčejně náročné nábytkové kusy byly mnohokrát vystavovány a snesou měřítka kladená na sochu. Celkový účinek zvyšují ještě dýhy, kladené diagonálně v různých směrech. K těmto monumentům se ještě řadí i šatní skříň, méně efektní na první pohled, ale v proporcích a zalomených úhlech velkoryse vyvážená.

Gočárův robustní a místy patetický projev se rozvinul na návrhu kombinované ložnice – pracovny pro herce Ottu Bolešku z roku 1913. Dynamiku hmoty zde Gočár interpretuje spíše v obrysovém plánu a plochách než v hmotě. Ostře zalomené nohy a důsledný rytmus prolomených linií řadí tento nábytek už mezi

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

kuboexpresionistická gesta. Nejvýraznějšími kusy jsou pohovka a psací stůl, kde Gočár sahá po expresivním lineárním znaku zubatých říms. Podobají se poněkud řešení na vstupu do lázeňské budovy v Bohdanči (1912–13). K tomuto zařízení patří ještě lustr a hodiny. Stolní hodiny jsou v rozložení navzájem se pronikajících hmot s dramatickými úhly autonomní kubistickou plastikou – zmenšeným monumentem.

Interiér pro historika V. V. Štecha z roku 1914 se stal pro Josefa Gočára vyvrcholením klasického období kubismu. Naposled zde vyzkoušel prostorovou stavebnost původních kubistických zásad, které ostatně vyvolaly slavnou Štechovu větu, že „jde spíše o nábytek teoretický“. V tomto souboru se projevují rozličné tendence jednak v různých typech dřeva, jednak i v pojetí. Zatímco psací stůl se rozpadá na viditelnou kompozici ostře artikulovaných hmot, přiborník nese určité prvky transparence, které předtím Gočár použil na knihovně v Boleškově souboru v zubatých vertikálách. Jako monumentální – až bizarní – akord vynívá však pohovka se třemi ostře zalomenými vrcholy na opěradle a důmyslně provedeným čalouněním, které sleduje všechny ostré úhly této složité konstrukce.

Pohovka byla vystavena v roce 1914 na výstavě německého Werkbundu v místnostech rakouského pavilonu upravených Otakarem Novotným. Tuto expozici by bylo možno nazvat kuboexpresionistickou. Obsahovala Gočárův nábytek z let 1912–1914, výrazně monumentální lustr se skleněnými ověsky (bohužel se nezachoval) a malbu zdí a koberec (rovněž nezachovaný), navržené Františkem Kyselou. V tomto výstavním interiéru se jasně prolíná tvarový postup od prostorových kubistických destrukcí k expresivní linearitě, naznačující už ve své ornamentálnosti nadcházející art deco. Německý kritik

Petr Jessen hodnotil tento interiér v ročence německého Werkbundu v roce 1915: „Zde se hledá na plochách a tělesech krása pomocí ostrých obrysů a odvážných úhlů, zřeknutím se všeho iracionálního... tektonický kubismus se tu zrodil spíše z rozumu než z citu... teprve však budoucnost nám ukáže, jestli se plnokrevný genius tohoto nového hnutí bude dále vyvíjet...“

Přístup Pavla Janáka byl odlišný; byl vlastně vedoucím teoretikem kubismu v architektuře a jeho vlastní tvorba také postupovala v promyšlených plánech jeho úvah. Především v článku Hranol a pyramida nalézáme zásady, které se pak odrážely důsledně i v tvorbě.

Židle ze souboru nábytku pro dr. Borovičku, navržená roku 1911, je dokonalým převodem Janákovy intelektuálního přístupu k tvorbě. Trojúhelník se zde stává hlavním formálním znakem,



určujícím celý obrys. Tato vizuálně pichlavá, ve skutečnosti však pohodlná židle nabízí rozehrané siluetové plány z každého nového pohledu. Vskutku se pohybuje v prostoru jako rafinovaný, křehký bibelot. Janák nikterak nepodceňoval horizonty pohledů. Zkosené tvary velmi tenkých noh u jeho židlí přispívají ke stereometrickému vnímání celého obrysu. Tento postup dosahuje maximálního účinku u jídelního stolu pro rodinu Jakubcovu z roku 1912, kde významným prvkem je

také protiklad tenkých, jakoby šroubovitě se otáčejících noh a masivní desky se zkosenými luby.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

V témže souboru se vyskytuje také komoda, o níž je možno říci, že je přímo ilustrací Janákových kubistických teorií. Hmotu komody je rozložena do rytmicky členěných ostrých úhlů. Agresivní silueta objektu trčí do prostoru v holých plochách, které spočívají na šikmých nohách.

Jehlanovité tvary, řazené ve vzrušeném prostorovém rytmu, nahrazovaly u Janáka klasickou vertikálu podpěry pravého úhlu. Tento prvek se vyskytuje v jeho tvorbě velmi často a zdá se, že Janák se zabýval otázkou statiky teoreticky i prakticky až s jistou posedlostí, což dokazují také jeho deníky.

Janákova studie monumentálního interiéru (1912) má zcela shodné rysy se souborem pro dr. Závíšku z roku 1913, kde fasetovaná noha, podpírající mnohohrannou desku stolu, stejně jako útlé nohy sedacího nábytku se zkosenými hranami a lichoběžníkově řešené sedáky a opěradla v rafinovaně složitých úhlech působí, jako by jejich vzájemná integrace vytvářela rotující pohyb, vyvolávající u diváka dojem „excentrické situace prostorového prožívání“, vtahování do pohybujícího se prostoru, nikoliv uzavření ve statickém kubusu.

Konečně toaletní stůl navržený do dámského pokoje pro režiséra Vojtu Nováka je, pokud jde o prostorovou dynamiku, jedním z nejvýraznějších kuboexpresionistických předmětů. Na křídlovitě rozlomenou hmotu stolu nasedá nepravidelně, v kosých úhlech rámované trojdílné zrcadlo, posouvající hmotu předmětu až do ireálných horizontů. Jeho astatický ráz už nesleduje zákony tektoniky, ale vytváří napětí, disonanci, reflektuje svoji vnitřní rozpornost v prostoru, ale i v divákově imaginaci, vytváří proudový prostor (Raumflucht), do něhož jej uvrhla umělcova vůle jako do reálného dění imanentní síly.

