

**barbora krejčová**

**f o t o m o n t á ž e**

**JIŘÍHO KROHY**

**mezi dvěma světovými válkami**



**Opava, 2006**

**barbora krejčová**

**f o t o m o n t á ž e**

**JIŘÍHO KROHY**

**mezi dvěma světovými válkami**

**Bakalářská diplomová práce**

O b o r : T v ů r č í f o t o g r a f i e

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

O p o n e n t : M i r o s l a v M y š k a



**Opava, 2006**

Za odborné vedení předkládané práce a řadu podnětných připomínek děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi, za cenné rady při třídění obrazového materiálu PhDr. Rostislavu Šváchovi, CSc., za poskytnutí studijního materiálu Evženu Sobkovi, za technickou pomoc a trpělivost Karlovi, za podporu nejbližší rodině.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

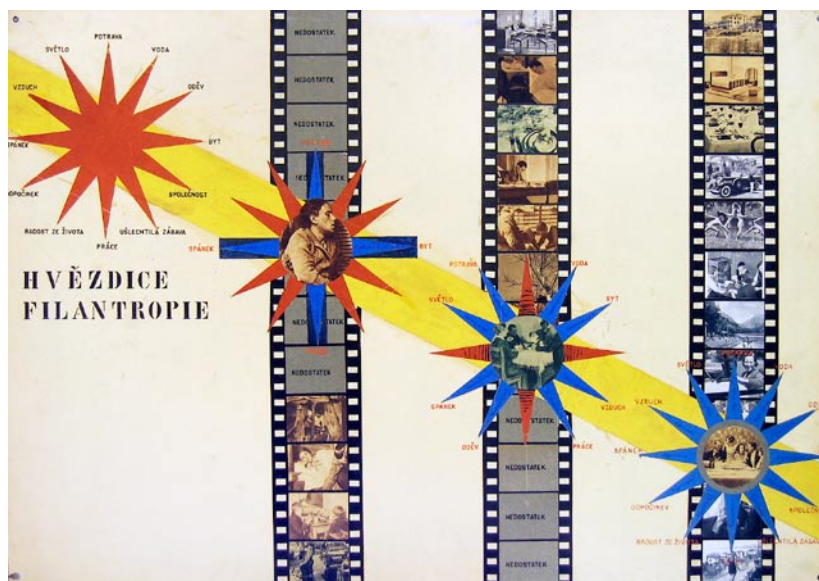
Barbora Krejčová  
Opava, leden 2006

## Obsah

1.	ÚVODEM: KE STRUKTUŘE PRÁCE	6
2.	OSOBNOST JIŘÍHO KROHY – UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY	7
3.	JIŘÍ KROHA - STRUČNÝ ŽIVOTOPIS V DATECH DO ROKU 1945	9
4.	MEZIVÁLEČNÉ ČESKOSLOVENSKO	15
5.	ČESKÁ AVANTGARDA A JEJÍ LEVICOVÁ ORIENTACE; VZTAH K SSSR	17
5.1	SPOLKY AVANTGARDNÍCH ARCHITEKTŮ	20
5.1.1	Levá fronta	22
5.1.2	Kroha a studentské spolky	24
6.	MEZIVÁLEČNÁ „VĚDECKÁ“ ARCHITEKTURA	26
7.	MEZIVÁLEČNÁ FOTOMONTÁŽ A UMĚLECKÁ AVANTGARDA	31
7.1	AVANTGARDNÍ FOTOMONTÁŽ, TYPOFOTO A TYPOGRAFIE V ČSR MEZI DVĚMA SVĚTOVÝMI VÁLKAMI	39
7.2	SKLADBA MODERNÍ FOTOMONTÁŽE	43
8.	FOTOMONTÁŽE JIŘÍHO KROHY V KONTEXTECH SOUDOBÉ PROPAGANDY, AGITACE A VÝSTAVNICTVÍ	46
8.1	SOCIOLOGICKÝ FRAGMENT BYDLENÍ (1930 – 1932)	55
8.2	EKONOMICKÝ FRAGMENT BYDLENÍ (1930 – 1934) A HUMANISTICKÝ FRAGMENT BYDLENÍ (1935 – 1965)	62
8.2.1	Socialistické minimálně normativní typy bytu, 1935 – 1945	64
8.2.2	Sociálně rodinný dům I. a II. stupně, 1930 – 1934, 1939 – 45	68
9.	ZÁVĚR	70
10.	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	71
11.	SEZNAM POLOŽEK OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	81
12.	POZNÁMKY	83
13.	ODKAZY	86
14.	PRAMENY A POUŽITÁ LITERATURA	90
15.	JMENNÝ REJSTŘÍK	93

---

## 1. Úvodem: ke struktuře práce

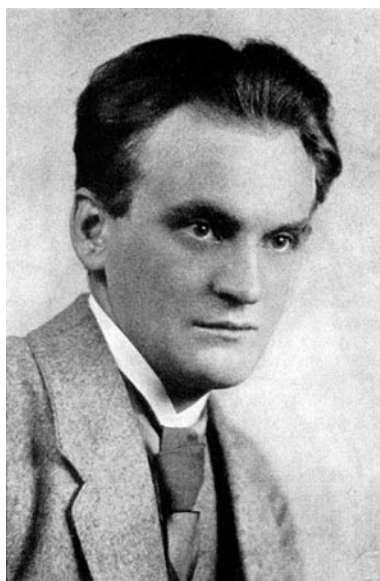


Jiří Kroha,  
Sociologický fragment bydlení,  
Buržoazní charitativní hvězdice filantropie,  
1930-32

*„...Vědomí i podvědomí, skutečnost i sen, závislost i volnost dávají běžným lidským úkonům nesčíslně rozdílné formy...” [J. Kroha, 1937]*

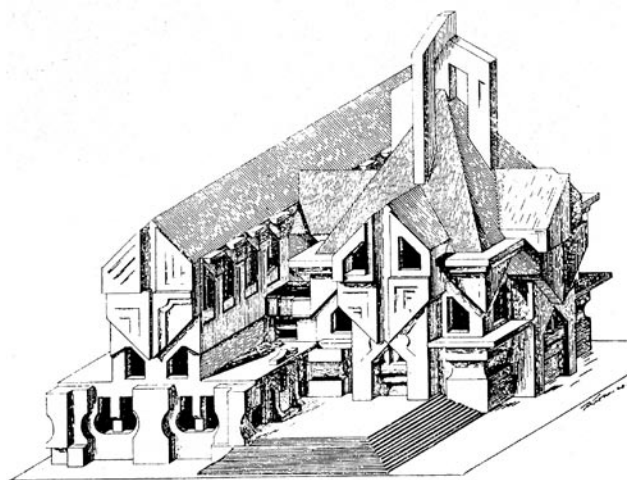
Tato práce se podrobněji zabývá specifickou částí tvorby všestranné osobnosti Jiřího Krohy – a sice jeho fotomontážemi, jež vznikly mezi dvěma světovými válkami. Vzhledem ke Krohově obrovskému tvůrčímu potenciálu a nesmírné šíři jeho zájmů bylo by liché pohlížet na tyto unikátní prezentace architektonicko – vědeckých analýz pouze perspektivou oboru fotografie. Z tohoto důvodu práce tam, kde je to relevantní, překračuje hranice různých disciplín (fotografie, architektury a typografie), aby tak čtenář získal pohled na vybrané téma co možná nejkomplexnější. Těžištěm zájmu je především cyklus sociálně zbarvených fotomontáží Sociologický fragment bydlení (1930 – 32), jehož rozbor je zasazen do kontextů simultánního dění jak v architektuře, tak ve fotografii. Do struktury práce jsou zařazeny také dosud cele nepublikované pozdější analýzy Socialistické minimálně normativní typy bytu (1935 – 1945) a Sociálně rodinný dům I. a II. stupně (1939 – 45), vypracované v rámci pozdějších studií Ekonomický fragment bydlení (1930 – 34) a Humanistický fragment bydlení (1935 – 1965). Ty sice nejsou čistými fotomontážemi (jde spíše o kombinovanou techniku), ale svým obsahem se staly důležitým dokumentem dobové intelektuální snahy o budování nového společenského řádu účinnými nástroji avantgardní architektury, moderního umění, vizuální komunikace a propagandy.

## 2. Osobnost Jiřího Krohy - uvedení do problematiky



vlevo: Jiří Kroha v 27 letech

vpravo: Jiří Kroha, Návrh krematoria, 1920



*„...Podobá-li se působnost Feuersteinova barevnému útku, který prochází osnovou našeho kulturního života, pak činnost Krohova tuto osnovu přetíná jak seizmická čára...”*

**[K. Honzík ve svých vzpomínkách, 1963]**

Jiří Kroha je známý jako architekt, sochař, malíř, scénograf i designér výstav meziválečné éry. V Čechách, respektive v Československu, je jeho dílo spojováno s levicově orientovanou částí avantgardy. Z hlediska zařazení do určitého proudu působí jako „ojedinělý zjev“. Jeho dynamický, expresivní naturel ho zavádí na pomezí hned několika stylů, se kterými postupně experimentuje – zejména v mládí, kdy ještě nebyl pevně rozhodnut, vrhne-li se na dráhu architekta. Karel Honzík ve svých pamětech vzpomíná: *„Přehlížíme-li dnes mladistvé sochařsko-malířské pokusy Krohovy, i jeho výzdobu vinárny Montmartre, vidíme, že byl vlastně jediným českým futuristou. Sledujeme-li dále jeho první architektonické návrhy (krematorium) nebo jeho úvahy o dynamice architektonických forem, hledáme-li pak nějakou stručnou charakteristiku, vnucuje se nám toto schéma: kubo-futurismus. Blíží se ruským konstruktivistickým romantikům, právě tak jako italským futuristům nebo zase německým expresionistům...”* [1]

Po té, co začíná pracovat jako architekt, pozorujeme v jeho práci určité zklidnění. Postupně opouští kubo-futurismus a ve svých návrzích z roku 1928 (obchodní dům do Prahy, kino s obchodním domem do Plzně) se definitivně přiklání k racionalismu – v jeho konstruktivistické formě. Kroha však nikdy nebyl chladným funkcionalistou. Díky osob-

ním stykům s kruhy Devětsilu mu není cizí ani surrealismus, kteréžto sklony uplatňuje zejména ve výstavnictví (nejvíce asi na Slovanské zemědělské výstavě v Praze roku 1948). Kroha byl od mládí politicky aktivní. Po návštěvě SSSR v roce 1930 sílí jeho politický radikalismus, který je příčinou řady Krohových problémů v kariéře i se zákonem. Ruská inspirace, studium marxismu a Krohovo mnohdy iracionální slučování politických a profesních názorů ho vedou k přesvědčení, že řešení bytové krize, ve které se na přelomu dvacátých a třicátých let ocitá celá Evropa, není možné bez změny politického režimu. Je nadšeným propagátorem socialismu a ruského modelu architektury. V tomto vypjatém období se formuje jeho nový analyticko-kritický pohled na architekturu, který s sebou přináší jako profesor Vysoké školy technické v Brně mezi své studenty. Spolu s nimi v letech 1930 – 32 vytváří rozsáhlou analýzu soudobého bydlení Sociologický fragment bydlení, mistrně používající fotomontáže, coby prostředku vizuálního ztvárnění statistických dat.

V této bakalářské práci není možno obsáhnout celé Krohovo dílo ve všech relevantních souvislostech. Snažila jsem se proto zaměřit na tu část jeho díla, která je pro mne nejvíce fascinující a inspirující. Je to práce, ve které architekt kriticky znovunalézá svůj vztah k sociologické stránce architektury prostřednictvím obrazového sdělení. Tento silně vizuální účinek otevírá možnosti komunikace jak s odbornou, tak i laickou veřejností. Přiměřeně zvolená technika fotomontáže (stále více aktuálnější v současných architektonických analýzách) dovoluje rozehrát příběh bydlení a názorně zprostředkovat vize architekta.

Poslední dobou začínají být tyto Krohovy fotomontážní analýzy s úspěchem vystavovány. Zatím je tomu tak hlavně v zahraničí, v očích naší veřejnosti je zájem o Krohovo dílo tlumen vzpomínkami na jeho politickou kariéru poplatnou komunistickému režimu po roce 1948. Vzhledem k jeho nespornému uměleckému potenciálu by však bylo liché, si silné stránky jeho osobnosti nepřipomenout. V současné době se ve spolupráci s Muzeem města Brna připravuje Krohova retrospektivní výstava.