Mezi lety 1910–1914 se rozvíjí souběžně také osobitý přínos Vlastislava Hofmana, který se neomezil jen na architekturu, nábytek a keramiku, ale zasahoval i grafiku, malbu, scénografii a publicistiku.

Podobně jako u Josefa Chochola zjišťujeme i v raném díle Vlastislava Hofmana silné ovlivnění novoprimitivismem. Hofman sám o tom napsal: „Známe umění primitivních národů, projev mladého žíznivého organismu, silný a jednoduchý výraz... nové umění používá prostředků co možná nejnápadnějších a nejvýraznějších, tím i formově nejabstraktnějších.“⁹⁾

Jehlanovité nohy, které nalézáme u nábytku navrženého v roce 1911–1912 pro sochaře Mařatku, jsou jakýmsi předobrazem celé Hofmanovy další tvorby v detailech i dekorech. Velkorysá jednoduchost až strohost jeho nábytku, kde velmi prostými prostředky dosahuje maximální výraznosti, naznačuje už jeho pozdější scénografickou činnost. Obrysy Hofmanova nábytku jsou lapidární, jakoby zčištěné až k jakési znakovosti.



Jako jediný se pokusil o zadávání svých návrhů menším dílnám, kde se předpokládala výroba aspoň v několika exemplářích. V dopise družstva Artěl Hofmanovi ze dne 16. prosince 1911 je zmínka o dodání návrhu ložnice prostřednictvím Artělu truhláři Františku Glazarovi v Praze na Královských Vinohradech. Jinou vinohradskou firmou, která realizovala Hofmanovy návrhy pro Artěl, byl František Červenka. Artěl také zprostředkoval výrobu

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

skleněných souborů ve sklárně Pryll v Růženině. Z několika publikovaných nebo dochovaných líkérových souborů však vidíme, že jakkoliv byly Hofmanovy teorie vášnivě avantgardní, v tomto tradičním materiálu se přidržel konvenčních tvarů a geometrického dekoru.

Své prostorově dynamické experimenty rozvinul však naprosto svrchovaným způsobem v architektonické kresbě, kovu a keramice. V Hofmanových architektonických návrzích a expresionisticky laděných kresbách (mnohé z nich byly linoryty) se projevuje nejen vědomí pohybu, ale zároveň také důraz na rytmus. Hofmanovo pojetí v podstatě potvrzovalo moderní pohled na prostor jako systém tenzí s jasně definovanou distribucí, která determinuje prostor jako proces extenze, nikoliv jako prostý součet impulsů.



Pohyb jako technická disciplína byl inspirací v celoevropském dobovém kulturním dění, nejvýrazněji pak v Marinettiho prohlášení O kráse rychlosti ve futuristickém manifestu z roku 1909. Postoj českých architektů k italskému futurismu byl nevyrovnaný, spíše kritický. Srovnání českého a italského dynamismu v celkovém díle však vede k jasnému rozdílu mezi vizualizovaným pohybem v díle italských futuristů a zduchovnělým pojmáním pohybu vycházejícího

z vnitřní tektoniky hmoty samotné, jak se projevoval v Čechách, kde šlo o pohybovanou formu, nikoliv o zobrazený pohyb.

Gutfreund vynalezl pojem „*latentní kinetika*“ a podle Josefa

Čapka, jak bylo uvedeno, je „*dynamismus mnohem spíše duchová forma moderního života*“. Na tento kinetický pocit navazovaly i pozdější pokusy o optické a objemové levitace, například studie domu Löwenstein Giacoma Bally v Düsseldorfu z roku 1912 s pokusem o chromatický environment a později tvorba Marinettiho, van Doesburga, Lisického, De Stijlu a dalších.

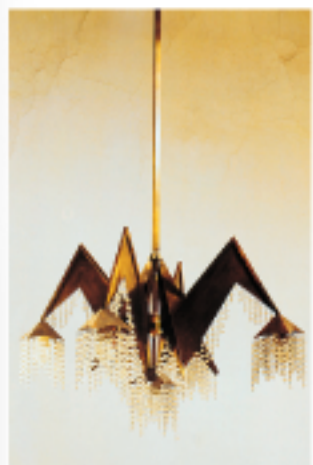
Nebylo náhodou, že se Otto Gutfreund ve své stati Plocha a prostor odvolává na pohybovou techniku a estetiku tance. Celá generační skupina si neobyčejně ostře uvědomovala pojem „tělesnosti“.¹⁰⁾ Pohyb jako umělecká disciplína byl charakteristickou složkou dobové názorové slohovosti. Nové taneční umění vycházelo z podobných představ o rozložení hmoty a pohybu v prostoru jako kubistická architektura. Isadora Duncanová rozrušila „článekový systém“ klasického tance, bratislavský rodák Rudolf von Laban vypracoval složitou metodiku vycházející z německého expresionismu. Učení Jacquese Dalcroze ovlivnilo Adolpha Appia k vytvoření rytmických prostorů (1909–10), v němž chtěl používat expresivního prvku oproti znaku – narušoval tedy konotační systém dosavadní klasické choreografie podobně, jak se o to v podstatě pokoušelo avantgardní výtvarné umění. Koncepce prostoru, v němž by se obrazně předmětné vnímání měnilo na prostorově vztahové vnímání, kdy se zásahy tělesnosti probouzí nový vyjadřovací způsob vizuálního jazyka – jakýsi metaprostor, byla možná podvědomou touhou české kubistické avantgardy. O jeho uchopení se pak znovu pokoušely avantgardy sedmdesátých let.

Zůstaly tedy znaky expresionismu, které byly v české kubistické tvorbě velmi živě vstřebávány, i když to bylo často jen východisko z nedořešeného kubistického problému.

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

Gočár se ve svém vrcholném období zabýval i návrhy kovových předmětů, především svítidel, ale i banálnějších věcí, jako byl věšák, kde se projevilo svrchované designéřské citění pro lapidárnost a přitom mnohovýznamovost tvaru. Janák a Hofman se však po dosti dlouhou dobu věnovali navrhování keramiky pro družstvo Artěl.



Spolupráce kubistů s Artělem vtiskla jeho produkci výraznější charakter a byla užitečnou protiváhou folklorizujících nálad, které se od počátku v jeho profilu uplatňovaly. Janák a Hofman svými návrhy ovlivnili i některé další autory mimo kubistický okruh. Například Jaroslav Horejc vytvořil několik výrazně kubistických váz ve velmi čistém názoru. Keramiku pro Artěl vyráběla firma Rydl a Thon ve Svijanech-Podolí.

Všestranný Rudolf Stockar navrhoval pro Artěl i šperky a sklo. Tradiční český materiál – sklo – byl kubistickými architekty dosti opomíjen, snad to bylo pro jeho vzhledovou i technologickou výlučnost. Výjimku tvoří stolní sklo z broušeného skla s diamantovým brusem, které navrhli Josef Rosipal a Rudolf Stockar. Nezapadá však plnoprávně do souboru nábytku a keramiky. Jeho povrchová třpytivost je s kubistickým názorem nesourodá.

Na jedné straně bylo navrhování pro Artěl jakousi doplňkovou činností, která měla charakterizovat kubistický interiér, na druhé straně však sloužila keramika pro ověřovací prostorové studie.

Pavel Janák o tom napsal: „*Jest totiž třeba umění, které vedeno jest vědomě vůlí k tvaru, aby nově objevivší se pocity tvarů a objemů co nejdříve uskutečnilo a vyzkoušelo v řadě činností v drobném umění na pomoc architektuře, přepracovává ji a doplňuje její zkušenosti; jestliže architektura vyjadřuje plasticky jisté velké celky a složitější setkání sil, poskytuje svícen, mísa, konvice příležitosti jednoduchých dramatických situací, akcí a objemů... jež vesměs podávají možnost uskutečnit náš kubistický názor o hmotě a objemu hmoty.*“¹¹⁾



V roce 1911 navrhl Janák keramickou dózu s víkem ve tvaru krystalu. Její tvar je dokonalým zhmotněním Janákových teorií, které se s podobnou důsledností nepodařilo manifestovat v žádném nábytkovém kusu. Dóza, která je soustavou úhlů, hran a ploch ve složité, okem téměř nerozluštitelné kompozici, je objektem útočně napadajícím okolní prostor. Měkká kamenina se špinavě bílou kraklovanou polevou a chvějivé, ne zcela přímé černé linky na hranách lomených ploch umocňují prostorovou dynamiku tohoto předmětu a naprostou ztrátu jeho původní funkční konotace.

Krystal, jako útvar anorganického světa, byl pro kubisty frekventovaným výrazovým prvkem a v jistém smyslu snad i mystickým znakem „*transcendentálních stylových složek*“, jak o nich psal Bohumil Kubišta. Opojení symbolikou krystalu dvacátých let je však už jinou kapitolou. Krystalické útvary na kresbách kultovních budov Wassili Luckhardta, též na kresbách z cyklu *Ausstellungsbaute* Wenzela Hablika, nebo v díle Bruno

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

Tauta a dalších z proudu německé utopické a expresionistické architektury či v díle Holanďana Hendrika Theodora Wijdevelda navazují v dílčím smyslu na ideové a filosofické prameny, které bezprostředně realizovali čeští architekti o jedno desetiletí dříve. Stejně jako aplikace krystalického tvaru na design automobilové karoserie z roku 1921 „Diamant kupé“ od Ernsta Naumanna patří



do jiné, pozdější, poválečné duchovní sféry. Nicméně názor Hanse Poelziga „*Form stammt aus dem mystischen Abgrund*“ je ozvěnou Hofmanova přesvědčení o formě určené

duchem a idejemi doby. Paralelní názor se však znovu v Čechách objeví v poválečné době, kdy do tvorby kubistů pronikne na čas mystický symbolismus národního zabarvení.

V Janákově keramice z let 1911–1912 se objevuje důsledně konvexní nebo konkávní polygonálnost, barevnost – s výjimkou souboru barevně malovaných dóz – se omezuje na matnou bílou, černou a zlatou. Linkový dekor je zhusta doprovodným znakem i na kanelovaných vázách. Do jisté míry se zde ozývá vliv Vídně, ale ve zcela nových tvarových souvislostech a v jiné funkci. Také černé a zlaté cik-cak dekory na kávových a čajových souborech polygonálního tvaru jako by měly za hlavní úkol zdynamizovat stavbu tělesa. Dekory jsou zde vlastně expresivním opisováním tektoniky hmoty.

Vlastislav Hofman byl v jistém smyslu ještě důslednější než Janák při sledování principu „rozbití hmoty“, jejího „osekávání“ a pronikání. Svědčí o tom například váza s bledě žlutou glazurou

z roku 1911 s šípovitými průniky jehlanovitých útvarů. Drobný popelník z roku 1912 se soustavou šikmých ploch na čtvercové základně je zároveň i zmenšeným architektonickým modelem. V malé sérii produkoval Artěl pozoruhodný kávový soubor na trojúhelníkové základně s ostře zalomenými uchy. Část série byla dekorována černým lineárním dekorem, kde se objevuje i stylizovaný, zjednodušený znak květiny. Hofmanův robustní duch se nedržel v hranicích dogmatické teorie, zároveň ji však mnohdy vystihoval s neobvyklou velkorysostí. K takovým příkladům v keramice patří váza z roku 1919, kde znovu zopakoval monumentální architektonickou formu, zdůrazněnou červenou barvou.