### 3. Jiří Kroha - stručný životopis v datech do roku 1945

Legenda:

- osobní data
- významné architektonické realizace
- významné události na poli výtvarného umění
- významná divadelní činnost
- výstavnická činnost
- teoretické práce
- politická aktivita
- jiná kulturní činnost

5.6.1893	Narozen v Praze (otec Jiří, matka Marie).
1904 - 1911	Žije v Plzni.
1911	Maturuje na plzeňské reálce.
1911 - 1916	Po maturitě odchází do Prahy na studia Českého vysokého učení technického – obor architektury a pozemního stavitelství.
1916	Končí studium na vysoké škole.
1917	První veřejná architektonická práce – ideový projekt římskokatolického kostela ve Velkém Zdíkově.
1918	Vzhledem k válečným událostem skládá opožděně státní zkoušku.
1918	Realizuje vnitřní úpravu pražského nočního podniky Montmartr.
1918	Nerealizované projekty soukromých vil v Kroměříži, návrhy pomníků na paměť osvobození, návrh administrativní budovy pro rolnický cukrovar v Kroměříži.
1917 – 1920	Soustavně se věnuje výtvarné činnosti.
1918	Vystavuje na členské výstavě Spolku výtvarných umělců Mánes.
1919	Začíná pracovat jako technický úředník Zemského správního výboru v Praze.
1919	Soutěžní návrh na vinohradský kostel.
1919	Soutěžní návrh krematoria pro Pardubice.
1919	Soutěžní návrh na pomník Svatopluka Čecha na Královských Vinohradech (ve spolupráci s sochařem Horejcem).



1919	Návrh okresní ozdravovny v Hradci Králové.
1919 - 1927	Působí v Mladé Boleslavi.
1919 - 1920	Realizace vil pro úředníky a zřizence Zemského ústavu pro choromyslné v Kosmonosích.
1920	Vystavuje na výstavě Moderního umění v Praze (pořádaného kruhem revue Veraikon).
1920	Stojí u založení Socialistické scény (později přejmenované na Všelidovou).
1920	Soutěžní návrh krematoria pro Prahu.
1920	Návrh a realizace jeviště ochotnického divadla v Kosmonosích.
1920	Účast na politických bojích a generální stávce.
1921	Účast na pražské výstavě Tvrdošíjní a hosté.
1921	Navrhuje a spolurežíruje gigantické představení Dvořákových Husitů (Josfeldov u Mladé Boleslavi – ve volné přírodě).
1921	Oženil se s Miloslavou Kubátovou.
1921	Soutěžní návrh na sokolovnu v Hradci Králové.
1921 - 1923	Soutěžní návrh a realizace Hanáckého divadla v Olomouci.
1922	Vypravuje hru A. Dvořáka a L. Klímy Matěj poctivý pro Národní divadlo v Praze.
1922	Soutěžní návrh na druhé Národní divadlo v Praze (spolu s Eduardem Hniličkou). Rozdělená první cena.
1922 - 1925	Realizace Zemské průmyslové školy v Mladé Boleslavi.
1923	Pro Všelidovou scénu připravuje divadelní představení Arnošta Dvořáka Nová Oresteia.
1923	Realizace úpravy křídla Průmyslového paláce v Praze na Výstavišti pro divadelní představení Nová Oresteia. Plán jeviště, hlediště a příslušenství.
1923	Ideový regulační plán přilehlých částí mostu v Kralupech.
1923 - 1925	Realizace obytných domů v Mladé Boleslavi a v Kutné Hoře.
1923 - 1927	Realizace železobetonového mostu v Kralupech s částečnou regulací Kralup (spolupráce s inženýrem Jaromírem Farským).
1924 - 1925	Realizace domu Okresní nemocenské pojišťovny v Mladé Boleslavi.
1924 - 1925	Realizace domu Okresní sociální péče v Mladé Boleslavi.

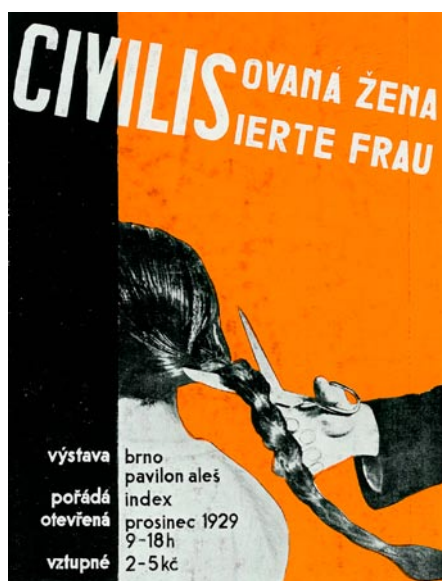
1924 - 1926	Přestavba obchodního domu Gellner v Mladé Boleslavi.
1925 - 1926	Přestavba hotelu Věmec v Mladé Boleslavi.
1925 - 1927	Realizace Okresního domu v Nových Benátkách.
1925	Jmenován mimořádným profesorem Vysoké školy technické v Brně pro obor architektury a pozemního stavitelství.
1926	Návrh a realizace profesorské pracovny v Brně.
1926	Soutěžní návrh na krematorium ve Strašnicích.
1927	Výstava severovýchodních Čech v Mladé Boleslavi. Ideový soutěžní projekt 1926. 1. cena. Prováděcí plány na všechny pavilóny a hlavní expozice.
1927	Realizace příležitostných návrhů na úpravu obchodních portálů a reklamních kiosků v Mladé Boleslavi.
1927	Založil revui současné kultury v Československu Horizont (zpočátku byl jejím šéfredaktorem).
1927 - 1928	Výstava Soudobé kultury v Československu v Brně. Realizace expozice ministerstev, vědy a vysokých škol. Soutěžní návrh pavilónu Obchodního grémia. Realizace pánského pokoje pro expozici UP-závodů. Realizace pavilónu výstavy Člověk a jeho rod a expozice antropologie, prehistorie a diluviálního člověka.
1928	Stěhuje se do Brna.
1928	Realizace obytného domu ve výstavní kolonii Nový dům v Brně.
1928 - 1929	Ideový návrh na regulační řešení Akademického náměstí v Brně.
1928 - 1929	Návrh obchodního domu U Šenfloků v Praze.
1928 - 1930	Realizace vlastní vily v Brně.
1929	Návrh soukromé vily v kolonii Svazu Českého díla na Babě v Praze.
1929	Soutěžní návrh na kino Elektra v Plzni. 1. cena.
1929	Návrh rozšíření Vysoké školy technické v Brně.
1929 - 1930	Návrh a realizace hrobu rodičů na Vinohradském hřbitově.
1929 - 1930	Soutěžní návrh na Všeobecný pensijní ústav v Brně.
1930	Podniká cestu do SSSR.
1930	Zvolen místopředsedou architektonické sekce Levé fronty.
1930	Stává se členem mezinárodního výboru na obranu míru proti fašismu a válce v Paříži.

1930	Soutěžní návrh na obchodní školu v Chocni. Cena.
1930	Teoretické studie zabývající se tématy: analýza základní bytové plochy; plošné a funkční normy.
1930 - 1932	Sociologický fragment bydlení - obrazová analýza bytové otázky formou grafických panelů za použití fotomontáží, ve spolupráci s Ústavem architektury a stavby měst na Vysoké škole technické v Brně.
1930 - 1934	Ekonomický fragment bydlení – analýza bytové otázky formou grafických a architektonických panelů obsahující témata: rozbor rodiny; rozbor potřebných minimálních ploch; bytové normy plošné, prostorové, provozní; bytové procesy; těsnost, užitečnost, kapacita a využití bytu; variabilita bytu; problémy distribuce; Sociálně rodinný dům I. a II. stupně.
1931 - 1932	Návrh dvou projektů obchodního domu Friedů v Olomouci.
1931 - 1933	Veřejné výstavy vlastního architektonického ústavu na Vysoké škole technické v Brně, řada architektonických výstav domácích i zahraničních.
1932	Soutěžní návrh stavebního a elektrotechnického pavilónu Vysoké školy technické v Brně.
1932 - 1933	Teoretické studie zabývající se tématy: analýza časového používání bytu; bytová kultura v závislosti na zaměstnání; časové faktory životního slohu jednotlivých povolání; sociální časový koeficient.
1932 - 1933	Soutěž na byty pro chudé v Praze (spolupráce s arch. Stiborem).
1932 - 1934	Teoretické studie zabývající se tématy: analýzy bytových ploch a typologických forem; minimální a distribuční normy; vnitřní zařízení bytu; reagenční půdorysy bytové.
1932 - 1934	Teoretické studie zabývající se tématy: reformní byty; typy bytů, domů, zastavěných a volných bloků; ekonomické a typologické studie; studie Obraz v bytě.
1932 - 1934	Soutěž obytných domů pro družstvo Včela v Praze.
1933	Výstava Sociologického fragmentu bydlení na Výstavě stavebnictví a bydlení v Brně.
1933	Výstava architektonické problematiky v divadle D 34 v Praze.
1933	Účast na stávce rosicko-oslavanských horníků.
1933	Podává demisi z funkce děkana na Vysoké škole technické v Brně.
1933	Zvolen předsedou nově vzniklého Svazu socialistických architektů.

- 1933 - 1934** Soutěž na regulační a hospodářský plán města Brna. Soutěžní návrh ve spolupráci s Ústavem architektury a stavby měst na Vysoké škole technické v Brně a s ing. Mazáčem. 2. cena.
- 1934** Po přednášce v Malenovicích je na základě žaloby pro rušení občanského míru a pobuřování odsouzen Nejvyšším soudem v Brně ke 3 měsícům tuhého vězení a k peněžitému trestu 1000 Kčs. Na nátlak naší i zahraniční veřejnosti je mu udělena amnestie. Přesto je následkem událostí kolem jeho zatčení suspendován z místa vysokoškolského profesora na Vysoké škole technické v Brně.
- 1935 - 1936** Realizace vily v Brně Pod vodojemem.
- 1935 - 1938** Pracuje na projektu Socialistický byt.
- 1935 - 1965** Humanistický fragment bydlení – analýza bytové otázky formou grafických a architektonických panelů obsahující témata: sociálně rodinný dům I. až IV. stupně; princip kabinetového typu bydlení.
- 1936** Na Mezinárodním bytovém kongresu v Praze vystavuje Ekonomický fragment bydlení.
- 1936** Realizace urnového náhrobku v Plzni.
- 1937** Vrací se zpět na Českou vysokou školu technickou v Brně.
- 1939** V březnu pro jeho komunistickou činnost opět propuštěn ze školy, v září zatčen gestapem a následně vězněn v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald. Propuštěn v roce 1940 (dle oficiálního prohlášení pro těžkou sluchovou vadu ).
- 1939 - 1945** Systematické studie bytových půdorysů podle norem, studie různých způsobů zastavovacích, obytné soubory, Sociálně rodinný dům I. a II. stupně.
- 1940** Výstava v Olomouci. Projekt.
- 1941** Soutěž na získání návrhů řadových, rodinných a malých domů nájemních v Praze. Cena.
- 1942** Realizace urnového náhrobku na hřbitově U sv. Matěje v Praze.
- po roce 1945** V roce 1945 je pověřen funkcí kulturního a školského referenta Revolučního národního výboru v Brně. Od roku 1946 je ve funkci děkana odboru architektury na Vysoké škole technické v Brně. V roce 1948 se stává rektorem Vysoké školy technické v Brně. Téhož roku je jmenován „národním umělcem“, čímž začíná jeho strmá politická kariéra.

V roce 1956 se stahuje do ústraní a věnuje se teorii památkové péče.  
Umírá v roce 1974 v Brně.

#### 4. Meziválečné Československo



vlevo: Zdeněk Rossmann, plakát, 1929

vpravo: Bytový stav ČSR, Výstava proletářského bydlení, Praha 1931



*„...Je to prostě revoluce, byť často i tichá, proti zvykům našich otců. Jako děti nové doby musíme ji jen vítati...“ [2]*

Období mezi dvěma světovými válkami (1918-1938) bývá z perspektivy dnešních dnů označováno jako poměrně šťastná etapa historie Československa. Po rozpadu Rakouska–Uherska byla na našem území vyhlášena samostatnost (28. 10. 1918). V následujících dvou letech dosáhlo Československo mezinárodního uznání svých hranic, postupně došlo ke stabilizaci ekonomiky a byl položen základ prosperující společnosti s moderní sociální strukturou a vysokou úrovní kultury. [3]

V této souvislosti se někdy hovoří o „zlatém věku“, o době naplněné optimismem a vírou v pokrok nejen technický (jenž pramenil z nových médií, vědeckých poznatků a technických vymožeností), ale i společenský. Československo meziválečných let se díky své poloze ve středu Evropy stává místem výměny mezi různými civilizačními tradicemi východu a západu, severu a jihu. Multikulturní tření probíhá i uvnitř republiky – obyvatelstvo tohoto mnohonárodnostního státního útvaru tvořily různé etnické skupiny, především Češi, Slováci, Němci, Maďaři, Rusíni a Židé. Bohužel, vztah Čechů a Slováků k ostatním národnostním menšinám byl od samého vzniku republiky palčivým problémem. Tato interní národnostní disharmonie vedla postupně k četným závažným střetům, jež se nevyhnuly ani studentskému prostředí. [4, 5]

Šlo o tzv. boje o „*numerus clausus*“<sup>1</sup> signalizující nástup nacionálního studentstva. V roce 1929 proběhla v Praze a Brně řada protižidovských demonstrací. [6]

Krach na newyorské burze v témže roce znamenal nástup Velké hospodářské krize, která téměř rozvrátila československou ekonomiku. V důsledku toho se radikalizovala velká část česká levicové avantgardy, která pod vlivem sovětské propagandy nalézala východisko v marxistické ideologii. [7]

Přesto všechno lze meziválečné období u nás řadit mezi nejvyhraněnější etapu moderní tvorby: *„Pro Československo po roce 1918 byla příznačná...realita svobody, která podněcovala ducha optimismu. Otevřely se dveře do světa a došlo k bouřlivému rozvoji ve vydávání knih a časopisů, které se snažilo nasytit hlad po vědění a uspokojit touhu po nových kulturních hodnotách...Doba provincialismu skončila...a pro nové směry domácího umění měl obrovský význam právě nepřetržitý kontakt s novými estetickými kategoriemi formulovanými v zahraničí.“* [8]

Doba byla mimořádně nakloněná rozvoji moderního umění a architektury, které nezůstaly jen exkluzivní záležitostí vzdělavců či revolucionářů (jak tomu bylo např. v Německu či v Sovětském svazu). Jako otevřená progresivním myšlenkám se jevila i jistá vrstva konzumentů, která byla ochotna „učit“ se novému jazyku a nové ikonografii, etablující se v moderních uměleckých kruzích. [9]

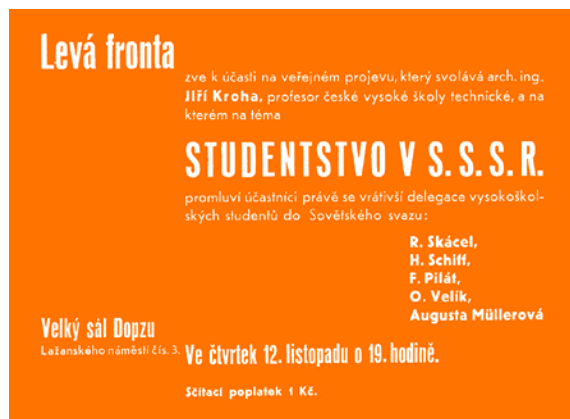
Avantgarda zcela zásadním způsobem přehodnocovala tradiční hierarchie uměleckých oblastí. Hranice jednotlivých oborů byly stírány, multidisciplinarita se stala unikátní kvalitou kulturní produkce tehdejší doby. Formulování programů a vymežování nových pozic všech artistických odvětví se stává předmětem rozsáhlých teoretických a ideologických diskusí, probíhajících na stránkách avantgardních časopisů. Tehdy jich u nás vzniká celá řada – jmenujme alespoň Pásmo, Host, Veraikon, Disk, ReD, Výtvarné snahy nebo Kvart. [10]

## 5. Česká avantgarda a její levicová orientace; vztah k SSSR



vlevo: Zdeněk Rossmann, Plakát, 1936

vpravo: Pozvánka na veřejnou schůzi v Dopzu



*„V radikalismu levice umělecké a technické inteligence projevuje se nadšený lyrismus a opojení z revoluce...“ [11]*

Typickým rysem určité skupiny našich avantgardních umělců, teoretiků a celé levicové inteligence je jejich nadšení pro Sovětský svaz. Levicová avantgarda (velká část moderních umělců smýšlela tehdy „pokrokově“) začlenila do své tvorby také požadavky sociální, na něž byl kladen větší důraz než na aspekty esteticko-formální.

V socialistickém Rusku dává tehdejší společenský řád vzniknout specifickým druhům a námětům umění. V architektuře se poprvé v historii objevují typologické druhy jako závodní kluby, jesle a mateřské školy, kulturní domy na vesnici, paláce práce, domy sovětů, či extrémní forma společného bydlení – takzvané „kolektivní domy“<sup>2</sup>, apod. Tyto typy, mnohdy pod jinými jmény nebo s rozšířenými službami obyvatelům, přejali někteří západní architekti. Ve dvacátých a třicátých letech se velkoryse založený program výstavby stává pro mnohé západní architekty neobyčejně přitažlivý, zejména pro architekty z Německa. Ti jako první začali vlivem politické i hospodářské krize hromadně cestovat a brzo se i stěhovat do Sovětského svazu. Tehdy v SSSR působí například Hannes Meyer, Ernst May, Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Le Corbusier, Hans Schmidt a další. Z našich odborníků, většinou členů Levé fronty, jmenujme např. Jaromíra Krejčara a Josefa Špalka, či Antonína Urbana. [12, 13]



Vztah české avantgardy k SSSR a jeho umění nebyl od počátku jednoznačný. Trvalo nějaký čas, než si abstraktní umění Maleviče, Lisického a Rodčenka získalo své příznivce mezi poeticky založenými umělci, sdruženými kolem skupiny Devětsil. Postupně se k nám dostával obraz ruské avantgardní kultury, deformovaný dobovou propagandou. Ti, kteří mu podlehlí (ať už skrze film, fotografii, architekturu, či díky osobní návštěvě), patřili mezi nadšené obdivovatele ruského konstruktivistického umění (Jiří Kroha, Karel Teige, Jindřich Honzl, Lubomír Linhart a jiní). [14]

Pro mnohé znamenalo setkání s duchem mladé socialistické společnosti i ovlivnění v rovině politické – příklon k marxistické filozofii.

Přesto, že vliv ruské avantgardy na českou kulturní scénu nebyl tak silný, jako podněty z Německa či Francie, bylo dění v Sovětském svazu sledováno s mimořádným zájmem. Na podzim roku 1925 podniká Karel Teige spolu s první delegací českých intelektuálů ze Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s novým Ruskem cestu do SSSR, kde navštívil Moskvu a Leningrad. Mezi členy delegace byli také například: Jindřich Honzl, Josef Hora a Jaroslav Seifert. [15]

Vzájemné styky mezi sovětskou a českou avantgardou obohatila návštěva Vladimíra Majakovského v Praze v roce 1927 (při níž se sovětský básník mimo jiné seznámil s architektem Jaromírem Krejcarem), a dále pak zastoupení prací Jaromíra Krejcara a Jiřího Krohy na mezinárodní výstavě nové architektury uspořádané v roce 1927 v Moskvě skupinou OSA. V roce 1930 navštívil Sovětský svaz osobně i Jiří Kroha, rok na to malíř Adolf Hoffmeister a architekt Bedřich Feuerstein. Později ve třicátých letech podnikli cestu do SSSR například architekti Jan Doubek (1935), Václav Šantrůček (1936) a jako delegáti uvedeného Prvního sjezdu sovětských architektů také Josef Gočár a Pavel Janák (1937).

Jaromír Krejcar ve stati Soudobá architektura a společnost z roku 1932 řadí sovětský konstruktivismus mezi tři nejdůležitější vlivy, pod nimiž se česká moderní architektura od počátku dvacátých let formovala (1. Loos, 2. Le Corbusier, 3. konstruktivisté ze SSSR). V roce 1937 prohlašuje v Moskvě na 1. sjezdu sovětských architektů Josef Gočár, že *„nikde nesledují s takovým soustředěným zájmem vaši sociální práci, vaši literaturu, divadlo, filmy a architekturu jako v Československu.“* [16]

V České republice, díky její poloze, se tedy setkávají německé vlivy i působení sovětské levice. Brno opakovaně navštívili zahraniční architekti Hannes Meyer a Mart Stam, kteří v SSSR delší dobu pracovali. [17]

Obecné tláhnutí k levici vyústilo v Čechách k založení socialisticky zaměřené kulturní

revue Index (redaktory byli Bedřich Václavek, Jiří Mahen a Josef Ludvík Fischer; spolupracovali s nimi architekti Bohuslav Fuchs a Jan Vaněk, grafickou úpravu prováděl Zdeněk Rossmann).

Postupné střízlivění ze slepého obdivu k SSSR přichází na přelomu dvacátých a třicátých let. Mezi prvními, kdo se kriticky postavil proti některým praktikám komunistického režimu byl u nás Jindřich Štyrský ve stati Nebyl jsem a nejsem organizovaným komunistou (otištěné v časopise Tvorba roku 1929). Další varovné signály se objevují v řadách české avantgardy v průběhu třicátých let – v souvislosti se zprávami o uměle vykonstruovaných politických procesech stalinistického režimu. Palčivým políčkem volně smýšlejícím umělcům je pak zcenzurování expozice československého umění v Moskvě a Leningradě (1937), kde řada umělců nesměla vystavovat (Toyen, Štyrský, Filla, Muzika, Makovský a další). Z hlediska vztahu k socialistickému Rusku došlo v kruzích české avantgardy k rozdělení. [18]

Po druhé světové válce je svobodný duch avantgardy oficiálními kruhy zapovězen, éra meziválečné moderny je pro architekty až do přelomového roku 1958 (EXPO, Brusel<sup>3</sup>) tabu. I přesto, že Kroha neustále kritizoval technické nedostatky sovětské výstavby (zejména ve své Bytové otázce v SSSR, 1936), vystupoval celý svůj život jako proruský orientovaný člověk, stojící na straně komunistického režimu. Když je Kroha pod společenským tlakem nucen vyjádřit se ke své meziválečné tvorbě (zejména kubisticko futuristickým malbám), distancuje se od své avantgardní minulosti a zavrhuje ji jako „hřích mládí“. [19]

V padesátých letech pak navrhuje řadu staveb, poplatných socialistickému realismu. Je to v době, kdy už i v samotném Rusku tento sloh dožívá. Kroha v této historizující tendenci spatřuje východisko koncepce naší architektury po osvobození, vycházející tak ze svých některých předešlých úvah, nastíněných již v Bytové otázce SSSR.

## 5.1 Spolky avantgardních architektů



vlevo: V. Nezval, K. Teige a R. Jackobson v bazénu na zahradě J. Krohy, 1934  
vpravo: Jaroslav Král, „Redakce Indexu se radí - o čem?“, 1933



*„S větší nebo menší určitostí objevuje se architektům jediné východisko: odstranění vlastních příčin celkové hospodářské krize v podobě anarchistického kapitalistického hospodářství, přiklonění se k socialismu.“ [20]*

Formování nových myšlenek uvnitř avantgardy bylo provázáno vznikem celé řady spolků, jež sdružovaly osoby podobného smýšlení nejen uměleckého, ale mnohdy i politického. Tak, jak se dynamicky vyvíjel názor na moderní architekturu, měnily se i spolky. Umělci bývali postupně členy i několika těchto avantgardních sdružení.

Zpočátku se pokrokoví českoslovenští architekti organizovali ve známém Svazu moderní kultury – Devětsil, který v Praze existoval do roku 1930, v Brně do roku 1927. Pražští architekti vytvořili v jeho rámci skupinu Ar-Dev, tj. „architekti Devětsilu“. Když byla v roce 1929 ustanovena Levá fronta, Ar-Dev byl zrušen. Jeho členové přešli hromadně do nové organizace. V roce 1931 byla zřízena architektonická sekce Levé fronty, v roce 1932 se v Praze konal sjezd levých architektů. Sjezd, který rokoval za účasti německých a polských hostů, přijal na konci svého jednání usnesení o sjednocení pokrokových sil v řadách architektů. Tak vznikl v roce 1933 SSA (= Svaz socialistických architektů). Jeho sjednocovací úsilí se projevilo již po jednom roce, kdy se šest z dosavadních osmi architektonických organizací v Praze spojilo v BAPS (= Blok architektonických pokrokových spolků); jedině architekti ze SIA (Spolek inženýrů a architektů) a GDA (= Gemeinschaft deutscher Architekten) zůstali stranou, SSA však zůstal samostatnou složkou BAPS.

SSA ukončil oficiálně svou činnost v roce 1938, politicky však pracoval dál. Po osvobození SSA i BAPS navázaly na své dřívější aktivity, což vedlo v roce 1953 k založení architektonické organizace v rámci Svazu výtvarných umělců. [21]

Se jménem Jiřího Krohy je třeba zmínit Levou frontu (od roku 1930 byl místopředsedou architektonické sekce Levé fronty) a Svaz socialistických architektů, jehož předsedou byl v roce 1933 zvolen. Jako profesor Vysoké školy technické v Brně značnou měrou ovlivňoval Kroha i činnost Spolku posluchačů architektury a studentské sekce Levé fronty.