Rokem 1914 bylo nejintenzivnější kubistické období opuštěno. Tvorba Josefa Chochola začala směřovat k purismu a bezprostředně nato ke konstruktivismu, u Josefa Gočára se už v roce 1915 začíná projevo-

vat odklon od ostrých úhlů ve prospěch oblouku a od strohosti amorfního materiálu k ozdobným dřevům a barevnosti. Prokázalo se to už rok po výstavě v Kolíně nad Rýnem, kdy v roce 1915 navrhl pro keramičku Helenu Johnovou nábytek s kruhovými tvary a oblými opěradly, provedený v efektním cizokrajném dřevu. Smysl pro monumentalitu však zůstává, i když objemy jsou ztěžklé a statické.

Plasticita tvaru ztrácí svůj dramatický, maskuliní charakter. Do geometrických útvarů jsou řazeny obloukovité a vlnovkovité tvary, navozující praslovanskou mytologii. Odtud také vznikly termíny „obloučkový sloh“ nebo „rondokubismus“ (M. Benešová).

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění



Z tohoto přechodného období se zdá být cesta Josefa Gočára suverénnější a logičtější než Janákova. Sepětí architektonického tvaru se stavbou nábytku bylo Gočárovi vlastní do té míry, že knihovna, kterou vytvořil pro pánskou pracovnu ve dvacátých letech, byla v podstatě transpozicí fasády Legiobanky v Praze Na poříčí do zmenšeného měřítka. Identické prvky oblouku a půloblouku, vždy odlišované materiálem

nebo barevností, se objevují také na konferenčním souboru s koženým potahem z roku 1922 a z téhož období je zařízení pánského pokoje s bohatě strukturovaným psacím stolem a energicky až expresivně zohýbanými liniemi křesel.

Pavel Janák v této době jako by tápal. Nevyhýbal se ani historizujícím nebo lidovým inspiracím. Bizarní připomínkou jeho snah o národní sloh zůstává nábytkové vybavení prvního patra zámku v Novém Městě nad Metují, korespondující s architekturou jeho pardubického krematoria z roku 1921.

Vlastislav Hofman v této době rozvíjel expresionistický projev především ve scénickém designu, který mu dovoľoval dramatickou dynamizaci prostoru, kterou v architektuře nemohl uskutečnit. (Spolupracoval s průkopníkem moderního českého divadla, Karlem Hugem Hilarem.) Hofmanova mnohostranná tvorba v poválečné době zahrnovala jak spolupráci s Artělem (nábytek, sklo, keramika, kov), tak grafiku, ilustraci a malbu. Hofmanův nábytek pro Artěl je ve dvacátých letech jakýmsi plošným převodem kuboexpresionismu do užitého interiéru, na němž se opakovaně objevuje jeho typický rukopis: jehlany a trojúhelníky vytvářející dokonalou stylovou jednotu. Nepokojný

a nespokojený Hofmanův duch neustával v názorovém hledání. I když krátce hledal inspiraci v mytologických národních symbolech, jeho uvažování bylo širší a upínalo se stále k pojmu modernosti.



Epilogem a shrnutím předválečného kubismu se stal v roce 1922 nábytkový soubor, který navrhl Otakar Novotný, jeden ze zakladatelů české moderní architektury, spolupracovník Skupiny a tvůrce několika kubistických výstavních expozic. Na zasklené knihovně a příborníku se znovu objevila konkávně a konvexně prolomená krystalická struktura, židle a křesla mají pádnost a dynamiku, upomínající na léta 1910–1914. S tímto souborem koresponduje také výrazově i časově pozdně kubizující nájemní dům v Pařížské ulici. Novotný zde použil expresivní detaily s kompozičním mistrovstvím. Opakují se také na mřížích, vchodech a schodištích. Novotný byl ke kubismu kritický a zmíněný soubor byl

v podstatě v rozporu s jeho naturelem. Zdá se však, že i on spatřoval v českém kubismu jednu z cest, jak dojít k „národnímu výrazu“.



Kubismus se projevil i ve dvacátých letech jako významný zdroj a inspirace, z nichž se odvíjely právě avantgardní směry dalších generací. Devětsilská generace, mezi ní především

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

Kubismus v užitém umění

Bedřich Feuerstein a Jiří Kroha, byla kritiky starší generace, zároveň jí však kubismus poskytl poučení i východisko k tvorbě, která se přesouvala směrem k neoplasticismu, purismu a posléze konstruktivismu.



Jedním z nejzajímavějších interpretů pozdního kubismu byl Jiří Kroha. Jeho projekt vnitřní úpravy nočního klubu Montmartre z roku 1918 (v Řetězové ulici v Praze na Starém Městě, kde se scházela pražská avantgarda) je důsledným převodem plasticity kubismu do pohybovější fáze, která zasahuje i řešení vnitřního prostoru. Tato fáze jeho tvorby je vlastně přechodem od kuboexpresionismu do kubodynamismu a kubofuturismu a rozvedením Hofmanových

a Chocholových úvah z let 1912–1914 o prostorové dynamice do dynamiky časoprostorové, do individualizujícího situačního určování člověka v úhlech ohraničovaného a ohraničujícího. V Krohově případě je podmíněna silným nábojem osobního dynamismu, spontánní „bytosné síly“, která nepostrádá rysy eroticismu.