Ve všech případech šlo o významné levicově orientované spolky, kladoucí si mimo jiné za cíl seznámit československou odbornou veřejnost se soudobou kulturou SSSR. Od roku 1930, kdy Kroha Sovětský svaz osobně navštívil a kdy se definitivně přiklonil k marxistickému světovému názoru, se s nejvyšším zaujetím angažuje za socialistickou architekturu a za nový společenský řád. Mnohdy je jeho politický zápal natolik silný, že přestává oddělovat politické přesvědčení od profese architekta i pedagoga vysoké školy. To je ostatně také příčinou jeho konfliktů jak s vedením České vysoké školy technické v Brně, tak i se zákonem.

Činnost výše jmenovaných Levé fronty a studentských spolků je detailněji rozebrána v následujících kapitolách.



který dal podnět k ustavení Svazu socialistických architektů, aj.). Přestože se nová organizace prohlašovala z taktických důvodů za spolek nepolitický, který není ve spojení s žádnou politickou stranou, charakterizovala Levá fronta svoji základnu jako „revoluční“ a ve 30. letech se postupně stala nástrojem stalinistické stranické kulturní politiky KSČ a důležitým článkem vlivu KSČ na inteligenci. Kromě toho sloužila jako zprostředkovatel poznávání kultury tehdejší SSSR. [23]

Architektonická sekce Levé fronty uspořádala v Praze a v Brně výstavu sovětské kultury (1932), přinášející svědectví o současném stavu sovětského stavebnictví.

To, že se jednalo o prorusky orientovanou skupinu dokládá už samotný název, ne nepodobný s Levou frontou umění<sup>4</sup> – ruskou sovětskou uměleckou skupinu činnou v letech 1922 – 29.

Z významných akcí Levé fronty bych zde ráda zmínila ještě Výstavu proletářského bydlení (pořádanou v Praze roku 1931, viz kapitola č. 8 ), která užívala dokumentární fotografie, statistiky a diagramy pro demonstrování neúnosných podmínek života dělníků (podobných metod použil Kroha v rozsáhlém souboru fotomontáží nazvaném Sociologický fragment bydlení). [24]

Postupně se organizace rozrůstala a vytvářely se specializované sekce: literární, divadelní, architektů (účast architektů měla od počátku téměř vůdčí charakter a sekce architektů patřila k nejaktivnějším), právníků, lékařů, aj. Vznikaly také různé odbočky – např. v roce 1929 byla ustanovena brněnská sekce Levé fronty. [25]

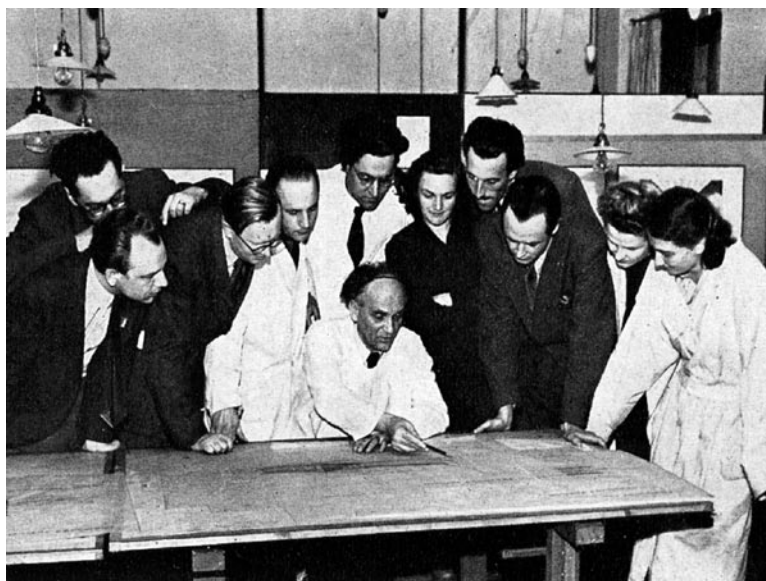
Zde byl soustředěn výkvět levicové části soudobého kulturního života – kromě výše jmenovaného Bedřicha Václavka připomeňme zejména osobnosti Jiřího Krohy, Emila Františka Buriana, Josefa Poláška, Jana Fleischera či herce Zemského divadla. [26]

Pod vedením Levé fronty probíhal podobný vývoj ve fotografii a filmu. V roce 1931 byly ustanoveny skupiny fotografie a filmu Levé fronty v Praze a Brně (například Film-foto skupina, kterou vedl Lubomír Linhart v Praze a František Kalivoda v Brně). [27]

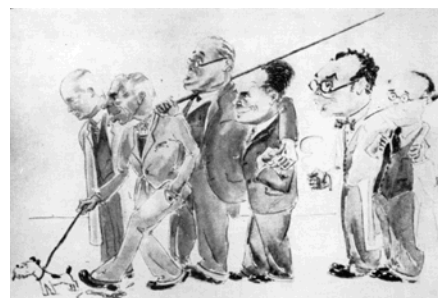
Levá fronta vydávala v letech 1930–33 časopis nazvaný Levá fronta, původně týdeník (redaktorem byl Stanislav Kostka Neumann), později měsíčník (Ladislav Štoll). V knihovně Levé fronty vycházely práce věnované současným aktuálním (v prvé řadě politickým) problémům a díla prorusky orientovaná (reportáže, filosofická i psychologická literatura, sborníky z diskusí pořádané Levou frontou). Dokladem toho mohou být např. Teigeho Architektura pravá a levá, Zahradní města nezaměstnaných, Pudovkinův Vývoj sovětské filmové režie a také některé spisy Lenina či Marxe. [28, 29]



### 5.1.2 Kroha a studentské spolky



vlevo: charakter školní pracovny v ústavu J. Krohy  
vpravo: profesorský sbor oboru architektury Vysoké školy technické v Brně, karikatura, po roce 1925  
(zleva: Fischer, Králík, Syříště, Kroha, Babán, Liebscher)



Politické otázky byly předmětem zájmu i takzvaných „odborných studentských spolků“. V souvislosti s Brnem a působením Jiřího Krohy na české technice připomeňme Spolek posluchačů architektury založený 10. 2. 1926 (jako samostatný fakultní spolek navázal na činnost architektonické sekce při Spolku posluchačů techniky, činný do roku 1925). Spolek pořádal exkurze na významné realizace, debatní večery či ankety a snažil se dát svým členům možnost, aby se mohli se svými kritickými názory projevit na veřejnosti. Ve spolku přednášeli významní levicoví kulturní činitelé a teoretici (např. Karel Teige v roce 1932 na téma Analýza buržoazního a socialistického města, režisér Jindřich Honzl aj.). Iniciátorem těchto přednášek byl Jiří Kroha, zastávající v té době na brněnské Vysoké škole technické funkci profesora. Lze říci, že Krohův politický zápal a jeho levicová orientace měly na činnost spolku velký vliv, takže spolek byl tradičně po léta oporou levice na technice. Kroha byl rovněž úzce spjat s činností studentské sekce Levé fronty (založené 18. 10. 1930). K vedoucím činitelům Levé fronty patřil pak student české techniky František Pilát. První velkou akcí avantgardních studentů bylo vyslání studentské delegace do Ruska v září 1931. Po jejím návratu byly pořádány přednášky přinášející novinky z cesty. Na veřejné schůzi v Dopzu, svolané profesorem Krohou, se 12. 11. 1931 sešlo 1150 studentů, kteří schválili prohlášení: *„Zároveň si přejme, aby mezi Československou republikou a SSSR nastal co nejdříve poměr netoliko normální, ale přátelský“*. [30]

Levicoví studenti byli zapleteni i do sporu o existenci německé techniky v Brně v roce

1932 (pokrokoví studenti pod Krohovým vedením požadovali ponechání německé techniky v Brně). Tehdy došlo ke srážkám mezi národními a fašistickými studenty se studenty komunistickými. Střet ukončila policie. Profesorský sbor za Krohovy nepřítomnosti komentoval tuto událost politováním, že se zneužívá studentstva k účelům očividně politickým a národnostním. [31]

Krohův vyhraněný politický názor zásadním způsobem formoval posluchače techniky a je otázkou, zda tento tlak nenarušoval apolitičnost akademického prostředí. Faktem je, že Kroha se svými komunistickými názory netajil ani na veřejnosti, či v profesorském sboru, ani za katedrou.

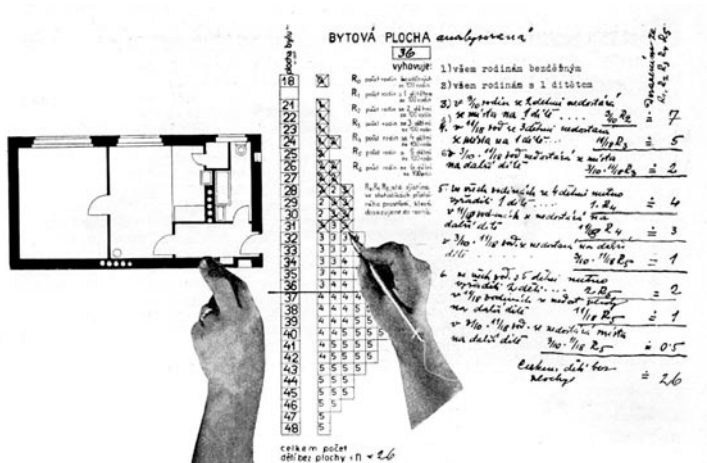


## 6. Meziválečná „vědecká“ architektura



vlevo: Karel Teige, obálka knihy „Nejmenší byt“, Praha 1932

vpravo: Jiří Kroha, Reagenční tabulky, 1936 - 1937

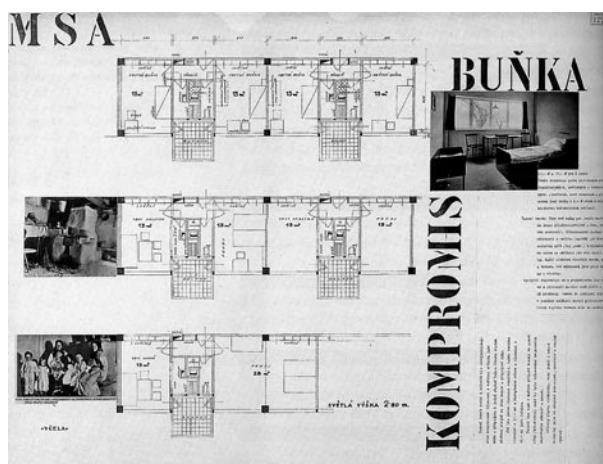


*„Co, ostatně, jest moderní architektura, vyznávající revoluční heslo konstruktivismu a funkcionálního generálního plánu, jiného, než utopie, přeměňující se ve vědu, a vědou, která se stává skutečností?“ [32]*

Ve dvacátých a třicátých letech se formují směry moderní architektury, označované jako purismus, konstruktivismus nebo funkcionalismus. Jejich společným charakteristickým rysem byl co největší, snad až jednostranný důraz na provoz, konstrukci a účel stavby. Československo patřilo tehdy k jednomu z významných center funkcionalistické architektury. Naše moderní architektura meziválečné doby měla vysokou úroveň, zcela se vyrovnala nejlepší tvorbě zahraniční a byla také v cizině plně respektována. Vcelku byla u nás čtyři hlavní střediska funkcionalistické architektury. Praha, Hradec Králové, Brno a Zlín. [33]

Podobně jako v zahraničí, tak i naši avantgardně smýšlející architekti přehodnocovali dosavadní zásady navrhování. V Programu Stavby a pražského Klubu architektů v roce 1924 čteme: „Pro nás systém vytvoření nové architektury jest analogický výrobnímu systému moderního stroje. Řídí jej tytéž zásady racionality, ekonomie, matematického řádu. A po dobrém stavebním díle žádáme totéž, co po dobrém stroji: dokonalé vyhovění účelu, preciznost, pregnanost, ekonomii v upotřebeném materiálu i v provozu.“ [34]

Dům se stává „strojem na bydlení“<sup>5</sup>, což si žádá nový přístup: vědecký. Funkcionalistická metoda navrhování vychází ze statistických dat, schémat provozu a sociologických



vlevo: Jan Gillar, Návrh kolektivního domu, soutěž družstva Včela v Praze, 1931

vpravo: Karel Honzík, Diagram špatného a dobrého rozdělení bytu, 1929



analýz. „Nová architektura musí do důsledku odpovídat zásadám ekonomie...Nové požadavky musí být hledány i uskutečňovány vědecky: matematicky, empiricky, statisticky a sociologicky.“ [35]

Do popředí zájmu se dostává tzv. sociologie architektury. „Vědecké zkoumání sociologických základů architektury a bytové otázky předpokládá vědeckou metodu práce. Především: sociologii a speciálně sociologii architektury, která se omezuje na abstraktní nauku o společnosti a o vztazích architektury k společnému životu,...“ [36]

Zvláštní pozornost je věnována právě sociálnímu smyslu architekta: „Architekt...jest inženýrem ve smyslu organisátora práce i života.“ [37]

Důležitými vstupy sociologie architektury a bydlení jsou statistická data, která jsou architekty pečlivě sbírána, převáděna do grafů a analyzována. Předmětem zkoumání se stává člověk ve všech jeho aspektech denního života. Otázky výživy, zaměstnání, oděvu, způsobu využívání volného času jsou předními údaji každého sociálně-hygienického šetření a hodnocení životní úrovně.