Jeho úvahy o vnímání prostoru jsou až kosmicky exaltované – ve svých denících píše o „hutnosti člověka“ a o planetárním prostoru.¹²⁾ Obnovuje problém průčelí, kterým se zabýval Pavel Janák. „Průčelí nyní je,“ jak píše Kroha, „výsledkem vztahů mezi dvěma prostory, kdežto dříve to byla konstruktivní, umělecká blána, dělicí hmotu od prostoru.“ O bystrosti Krohova kritického úsudku o kubismu svědčí postřeh: „Kubismus odhalil

nové vlastnosti hmoty, osvobodil tvůrčí formu, objevil texturu expresivní formy, ale učinil to na ruinách historických systémů. Kubismus nenalezl kostru – symbiotickou konstrukci.“ Bylo to přímo odhalení nedořečeného poselství předválečného kubismu. Kroha je vystihl svou simultánní tvorbou. Na jedné straně kuboexpresionistický Montmartre, na druhé straně Prvoplány, vznikající o rok dřív, v roce 1917.¹³⁾

I mezi Prvoplány se vyskytuje návrh na nábytek z roku 1917, ale do počátku dvacátých let se Kroha stále v kresbách znovu vrací k monumentalizujícím, hřmotným nábytkovým kusům v destruktivním pojetí kuboexpresionismu, jimž chybí aristokratická jistota Gočárova nebo Janákova. Krohův neoplasticismus se pak projevil výrazně jak na architektuře a výstavních expozicích, tak na návrzích užitekových předmětů určených pro Artěl. Vycházel zde z asymetrických vazeb mezi zjednodušenými geometrickými útvary, ostře akcentovanými barevností. Realizace nejsou známy. Soudě podle kreseb bylo by se však asi podařilo narušit artělovský profil objekty nového druhu abstraktnější povahy.



Také Bedřich Feuerstein, Josef Havlíček, Jaroslav Fragner se pokoušeli využít kubismu v neoplastickém převodu na návrzích užitekových předmětů. Byly to však jen ojedinělé pokusy bez závažnějších realizací. Daleko vážněji se věnovali architektuře. Konec dvacátých let byl už ve znamení českého funkcionalismu. Kubismus byl zapomenut jako formalistní vývojové extempore; Karel Teige jej v roce 1927 odsoudil jako

II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

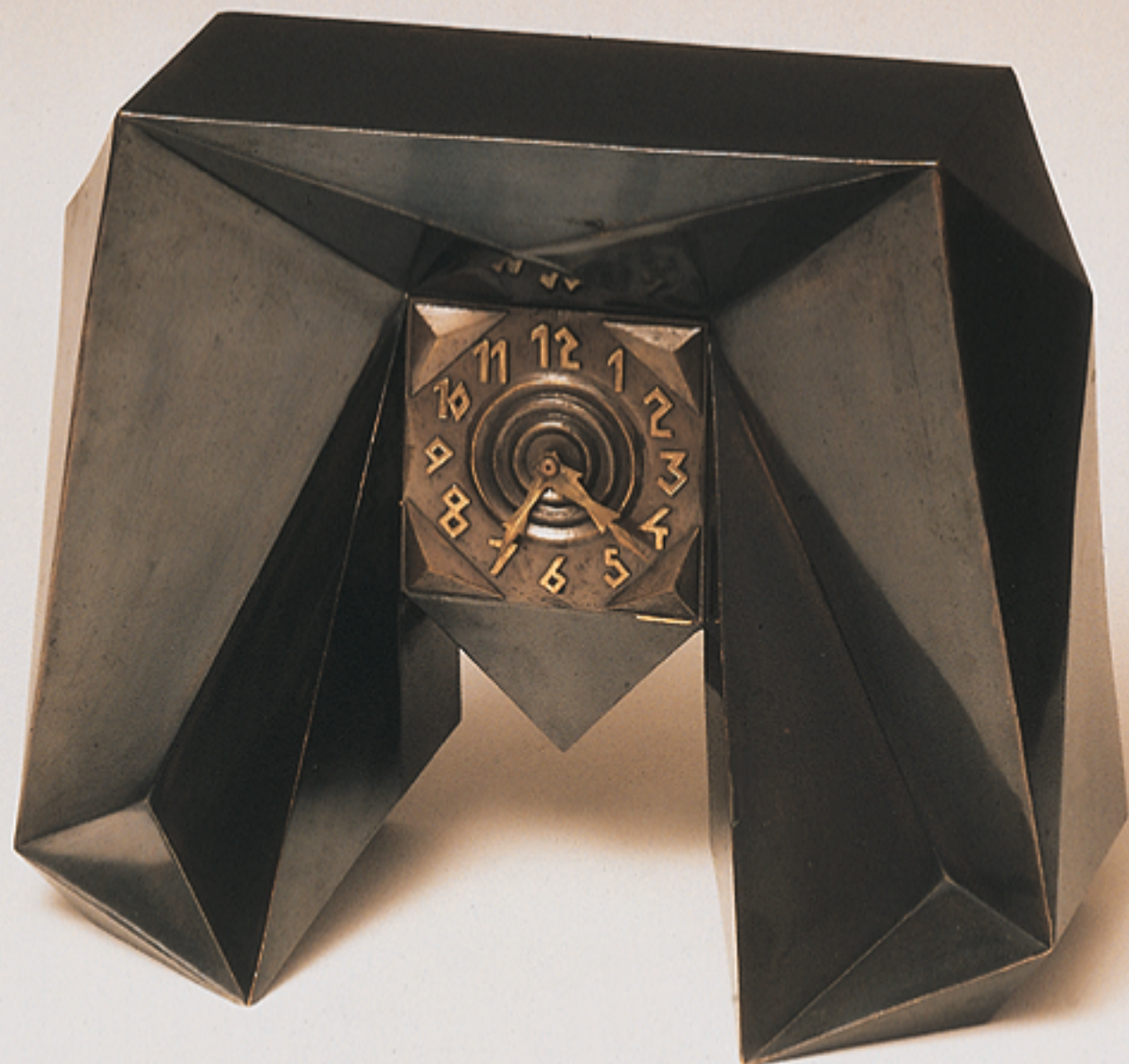
Kubismus v užitém umění

„pítoreskní a dekorativní“, Otakar Novotný jej v roce 1958 nazval „krátkodechou estetickou epizodou“.

Tvůrčí čin českých kubistů v tak časném období dvacátého století byl vlastně experimentálním gestem, které anticipovalo řadu dalších avantgardních směrů. Odehrálo se v uzavřeném časoprostoro-

rovém okruhu, ve vyhraněné společensko-kulturní situaci malého národa a ve skromných podmínkách bez širokého publika, ale s takovou intenzitou a přesvědčivostí, že zasáhlo daleko do budoucnosti, až k dnešku.¹⁴⁾

Milena Lamarová



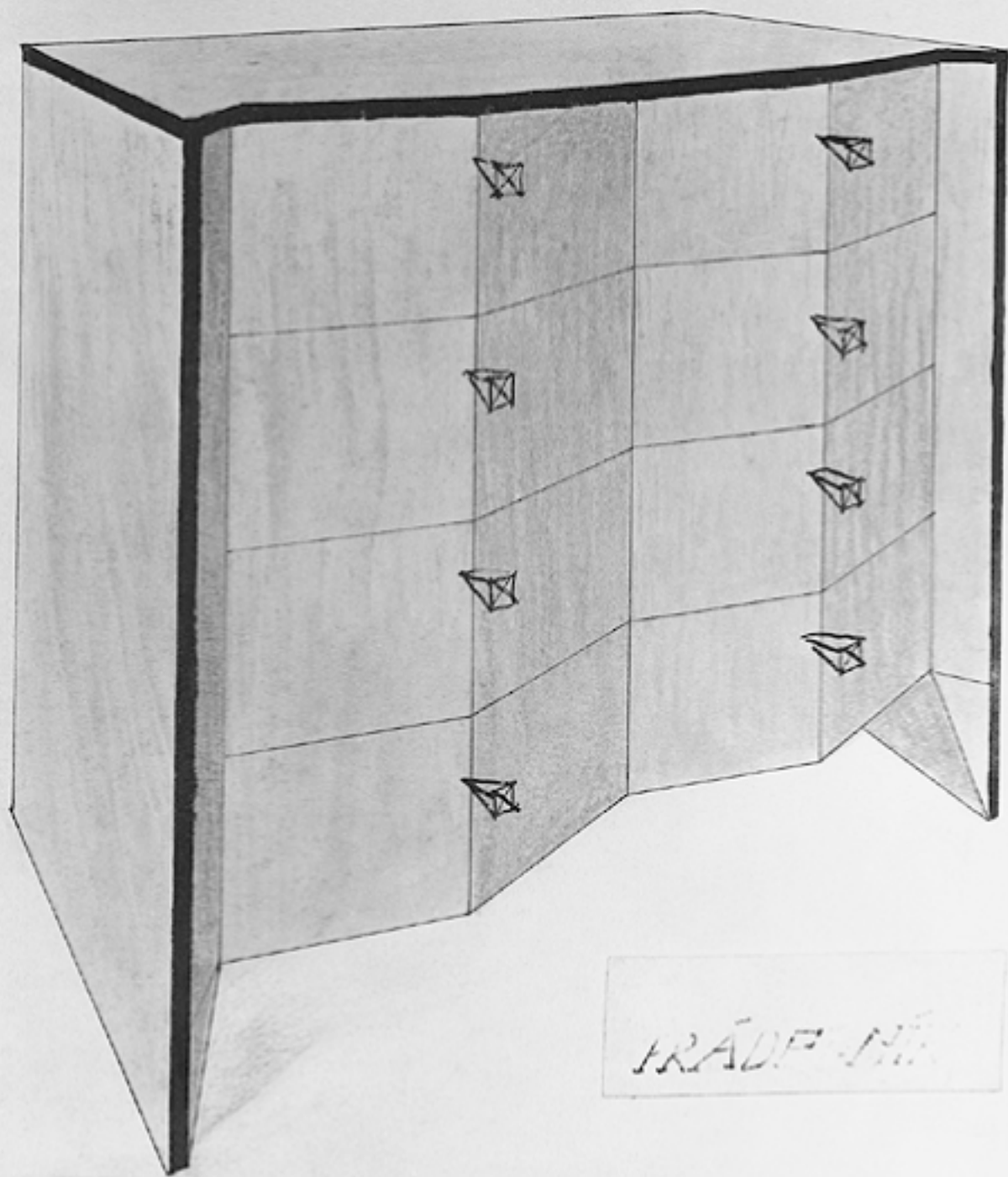
Josef Gočár,
hodiny,
1913,
mosaz,
v. 24, š. 29,
h. 13,5 cm,
UPM Praha



Josef Gočár,
psací stůl,
1913,
černě mořený
dub, dýhováno,
šedý rypš,
v. 110, deska
97,5 × 65 cm,
UPM Praha



Josef Gočár,
křeslo,
1913,
černě mořený
dub, čalouněno,
návrh potahu
F. Kysela,
v. 100, š. 57,
h. 52 cm,
UPM Praha



TRÁDĚNÍ

Pavel Janák,
skica komody,
1912,
tuš, akvarel,
pastelky,
16 × 16 cm,
NTM Praha



Josef Gočár,
pohovka,
1914,
měkké dřevo,
čalouněno,
návrh potahu
F. Kysela,
v. 124, š. 246,
h. 90 cm,
UPM Praha



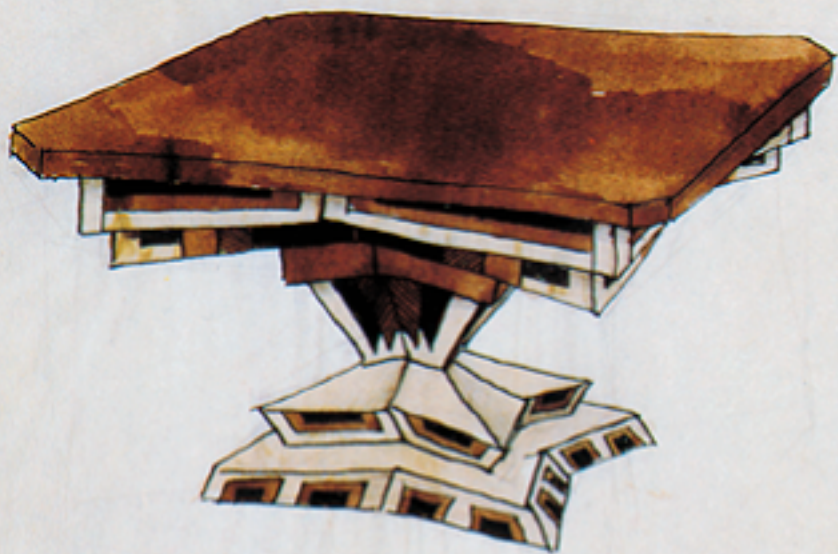
Josef Chochol,
křesla a stolek pro Anglický kroužek,
1911, dřevo, čalouněno,
křesla v. 110, š. 65, h. 59,5 cm,
UPM Praha