Tyto antropocentrické tendence vrcholí v Le Corbusierově studii Modulor<sup>6</sup> (1948), věnované studiu proporcí člověka jakožto základu univerzální měrné soustavy.

Československá avantgardní architektura postupně formuluje odpovědi na palčivé otázky, jež si moderní architekti kladou. Děje se tak zejména díky teoretickým textům Karla Teigehe, architektů Karla Honzíka, Jana Kouly, Oldřicha Starého a také Jiřího Krohy.

Zajímavá je Teigova koncepce tehdejšího československého umění založená na polaritě konstruktivismu a poetismu: „Konstruktivismus, sloužící fyzickým potřebám člověka a vyhrazený hlavně typografii, průmyslovému návrhářství a architektuře měl pracovat přís-



vlevo: architektonická skupina PAS, Diagram dispozičních rozporů stavebních funkcí, 1932

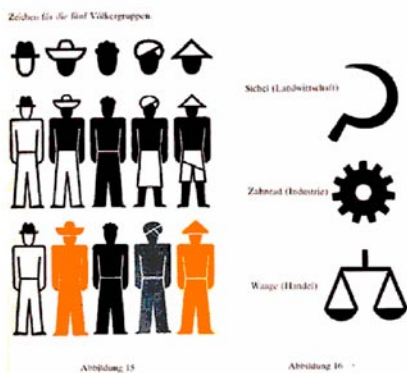
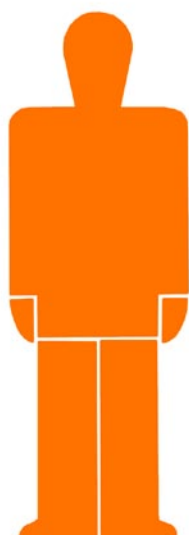
vpravo: Jiří Kroha, Ekonomický fragment bydlení, výřez z panelu, 1930 - 1934



*ně racionálními, ekonomickými, ba vědeckými metodami, kdežto poetismus, protiklad a komplementární doplněk konstruktivismu, měl jenom ventilovat lidskou emotivitu a nemohl to prý dělat v jiných žánrech nežli v malířství a básnictví. Malířství a poezie zůstanou uměním, architektura se však stává vědou.“ [38]*

Když vrcholí na přelomu dvacátých a třicátých let bytová krize, stává se těžištěm zájmu architektů téma bytové reformy. Naši architekti na základě „vědecké spolupráce“ s Mezinárodními kongresy moderní architektury a jejich výkonným výborem (CIPRAC) vytkli problém nejmenšího bytu jako ústřední problém moderní architektury, řešitelný pouze úzkou spoluprací sociologie, ekonomiky, věd lékařských, politických a právních. Půdorys bytu je znovu a znovu přezkoumáván na pozadí všech ekonomických, hygienických, ideologických a sociálně-politických faktů, nová typologie se rodí na základě přehodnocení tradičního třídního rozvrstvení, pojetí rodiny, genderových stereotypů a postavení ženy ve společnosti: „*Půdorys ... je vlastně šifrou sociálního obsahu architektury...*“ [39]

Vše se děje s cílem maximální racionalizace půdorysu a nalezení tzv. minimálního bytu, jehož hlavní kvalitou je co nejvyšší obytná hodnota a účinnost při co nejmenší ploše. Na tento nový typologický druh je pohlíženo jako na výslednici vztahů architektury k hospodářskému systému a struktuře společnosti na jedné straně, k danému stavu rodiny a domácího hospodářství, k vládnoucí ideologii, k panující morálce, zvykům a k právnímu řádu na straně druhé. Architekti prosazují hromadnou výrobu, normalizaci stavebních součástí, typizaci a standardizaci, jež mají přispět k hospodárným řešením bytového minima. Typizaci předchází důkladná vědecká příprava, stanovující ve výsledku typizované dispoziční jednotky (jako výšky místností, pater, jednotlivých buněk).



V souvislosti s bytovou otázkou vychází Teigeho Nejmenší byt (Praha, 1932). Jedná se o rozsáhlou teoretickou studii, v níž jsou veškeré otázky bydlení uvažovány v kontextu hospodářského a společenského vývoje společnosti. Kniha kriticky shrnuje dosavadní pokusy o řešení bytové otázky a nastiňuje prognózy budoucích forem bydlení. Teige, stejně jako Kroha, vychází z metody dialektického materialismu. Oba vnímají řešení bytové otázky jako pouhou, byť velmi důležitou, součást boje o novou společenskou hospodářskou formu: „...Je nutno, aby se celá lidská mentalita a ideologie základně změnila. Aby tato změna nebyla povrchní, musí být velmi vážně a důkladně připravována. Měly by být mobilisovány celé brigády uvědomělých kulturních pracovníků, aby připravovaly vítězství onoho úseku kultury, jímž je nové bydlení. Propagace a tvoření nové ideologie není jen úkolem architektů; moderní sociologové, národohospodáři, hygienikové, lékaři a ostatní kulturní pracovníci měli by systematicky uvědomovati stále širší okruhy obyvatelstva o nutnosti nových kulturních forem, jako pokrokoví politikové připravují svojí činností nové politické formy, korrelativní novým formám kulturním...“ [40]

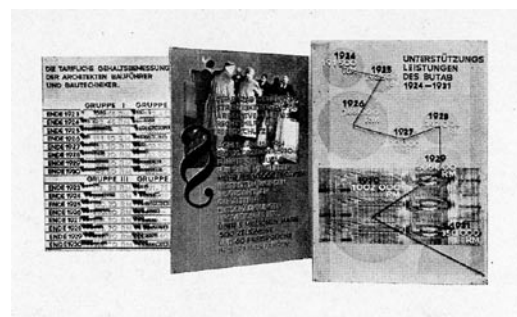
Teige i Kroha se shodují na jednom: Reforma bydlení není možná bez reformy třídní. Za vzor nového společenského uspořádání pokládají Sovětský svaz. „Architektura, jež přijala za své metody dialektického materialismu stává se kritikou života, doby a společnosti a nástrojem jejich změny a přestavby.“ [41]

Architekt v tomto pojetí vystupuje jako angažovaný zprostředkovatel nových myšlenek – nejen kulturních, ale i sociologických a politických. Této úlohy se Kroha zhostil s mnohdy až iracionální horlivostí, což je i příčinou jeho četných potyček s profesorským sborem na české technice i se zákonem. Jak už bylo řečeno, Kroha byl propagátorem komunistických





H. Bayer, W. Gropius, Moholy-Nagy, výstava stavebních živností, Berlín 1931

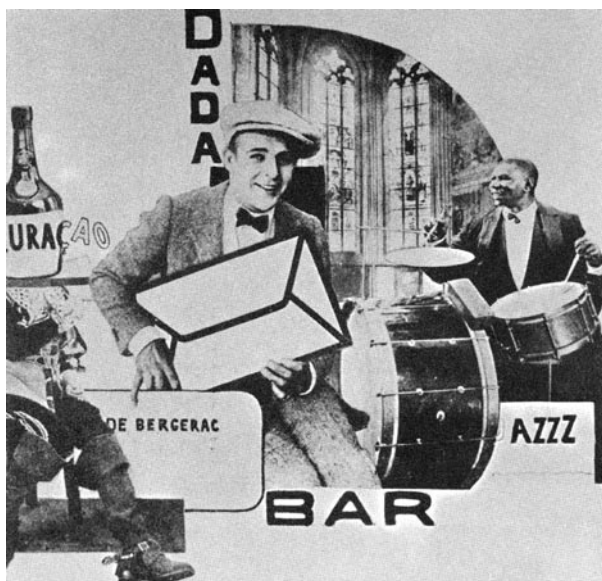


idejí nejen jako soukromá osoba, ale i jako profesor České vysoké školy technické. Jeho projev na téma Kdo a co na nás hledí sovětskýma očima, konaný 22. 1. 1933 v dělnickém domě v Malenovicích na Zlínsku byl pro svůj extrémní obsah důvodem k zakročení policie proti Krohovi<sup>7</sup>.

Zvláštní důraz byl kladen na vizuální stránku prezentace vědecko-architektonických myšlenek. „Století oka“ (jak nazval Teige dvacáté století) bylo érou, plakátů, světelných reklam, fotomontáží a piktogramů, pronikající postupně i do oblasti architektury. Písmo v architektuře se stalo jediným „dovoleným“ ornamentem budovy, který nebyl avantgardou považován za „zločin“<sup>8</sup>. Od počátku dvacátých let se jako ilustrační přílohy teoretických statí začaly prosazovat rozmanité grafy a diagramy, a to zvláště v německé a rakouské architektonické literatuře. *„Vyhovovaly tak rodícímu se dobovému sklonu k systémovému myšlení, které usilovalo simulovat zkoumanou realitu názornými prostorovými modely a synchronními a diachronními řezy. Pozornost funkcionalistických architektů, včetně špiček CIAM, k sobě tehdy například upoutaly statistické piktogramy vídeňského neopozitivistického filosofa Otto Neuratha.“* [42]

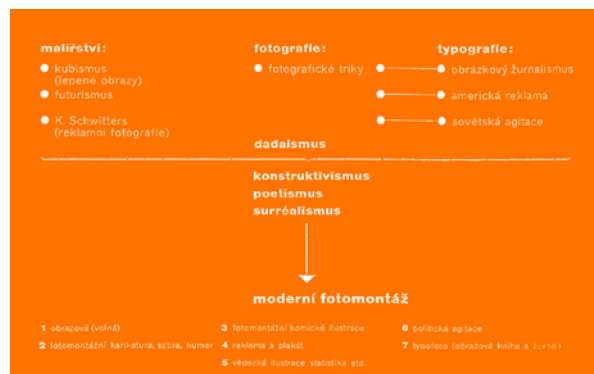
Pod vlivem sovětské konstruktivistické fotomontáže a grafických výstupů německé školy Bauhaus se formovaly obrazové „grafikony“ a „kartogramy“ českých vědeckých funkcionalistů (zejména Teigeho, Krohy, Gillara a skupiny PAS). Fotomontáž u nás záhy dosáhla vynikající kvalitativní úrovně, postupně pronikla do oblasti užitkové i politicko agitační grafiky a ve své specifické formě vyústila do obrazových básní českého poetismu. Téma fotomontáže v meziválečném Československu je věnována následující kapitola.