Pavel Janák,
židle,
1911–12,
hnědě mořený
dub,
v. 95, š. 45,
h. 43 cm,
UPM Praha



Vlastislav
Hofman,
židle,
1911–12,
černě mořený
dub, dýhováno,
kožený potah,
čalounické
hřebíčky
s mosazí,
v. 90, š. 43,
h. 46 cm,
UPM Praha



Antonín
Procházka,
návrh stolu
a lustru,
1916,
tuš a akvarel
na papíře,
29 × 22,9 cm,
MG Brno



Josef Gočár,
lustr,
1913–14,
leštěná mosaz,
sklo,
v. 105,
š. 77 cm,
UPM Praha



Pavel Janák,
keramická dóza,
1911,
keramika,
bílá glazura,
černý dekor,
v. 12 cm,
UPM Praha



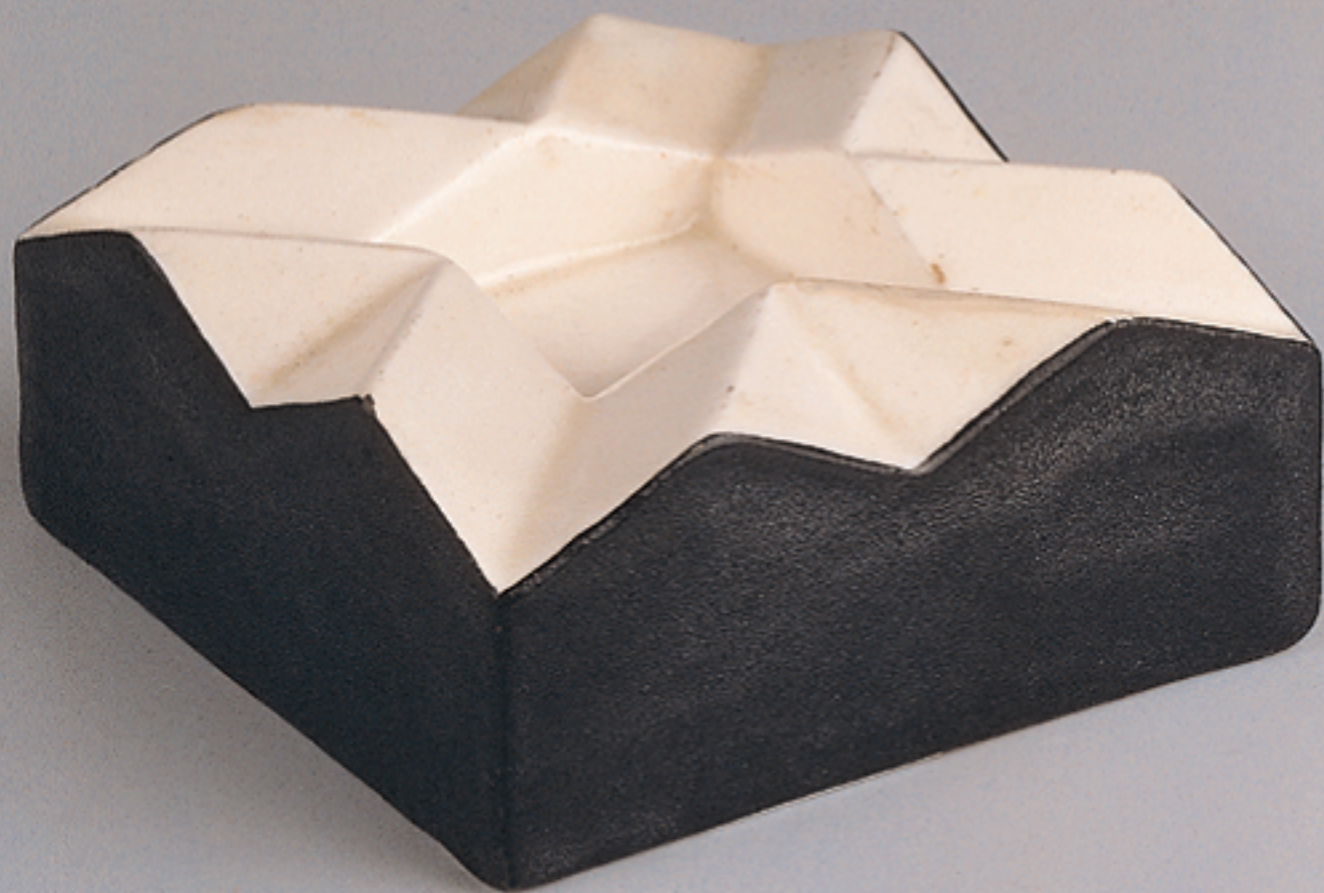
Pavel Janák,
kávový porcelánový servis,
1920,
porcelán, černý a modrý dekor,
konvice v. 14,8, šálek v. 5 cm, cukřenka v. 11,5 cm,
UPM Praha



Vlastislav Hofman,
kávový servis, 1913,
pórovina, bílá glazura, černý dekor,
v. konvice 17,5, mlékovky 11, cukřenky 11, koflíku 5 cm,
UPM Praha



Vlastislav
Hofman,
váza,
1914,
keramika
s modrým
dekorem,
v. 30,5 cm,
MG Brno



Vlastislav
Hofman,
popelník,
kolem 1912,
pórovina,
černá a bílá
glazura,
v. 4 cm,
UPM Praha



Josef Gočár,
toaletní stůl,
1912–13,
hnědě mořený
dub, dýchováno,
v. 140, š. 129,
h. 45 cm,
VČM
Hradec Králové



Otakar Novotný,
skříň,
1922,
černě mořený
dub, dýhováno,
v. 176, š. 105,
h. 41 cm,
UPM Praha



Otakar Novotný,
křeslo,
1922,
černý mořený
dub, dýhováno,
čalouněno,
návrh potahu
F. Kysela,
v. 112, š. 59,
h. 65 cm,
UPM Praha

1) Planckova kvantová teorie relativity vznikala Einsteinovy teorií roku 1900, první verze Einsteinovy teorie relativity roku 1905. Minkowski roku 1908 interpretoval geometricky Einsteinovy fyzikální závěry o struktuře prostoru a času jejich spojením v čtyřrozměrný prostor-čas. Pojem čtvrtého rozměru nalézáme v časných textech např. u H. G. Wellse (1895), Apollinaira, Gleize a Metzingera (1912), Larionova (1913), Maleviče (1915).

2) *Styl* II, 1909–10, s. 105–109.

3) Od moderní architektury k architektuře, *Styl* II, 1909–10, Kronika, s. 107.

4) *Styl* V, 1913, s. 93.

5) *Styl* V, 1913, s. 93–94.

6) Vlastislav Hofman, O secesi, *Styl* V, 1913, s. 55–92.

7) *Styl* V, 1913, s. 95.

8) Josef Čapek – Vlastislav Hofman, Indická architektura, *Styl* V, 1913, s. 55–92.

9) Vlastislav Hofman, Duch moderní tvorby v architektuře, *Umělecký měsíčník* I, 1911–13, s. 135–139.

10) Otto Gutfreund, Plocha a prostor, *Umělecký měsíčník* II, 1913, s. 13–24. I další kubističtí autoři se odvolávali na tanec, například Vlastislav Hofman, Tělesnost tance, *Volné směry* XVII, 1913, s. 88.

11) Pavel Janák, O užitečnosti uměleckého průmyslu, *Umělecký měsíčník* I, 1911–12, s. 148.

12) Viz Krohův deník z roku 1919, s. 4, soukromý archiv.

13) Série Prvoplánů vznikala v letech 1917–20 a souvisí s neoplastickým konstruktivismem Krohových staveb v Kosmonosích a Mladé Boleslavi. Jsou blízké „Prounům“ El Lissického nebo suprematistickým „Architektonům“ K. Maleviče, které vznikaly bez vzájemné závislosti. Viz J. Císařovský, *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*, Praha 1967, s. 11–12.

14) Teprve koncem šedesátých let se kubismus znovu začíná dostávat do povědomí odborníků a veřejnosti. Přispěla k tomu výstava českého kubismu v Paříži roku 1966 a další v Praze roku 1969. První souhrnnější pohled na český kubistický nábytek a keramiku poskytla výstava Český kubistický interiér v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze roku 1976. V letech 1991–93 byl český kubismus představen na pouti výstav po Evropě, Kanadě a USA. Přestože kubistická expozice už vzbudila velkou pozornost na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem roku 1914, nejsou známa žádná přímá ovlivnění v tehdejší evropské tvorbě. Teprve později, ve dvacátých letech, se objevují díla, která těží z podobných principů, ale v jiném smyslu. Patří k nim například známá konvice Kazimíra Maleviče z roku 1920, která byla zhmotněním suprematistického názoru: popření předmětných znaků na věci, jež je součástí „bezpředmětného světa“. Také návrhy konvic de Groota z roku 1924 jsou spíše formální konstrukční etudou na téma diagonál. Holandský De Stijl ovlivnil kroužek Moderne Kunst, který založil roku 1919 v Belgii Jozef Peeters spolu s Van Doorenem a Jan Cockxem. Zde vznikl roku 1923 například návrh na čajový stůl (G. Michielsens) se složitou konstrukcí pravoúhlých a šikmých plánů. Jozef Peeters navrhoval nábytek s jehlanovým dekorem a geometrickým dýcháním. Nelze však v těchto souvislostech pominout americkou architekturu a design 20. a 30. let: tak například kolekce užitkového skla Ruba Rombic, kterou navrhl Reuben Haley v roce 1928 pro Consolidated Lamp and Glass Company v Coraopolis, PA, nese výrazné znaky kubistického tvarosloví. Známý je stříbrný čajový soubor Erica Magnussena z roku 1938 nebo podobný od Louise W. Rice. Nejde zde však už o avantgardní výboj, ale o strukturální zpracování hladkých a lesklých povrchů typických pro modernismus. Od šedesátých let se objevoval český kubismus ojedinele jako inspirační zdroj, byť dílčí, nebo nepřímý. Odvolával se na něj italský design (Sottsass, Mendini), objevuje se v díle amerického sochaře Scotta Burtona v osmdesátých letech. Také čeští umělci se hlásí ke kubistickému dědictví. Milan Knížák vytvářel od počátku sedmdesátých let nábytek, ale i oděvy nebo objekty, které z něho čerpají. Také pro členy skupiny Atika se na počátku jejich tvorby v osmdesátých letech stal jedním z původních východisek. Proč je toto dědictví právě v posledním dvacetiletí tak aktuální? Jeho základní rysy jsou totožné s postmoderním hnutím. Je to především zásadní antiracionalismus a potřeba směřování k vnitřnímu výrazu, k individualizaci objektu v prostoru a k transformaci jeho tradiční funkce ve funkčnost vyššího řádu, která bude splňovat víc než mechanické požadavky. Stane se samostatným objektem s náročností uměleckého díla. Kubistické tvarosloví poskytuje obsáhlý repertoár expresivních výrazů, které jsou abstraktní, ale v určité kompozici nebo rytmu nabývají podobné emotivní interpretační schopnosti jako hudba. Kubismus je konečně pro naše vnímání onou základní zkušeností, která nás vede k zostřenému prostorovému uvažování, k sebeuvědomování pohybu vlastní tělesné hmoty jako časoprostorového bytí.