## 7. Meziválečná fotomontáž a umělecká avantgarda



vlevo: František Matoušek, Dada bar, před rokem 1928

vpravo: Karel Teige, diagram historického vývoje fotomontáže, 1932 - 33

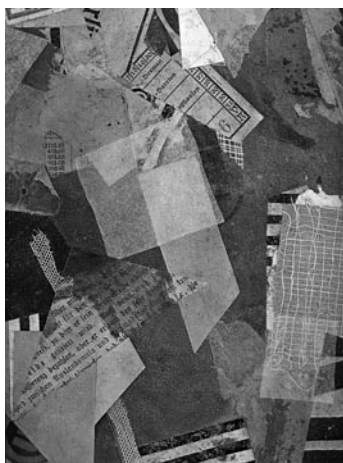


„...Fotomontáž je komunistické internacionále tím, čím kostelní kresby a oltářní obrazy byly katolické církvi...“ [43]

Fotomontáž v meziválečném Československu patří mezi hojně rozšířenou formu jak v oblasti grafiky, tak v architektuře i průmyslu. Teige ji pokládá za „malířství epochy stroje“ a uvažuje o ní jako o technice, kterou mohou s úspěchem používat i laici a samoukové: „Fotomontáž a fotografie dovoluje i bezrukým Raffaelům tvořiti s novým materiálem...“ [44]

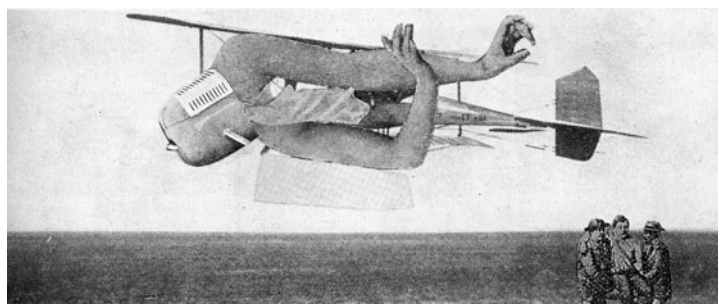
Ačkoliv kvalitní montáž působí jednoduše, cesta ke srozumitelnému sdělení a výrazové jednoduchosti je však „horskou túrou po krásách ledovců“<sup>9</sup>. Sám Teige proto vzápětí dodává, že autor dobré fotomontáže „rozumí kvalitě a struktuře fotografie, má smysl pro černobílé valéry a pro barvu, a dovede výrazně artikulovati plochu“. [45]

Kořeny avantgardní fotomontáže můžeme hledat už ve chvíli, kdy kubističtí malíři (zejména Picasso a Braque) počínají do svých obrazů vlepovat výstřižky novin, fotografií a barevných papírů rozmanitých struktur – tedy v momentě, kdy se malířství vymaňuje ze zasetí naturalisticky zobrazujících tendencí a přechází do své abstraktní fáze. Tato éra „vytvořila téměř všechny materiálně-technické a formové prostředky nových forem obrazových, speciálně pak fotomontáže. Jak fotomontáž, tak i moderní fotografie a typografie, a vůbec moderní zraková kultura, vděčí tomuto údobí za vše podstatné.“ [46]



vlevo: Kurt Schwitters, *Formy v prostoru*, 1920

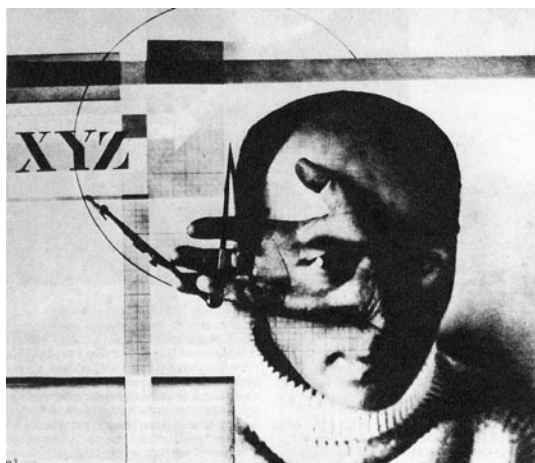
vpravo: Max Ernst, koláž bez názvu, 1920



Podobné tendence pak rozvíjí - s ironií a hravostí jemu vlastní - směr dada, souběžně se vyvíjející na několika místech v Evropě a v Americe. Důležitými středisky evropského dadaistického hnutí jsou Švýcarsko (skupina kolem curyšského kabaretu Voltaire), Německo (města Berlín, Hannover, Kolín nad Rýnem) a Francie. V těchto kruzích vznikaly první koláže a fotomontáže již během první světové války. Autory jedněch z prvních dadaistických fotomontáží jsou členové berlínské komuny Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield a Hannah Höchová. Pozoruhodné jsou koláže a asambláže s fragmenty různorodých materiálů hannoverského Kurta Schwitterse, jež jsou cenné zejména svojí novou skladbou, analogickou s dadaistickou skladbou literární. Dadaisté rozbíjejí věty na fragmenty jednotlivých slov, tónů a zvolání. Podobně i v obraze dochází ke zpřetrhání původních vazeb. Nové kombinace rozmanitých útržků reality dávají vzniknout nečekaným souvislostem, kladoucích zvláštní nároky na divákovu fantazii. V roce 1920 vystavuje Hausmann na berlínské výstavě Dada-Messe fotomontáž s názvem *Tatlin doma* a vedle ní slogan „*Umění je mrtvo. Ať žije Tatlinovo nové strojové umění.*“ [47]

Odvážné tvrzení můžeme chápat jako pomyslnou čáru za estetickým uměním doznávajícího akademismu. Není náhodou, že dadaistické hnutí, revolučně vystupující proti měšťáckému žebříčku hodnot a názorově klonící se „doleva“, s nadšením sáhlo po technice fotomontáže jako po účinném nástroji politické satiry. [48]

Jedním z nejvýraznějších představitelů politické fotomontáže je John Heartfield, který po té, co v roce 1933 emigroval z Německa před nacistickou policií, vytvořil řadu sugestivních montáží proti hitlerovské třetí říši.



vlevo: El Lisickij, Konstruktor, vlastní portrét, 1924

uprostřed a vpravo: Alexandr Rodčenko, knižní ilustrace pro LEF, 1923



Mezi dadaisty vynikají také surrealisticky laděné koláže Maxe Ernsta (z Kolínské skupiny, kde dále působili Johannes Theodor Baargeld a Hans Arp), který k jejich vytváření používal výstřižky různých ilustrovaných románů na pokračování, anatomických atlasů a podobně. [49]

Moderní formu abstraktního utváření obrazu rozvíjí dále první generace futuristů, kteří do „mrtvého řádu“ vnášejí dynamiku a děj. „*Obráz rozbývá znovu klasickou jednotu místa, času a děje, stává se symfonií několika simultánních výtvarných jednotek v pohybu.*“ [50]

Fotomontážní principy zprostředkovaly české avantgardě sovětský konstruktivismus a německá škola Bauhaus. Není tomu jen z důvodů geografických. Oba tyto směry mají mnoho styčných bodů i v rovině názorové a z hlediska geneze je lze považovat za dva analogické proudy vyvíjející se simultánně. Institucionálním protějškem Bauhausu je moskevská umělecko-průmyslová škola VCHUTEMAS, kde fotografie nachází uplatnění v nejrůznějších oborech. [51]

V Sovětském svazu je umění těsně svázáno s probíhajícím politickým revolučním hnutím, čemuž odpovídá i jeho „angažovanost“. Ruští konstruktivisté, včele s Vladimírem Tatlinem, Alexandrem Rodčenkem a El Lisickim, volají po „*umění pro lidi*“ a „*umění pro život*“. V této koncepci propagandistického umění spojují své radikální vize s ideály, jež se zrodily z ruské revoluce. Důležité je zacílení umělců na diváky, kteří již nepřicházejí z řad intelektuálů, ale přímo z ulic: „*Ulice budou našimi štětcí a náměstí našimi paletami!*“<sup>10</sup> V porevoluční době zaplavily plakáty, pamflety, letáky a vývěsky holé zdi a výkladní skříně. Ulice se tak postupně měnily v pestrou přehlídku rodícího se moderního grafického designu, za inovativního použití fotomontáže a jiných technik masmédií. Nový vizuální trend byl ne-





Alexandr Rodčenko, ilustrace Majakovského poémy „Pro eto“, 1923

odmyslitelně spjat s charakteristickými požadavky: politické heslo, barva a fotografie. [52]

V tomto klimatu se etabluje konstruktivistická fotomontáž, vycházející z abstraktních malířských tendencí – zejména pak z Malevičova a Rodčenkova suprematismu. Ten „byl stanicí přestupu od tabulového obrazu, jenž byl prohlášen za přežitek buržoazní kultury, k novým oborům, k polygrafii, k fotomontáži, k fotografii, k filmu, k scénickým výpravám a k novému pojetí architektury“. [53]

Alexandr Rodčenko a El Lisickij, jež pojilo přátelství i jejich společné působení na VCHUTEMAS, patří mezi nejvýraznější osobnosti na poli konstruktivistického umění. Rodčenko vytváří první fotografické koláže už kolem roku 1919. O čtyři roky později ilustruje Majakovského poému „Pro eto“ známým cyklem jedenácti koláží s nápaditou skladbou, dynamicky střídající detaily a celky (jinou Majakovského poému Kurským dělníkům, kteří vytěžili první rudu, ilustroval Jurij Rožkov, v roce 1924). [54]

Rodčenko s oblibou kombinuje plošné geometrické útvary a prostorové fotografie, čímž dociluje zvláštního plastického účinku. Přestože montáže tvoří jeden celek, dílčí kompozice jsou odlišné a diváka neustále překvapují. Některé působí spíše jako nakupené útržky reality okořeněné jistou dávkou dadaistického humoru, jiné jsou organizovány s nečekanou čistotou a racionálním rozvržením.

V roce 1925 vytváří Rodčenko sérii pětadvaceti plakátů pro Muzeum revoluce. Je to specifický příklad oficiální zakázky za účelem propagace novodobých dějin. Rodčenko se rozhodl presentovat historii nelineární cestou: fotografické reprodukce rozličných dokumentů – dobových fotografií, pamfletů, prohlášení, stránek z novin a časopisů – kombinuje s barevnými plochami, bez jakéhokoliv vysvětlujícího rámce. Toto vrstvení



zleva do prava: Gustav Klucis a Valentina Kulaginová, 1922; Gustav Klucis, návrh plakátu pro spartakiádu, 1928; Valentina Kulaginová, návrh plakátu, nedatováno; Valentina Kulaginová, návrh plakátu, 1930



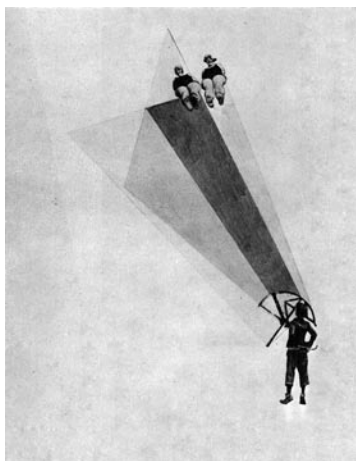
fragmentů revoluční historie, odvolávající se na kolektivní paměť, se svým pojetím blíží formě rodinného alba, čímž autor zachovává možnost individuální interpretace.

Práci s fotografií, řazenou do sérií a příběhů, rozvíjí Rodčenko později v rámci reportáží, dokumentujících úspěchy 1. pětiletky (například foto příběh pro moskevský automobilový závod AMO nebo esej o stavbě bělomořsko – baltického průplavu, ve které inovativním způsobem kombinuje fotomontáže, reportážní záběry, portréty, záběry různých staveb a strojů).

El Lisickij (celým jménem Lazar Markovič Lisickij) přechází z malířských konstruktivistických analýz stereometrických tvarů (takzvaných „prounů“) k technice fotomontáže. Pravděpodobně nejznámější je jeho Konstruktor (1924), vlastní portrét začleněný do abstraktní kompozice s písmem. Novátorským způsobem Lisickij uplatňuje fotografii i ve výstavnictví. Jako první tu používá fotomontáže ve velké ploše celých panelů a stěn. Na mezinárodní Výstavě tisku (Pressa) v Kolíně nad Rýnem v roce 1928 vytváří spolu se Sergejem Sežkinem expozici sovětského pavilónu. Tato instalace znamená zásadní mezník ve výstavnictví dvacátých let. El Lisickij převádí knihy a časopisy do nástěnných montáží a koláží, které tvoří samostatné plastické stěny. Lisickij tak poprvé používá přímo fotografií (či jejich výřezů) jako inscenované optické pozadí. [55]

Lisickij je také autorem celé řady plakátů, poutačů i knižních obálek. Od roku 1932 graficky upravuje i některá čísla časopisu SSSR na strojke. [56]

S kruhy, jež se ve dvacátých letech soustředily kolem VCHUTEMAS, jsou spjati další průkopníci politicky agitační fotomontáže: manželská dvojice Gustav Klucis a Valentina Kulaginová, dále Varvara Stěpanovová a Sergej Sežkin.



vlevo: László Moholy – Nagy, „Průniky“, fotomontáž, 1926

uprostřed: Joost Schmidt, prospekt města Dessau, před rokem 1938

vpravo: Irene Hoffmannová, studentka Joosta Schmidta, fotomontáž, 1930



Klucis a Kulaginová jsou autory celé řady oficiálních plakátů a významnou měrou přispěli k utváření vizuální rétoriky soudobého režimu v Sovětském svazu. Přesto, že Klucis a Kulaginová nikdy nespolupracovali na stejném projektu, jejich výtvarný styl je blízký. Primární je pro ně ideologická náplň, podpořená vizuálně působivým obrazem. Figury kompozice jsou akcentovány rudými plochami, zdůrazňujícími údernost sdělení. Klucis používal výhradně fotografických výstřižků, Kulaginová, původně malířka, kombinovala ve svých plakátech i malbu. Zcela specifické je jejich utváření prostoru. Jednotlivé plány, diagonálně se překrývající, jsou kladeny proti pravidlům běžné optiky. Obrovské postavy dělnických archetypů v bojových pózách ční nad budovami továren, polí a strojové techniky, mezi kterými plují davy proletariátu s agitačními hesly. U obou autorů je patrný vliv soudobých malířských proudů – zejména suprematismu a lučismu.

Klucis a Kulaginová byli členy umělecké skupiny Okťabr - spolu s Alexandrem Rodčenkem, Borisem Ignatovičem a El Lisickim. Skupina měla své sekce – dokonce i sekci fotomontáže, kterou měl na starosti Klucis. Kulaginová se kromě fotomontáže a plakátové tvorby zabývala také výstavnictvím a knižním designem.

„Služebnost“ fotografie upřednostňuje i německá umělecká škola Bauhaus. Zde se formují „objektivní formy nového vidění“, do kterých jsou zahrnuty vedle volné fotografie i fotomontáž, fotogram a mikrofotografie. Kombinací fotografie s tištěným slovem – takzvanému „typofotu“ se tu věnuje pedagog László Moholy-Nagy, nalézající „*spásu fotografie v experimentu*“. Své zásadní názory shrnul v teoretickém díle *Malířství, fotografie, film*, vydaném v roce 1925. [57]



zleva do prava: Mieczysław Szczuka, studie plakátu, 1925; Kazimierz Podsadecki, „Miasto młyn życia“, fotomontáž, 1929; Janusz Maria Brzeski, „Sielanka XX wieku“, fotomontáž, 1933; Jan Poliński, „Abisynia i Włochy“, fotomontáž, 1935



Vynikajících výsledků v technice fotomontáže dosáhli i studenti Bauhausu – například Paul Citroën (cyklus fotomontáží Metropolis), Marianne Brandtová a Herbert Bayer. Na škole také studovalo mnoho cizinců, od nás například slovenská fotografka Irena Blühová (zde studovala moderní formy fotografické a typografické propagace, které zúročila po návratu domů v rámci činnosti skupiny Sociofo – viz kapitola č. 8), Jindřich Koch, fotograf a architekt Ladislav Foltýn nebo architekti Zdeněk Rossmann, Josef Hausenblas, Antonín Urban, Václav Zralý, Vladimír Němeček.

Fotomontáž byla hojně užívána i v avantgardních kruzích sousedního Polska. Kromě oblasti propagandy (která je detailněji rozebrána v kapitole č.8) se tato technika etablovala na poli volné tvorby (především surrealistické) a knižní ilustrace. Se surrealismem je spjata zejména Ilovská skupina Artes, jmenovitě autoři Aleksander Krzywobłocki a Jerzy Janisz. Na stránkách ilustrovaných magazínů i na obálkách nejrůznějších publikací se objevovaly práce Mieczysława Choynowskeho (pracoval pro časopisy Wiadomości Literacke a Naokoło Świata), Janucze Maria Brzeckeho a Karimierze Podsadeckeho, který byl činný jako grafik časopisu Zwrotnica a později Praesens. Od poloviny dvacátých let vytvářel fotomontáže pro týdeníky Na szero-kim Świecie a Światowid, v nichž kombinacemi fotografických obrazů vytvářel obrazy současné městské civilizace se všemi jejími atributy včetně moderní průmyslové techniky. Fotomontáží a fotokoláží se v Polsku často zabývali i lidé, kteří přicházeli z „nefotografických“ kruhů. Mezi takové autory patří grafik Kazimierz Podsadecki, malíři Marek Włodarski a Jerzy Janisz a scénograf Mieczysław Daszewski, kteří k médiu fotografie přistupovali svobodně a bez předsudků. Volně kombinovali rozličné prvky

včetně typografických motivů, používali bez omezení barvu a vytvářeli spojení fotografií s kresbou. [58]

V období mezi dvěma světovými válkami proběhlo na světové scéně několik zásadních výstav, jež se staly důležitými mezníky na cestě hledání výrazu avantgardní fotografické a filmové tvorby:

V roce 1929 v německém Stuttgartu proběhla výstava Film und Foto, která v rozsáhlé expozici představila více než tisícovku fotografií, fotogramů, roentgenofotografií, fotomontáží, koláží i prostorových fotoinstalací Moholy-Nagye a El Lisického. Zde byla poprvé v masovém měřítku prezentována nová estetika progresivních trendů světové fotografie a filmu. [59]

Fotomontáži pak byla věnována berlínská výstava mezinárodní fotomontáže (Internationale Fotomontage-Ausstellung, 1931), kterou zorganizoval holandský grafik pracující v Berlíně Cesar Domela – Nieuwenhuis a která poprvé nabízela podrobný přehled dosavadní fotomontážní tvorby.

V souvislosti s užitím fotomontáže pro zpracování vědeckých dat a statistik vynikly výstavy německé školy Bauhaus (např. berlínská výstava stavebních živností v roce 1931, jejíž instalací byli pověřeni pedagogové Bauhausu Hannes Bayer, Walter Gropius a Laszlo Moholy – Nagy).

Pro architekty měl zvláštní význam časopis L'Esprit Nouveau, vydávaný Le Corbusierem v letech 1920 – 1925. Le Corbusier shromáždil značné množství průmyslových katalogů, fotografií moderní techniky, reklamních prospektů, výstřižků z novin a časopisů, pohlednic a všeho, co ho nějakým způsobem vizuálně upoutalo. Všechny tyto zdroje používal jako ilustrací v L'Esprit Nouveau i v jeho pozdějších pěti knihách o teorii architektury. V tomto kolážovitém a nezvyklém sestavování knihy můžeme spatřovat vliv reklamních technik. Le Corbusier manipuluje se skutečnými reklamami a vtěluje do nich své vlastní vize. Stírá tak rozdíl mezi textem a reklamou. [60]



## 7.1 Avantgardní fotomontáž, typofoto a typografie v ČSR mezi dvěma světovými válkami



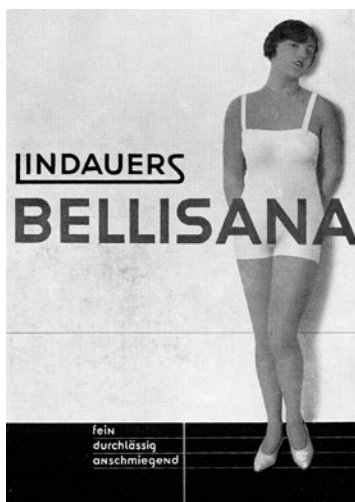
vlevo: Jaroslav Rössler, fotomontáž pro Osvobozené divadlo, 1928  
uprostřed: Jaromír Krejcar, návrh titulní strany časopisu Život, 1922  
vpravo: Jindřich Štyrský, obálka časopisu Surrealismus, 1936



*„Několik výřezů můžeme navzájem zmontovat a sestavit v nový obsah. Tak vzniká fotomontáž. Je však zcela mylný názor, že každým slepením dvou nebo více fotografií vzniká fotomontáž...“ [61]*

Obrazový styl fotomontáže se v našich zemích etabluje v průběhu dvacátých let a děje se tak v souvislosti s nástupem oboru „vizuální komunikace“, u jehož zrodu stojí německý typograf Jan Tschichold. Ten se v roce 1925, spolu s ostatními průkopníky elementární typografie (László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, El Lisickij, Kurt Schwitters), podílel na formulování Bauhausovských zásad moderní typografie.

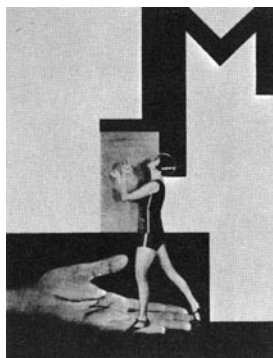
Tschichold, stejně jako většina výtvarníků i architektů, vycházel ve svých závěrech ze studia soudobého života. Pozornost, jaká byla tehdy věnována revizi společnosti, šla napříč všemi oblastmi lidské činnosti. Příklon k civilizačním tématům je markantní jak v literatuře, tak ve výtvarném umění či fotografii. Probuzením všeobecného zájmu o otázku sociální nastává éra „nadosobní předmětnosti“ – doba, kdy autorský subjekt je potlačován ve jménu funkcionalistických požadavků pravdivosti, aktuálnosti a otevřeného vyjadřování. Když Jaroslav Benda volá po „*lepším písmu pro dnešní život*“, děje se tak z důvodu zachování plynulého pracovního pohybu: „*Zásady hospodárnosti, účelnosti, prostoty, obecné srozumitelnosti přetvářejí dnes všechny potřeby a tedy i formy života.*“ [62]



vlevo: Jan Tschichold, návrh plakátu, před rokem 1938

uprostřed: Karel Teige a Karel Paspá, ilustrace k Abecedě V. Nezvala, 1924

vpravo: Ladislav Sutnar, obálka spisu G. B. Shawa, 1930 – 1933



Z filosofického hlediska lze říci, že funkcionalismus jako specifický způsob pozorování společenských jevů a procesů zahrnuje logicko - metodologické aspekty. Teigeova metoda tvorby, kterou zmiňuje v závěru stati o konstruktivistické typografii, nám může sloužit jako univerzální předloha vzniku skutečného avantgardního díla: „...co? – komu? – proč? ... teprve syntéza odpovědí na tyto otázky je odpovědí na otázku – jak?“ [63]

Proto Tschichold kladl takový důraz na „Zeitgeist“ (ducha doby), jenž byl východiskem pro nové formy architektury a užitého umění. Tschichold dokázal ve svých textech výstižně formulovat potřeby nové éry a z nich vyplývající pravidla vizuální komunikace. Tschicholdova teorie grafického designu proniká na naši půdu skrze osobnosti Ladislava Sutnara a Karla Teigea, kteří pak (každý po svém) zásadním způsobem formovali podobu české typografie, typofota a fotomontáže. [64]

Jan Tschichold také připravoval monografii, věnovanou výhradně fotomontáži pro nakladatelství Fototek (redigoval Franz Roh). Tato edice však přestala vycházet dříve, než došlo k vydání zmíněné publikace. Česká veřejnost je podrobněji informována o technice fotomontáže až z pera Karla Teigea - v textu O fotomontáži (publikovaný v časopise Žijeme 1932).

Teige se k tomuto tématu opakovaně vrací i v následujících letech, kdy se metoda fotomontáže stala neoddělitelnou součástí funkcionalistické typografie, jejím integrálním slohotvorným prvkem. [65]

Specifický charakter měly v Čechách obrazové básně (spojení moderní malby, fotografie a poezie – v jeden organický a vizuálně působivý celek). V souvislosti s jejich in-



vlevo: Karel Teige, fotomontáž, 1938

uprostřed: Jindřich Štyrský, „Souvenir“, 1924

vpravo: Jiří Voskovec, „Sifony koloniálních siest“, 1924



spiračními zdroji můžeme připomenout kolážové kresby Jaromíra Krejčara, které uveřejňoval počátkem dvacátých let na stránkách *Života II* a ve kterých oslavoval krásu metropole. Zejména návrh obchodního domu v Praze patří k nejoriginálnějším dílům rané avantgardy. Z výtvarného hlediska zde Krejcar překvapivě propojuje písmo reklamních značek a architektury: „...Holá fasáda je všude ověšena značkovými, nikterak dodatečně nestylizovanými reklamními logotypy ...Metropolitní ráz projektu umocňují obrázky čtyř automobilů na úpatí mrakodrapu.“ [66]

Obrazové básně vytvářeli fotografové, malíři, básníci, herci i lékaři v okruhu avantgardního uměleckého hnutí Devětsil. Vznikla tak řada „nejkrásnějších básní“, oslavující poetiku moderní doby: „*Nejkrásnější báseň: telegram a foto - úspornost, pravda, stručnost...*“ [67]

Kromě Karla Teigeho, který je navíc autorem řady surrealistických fotomontáží (přestože ve svých teoretických statích neustále zdůrazňoval agitační funkci této techniky), vytvořili obrazové básně Evžen Markalous, Jiří Voskovec, Toyen, Jindřich Štyrský, Antonín Heythum, Vítězslav Nezval, Jiří Jelínek, Otakar Mrkvička, Jaroslav Rössler a František Matoušek. Ne všichni se však obrazovými básněmi zabývali stejnou měrou. Poetické prostředí Devětsilu ovlivnilo i způsob, jakým se vyjadřovala soudobá architektonická avantgarda. Architekt Karel Honzík v souvislosti s vlivem obrazových básní vzpomíná: „*Typomontážní a kaligramatický styl se přenáší z básní i do článků, které měly povahu manifestů, proklamací. ESEJ = FILOSOFIE + PLAKÁT.*“ [68]

Jako solitér působí v proudu našich avantgardních hnutí Jaroslav Rössler, který je původcem celé řady geometricky vytříbených fotomontáží a typofotografií. Častým námětem



jsou mu soudobá technika (zejména radiopřijímače, kondenzátory apod.), sport a moderní architektura (například Eiffelova věž). [69]

Fotografie, fotomontáže, diagramy a grafy doplňovaly výkresovou dokumentaci Meyerových žáků na Bauhausu. Tento vliv je patrný i u našich funkcionalistických architektů, kteří, včetně Teigeho, Krohy, Gillara i skupiny PAS (Karel Janů, Jiří Štursa, Jiří Voženílek), začali tento způsob výpovědi používat téměř masově. [70]

České autory, kteří se aktivně zabývali vizualizací statistických dat, významnou měrou ovlivnil vídeňský sociolog a neopozitivistický filozof Otta Neurath, spolu se svým pozdějším kolegou, düsseldorfským grafikem Gerdem Arntzem. Otto Neurath založil roku 1924 Sociologické a hospodářské muzeum ve Vídni. Zde „jeho vědecké a umělecké snahy vytvořily novou snadno pochopitelnou obrazovou řeč“. [71]

Podle Neuratha neexistovala žádná oblast lidského poznání, která by nebyla vhodná pro vizualizaci: „co lze ukázati obrazem, nemá se říkati slovy.“ [72]

Svou metodu ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education) považoval Neurath za prostředek zrakové výchovy. Pomocí ISOTYPE lze bez komentáře ukazovat vazby mezi fakty. Neurath ISOTYPE s úspěchem využil zejména při vytváření statistik zachycujících sociální a ekonomické jevy. [73]

Neurathova idea vytvořit mezinárodně srozumitelný obrázkový jazyk může být chápána jako analogická snaha Teigova, volající po internacionálním písmu. Neurath svojí činností přímo ovlivnil mnohé funkcionalistické architekty (včetně špiček CIAM), u nás zejména architekty Levé fronty - jejich grafy a fotomontáže, připravované v rámci Výstavy proletářského bydlení v roce 1931. I v pozdějších Krohových fragmentech cítíme vliv obrázkových statistik Neurathových.

## 7.2 Skladba moderní fotomontáže



vlevo: Zdeněk Rossmann, obálka knihy Písmo a fotografie v reklamě, 1938

vpravo: Ladislav Sutnar, expozice Výstavy moderního obchodu v Brně, 1929



*„Civilizace strojová je podstatně v rozporu s civilizací umění a řemesel...v té chvíli, kdy dospíváme k všestranné, účelné dokonalosti, dospíváme zároveň a automaticky ke kráse...“ [74]*

Kompoziční utváření avantgardní fotomontáže je vázáno především na respektování funkčnosti a účelnosti uspořádání, dále pak na znalost optických zákonů. Moderní montáž používá také některých pokrokových postupů z oblasti filmu a pracuje s tradičními tvarovými symboly, jejichž psychologické účinky jsou studovány již počátkem dvacátých let v rámci přípravného kurzu na Bauhausu. Podrobněji se o vizuální symbolice zmiňuje Josef Slánský v článku Nové cíle: *„Představou státnosti je nám kolmý čtyřstěn, lyrický prvek je v konstrukcích z vejčitých, vodorovných a rovnoběžných útvarů nebo z trojúhelníků, mírně skloněných. V kolmicích je majestátní státnost, výška a hloubka prostoru. Svislé přímky vodorovně prořáté nebo úhlopříčky zprava a zleva dělají dojem sestupu a vzestupu. Horizontály budí v nás představy nehybnosti věcí ležících a postavených. Kruhy jsou pro zrak nárazkou pro posloupnost, a oko je sleduje jako pohybující se body. Mimo to linie kruhové, pravidelné spirály upomínají nás na tvary žijících organismů...“ [75]*

Pakliže je pro renesanci základní tvarovou jednotkou trojúhelník, pro barok kruh, pak „slohovým praznakem“ avantgardy je spirála (podle Tatlina) a čtverec (podle Maleviče a Doesburga). Spirála, která je hlavní linií a vedoucím motivem návrhu Tatlinovy Věže III. Internacionály v Moskvě (1919), je pojmána jako symbol dialektiky dějin : „mocná,

*pevným kruhem kreslená ocelová spirála, otevírající se budoucnosti, může být obrazem ideologického obsahu revoluce.“ [76]*

Motiv spirály proniká i do vědeckých diagramů – obvykle v souvislosti s naznačením chodu života (odkazuje tak na Hegelovo pojetí plynutí času). Kroha po její ose odvíjí běh jednoho týdne, aby názorně demonstroval různé využití bytu v závislosti na denní hodině a povolání uživatelů (viz Sociologický fragment bydlení, Analýzy časového používání bytu).

Tvar čtverce a pravoúhlé linie (později otáčené „na koso“) naznačují vazbu na abstraktní hnutí De Stijl (a tedy grafický design Holanďana Pieta Zwarta). Geometrická síť je také základem kompoziční osnovy Ladislava Sutnara, který ji používá ke „stavbě smělých grafických útvarů, jejichž perspektivy a diagonály tlumočí napětí hloubek a zrychlený rytmus“. [77]

Čtverec s oblibou doplňuje o kruh a trojúhelník, které považoval za ideální znaky, obdařené symbolickým významem a psychologickou silou. Toto tvarové zjednodušení se shoduje s Teigeho puristickým typografickým výrazem let 1922 – 23, omezující se na elementární geometrické tvary, případně na tvar jediný: kruh. Ten „představoval nultou mez, přinášející redukci všech významů na čistě optické, téměř senzualistické útvary“. [78]

Hlavní síla fotomontáže tkví ve vhodném spojení obrazu a textu – na podkladě znalostí symboliky tvarů. Esenciální fragmenty reality (výstřižky fotografií) jsou vytrženy z původního kontextu a sestaveny do nečekaných souvislostí (surrealistická fotomontáž) či obsahového kontrastu (politická propaganda). Údernost a přesvědčivost sdělení jsou podtrženy heslem organicky začleněným v jeden kompoziční celek. Syntéza obrazu a textu, odvolávající se na kolektivní povědomí (podvědomí), činí z fotomontáže jasné, přehledné a všeobecně srozumitelné sdělení. Řazení komponentů do sestavy naznačuje plynutí v čase, poukazuje na určitý děj, a proto ji například Teige a Rossmann přirovnávají spíše k filmu než ke statické fotografii: „Fotomontáž spojením dvou nebo více obsahově závislých fotografií vyjadřuje děj...Fotografie je výtvarně statickým projevem, kdežto fotomontáž vyjadřuje dynamiku, děj. Ve své podstatě se blíží filmu.“ [79]

Úprava reality a následná manipulace s ní podle autorovy reže může vyvolat u diváka silnou emoční odezvu. To je důvod, proč fotomontáž našla uplatnění v politických či reklamních plakátech, prospektech, na přebalech knih či jako jejich ilustrace, ve výstavnictví a prezentacích vědeckých poznatků (statistické diagramy, architektonické projekty). Volná fotomontáž je vyústěním části malířských směrů, hledajících nové formy (kubismus, futu-

rismus, dadaismus, surrealismus). Na poli českého poetismu krystalizuje do své jedinečné formy – obrazových básní.

## 8. Fotomontáže Jiřího Krohy v kontextech soudobé propagandy, agitace a výstavnictví



vlevo: Gustav Klucis, návrh plakátu, před rokem 1938

uprostřed: Sergej Seňkin, návrh plakátu, 1931

vpravo: Teresa Żarnowerówna, návrh plakátu, 1928



*„Od slovesných a malířských obrazů krajiny k organizaci krajiny architektonickým, vědeckým plánem, od utopie k vědě a vědou ke skutečnosti.“ [80]*

V souvislosti s tématem fotomontáží Jiřího Krohy (Sociologický fragment bydlení) je potřeba zmínit účel, za jakým byly pořizovány. Jejich hlavním posláním bylo postihnout palčivé problémy soudobého bydlení - a to formou, jež měla běžnému divákovi i odborné veřejnosti odhalit původce neutěšeného stavu, v jakém se počátkem třicátých let ocitla nejnižší společenská vrstva dělnická. Vyhrocenost bytové krize Kroha podtrhoval sugestivním obrazovým podáním a propagandisticky zbarvenými hesly, která jsou všudypřítomná i v jeho pozdějších vědeckých studiích.

Takzvaná „obrazová argumentace“ se v průběhu dvacátých a třicátých let stává běžnou praxí nejen politické propagandy, ale i všech oborů s přesahem do sociologie: tedy architektury i fotografie. Na poli obou výše zmíněných disciplín je patrné úsilí o naplnění ideje lepšího společenského řádu skrze obraz, který působí na divákovo vědomí, myšlení i city, který neestetizuje, ale informuje a vychovává. Teige hovoří o novém poslání umělce: „organizovat divákovu psychiku“. [81]

Fotografie se stává nástrojem programové, centrálně řízené a didakticky zaměřené agitace. Poprvé se tak děje v Rusku na pozadí dramatu ruské revoluce v roce 1917: „V Sovětském svazu volá sociální objednávka fotografa k čilé práci na velmi konkrétních

*úkolech. Revoluce a dělnické hnutí zvedlo především poptávku po dokumentárních snímcích a agitačních fotomontážích. Sovětské bojovné ilustrované žurnály nemohou potřebovat sladká fotografická zátiší, nýbrž živoucí a pravou tvář světa pochodu...* [82]

V Rusku, kde těsně po revoluci nevycházely ani noviny či časopisy, se zrodily „nástěnné obrazové noviny“. S týdenní pravidelností byly ve všech velkých městech vyvěšovány agitvitríny se snímky posledních událostí. Po celé zemi se rozjely i agitační vlaky a lodě, byla vydávána obrazová alba, pořádaly se výstavy, rodila se koláž a montáž, povyšující agitaci na umění. [83]

Státní poptávka po agitačních materiálech dala vzniknout nepřebornému množství politických plakátů. Zejména v souvislosti s první a druhou pětiletkou (1928 – 32, 1933 – 1937) se zrodila celá řada návrhů různé kvality. Mezi obrazově nejkultivovanější patří zejména návrhy El Lisického, Gustava Klucise, Valentiny Kulaginové a Varvary Stěpanovové.

V masové produkci vynikají i například plakáty Sergeje Seňkina, Viktora Koretského, Vasilije Elkina, Jakova Ruleského (používajícího kolážovitě kresby), bratrů Stenbergových (Vladimíra a Georgije), Nikolaje Prusakova, Josifa Gerasimoviče a mimořádně plodného Michaila Dlugacha, který je autorem více než 500 návrhů.

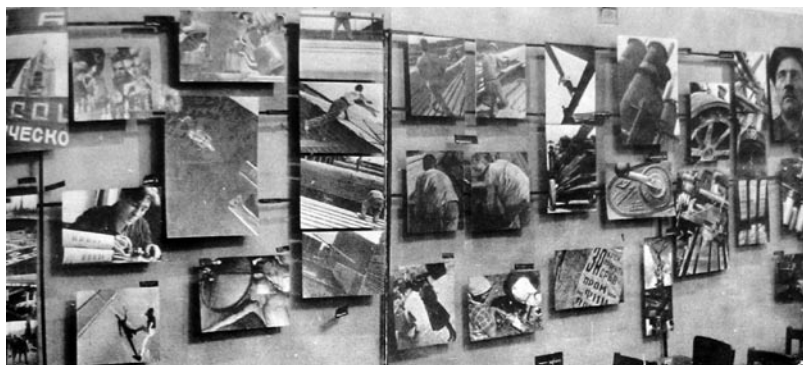
Hnutí takzvané dělnické fotografie zachvátilo v druhé polovině dvacátých, a hlavně spolu s hospodářskou krizí počátkem třicátých let, i ostatní země Evropy - zejména Německo, Maďarsko, Francii, Československo, Holandsko, Švýcarsko a Velkou Británií. Je třeba dodat, že tyto tendence postupně nabývají internacionálního charakteru, což dokládá řada významných výstav - například celoněmecká konference a mezinárodní výstava prací dělnických fotografů, pořádaná v Berlíně v roce 1931.

S rozšiřováním politicky vyhraněné fotografie souvisí i vznik řady fotografických časopisů. V Německu je v roce 1921 založen obrázkový dělnický časopis Arbeiter Illustrierte Zeitung, o pět let později pod jeho přímou patronací vychází první číslo časopisu Der Arbeiter Fotograf. V Rusku jsou s agitační fotomontáží spojeny časopisy Sem dněj, Naši dostiženija (poprvé v roce 1930) a SSSR na strojke, který vychází kromě ruštiny i v cizích jazycích. V Maďarsku se rodí časopis Munka, kolem kterého se soustřeďuje i obdobně zaměřené hnutí Szociofotó, představující protipól tehdejšího oficiálního maďarského stylu. Jejich levicová orientace vedla umělce k tématům problematických stránek života nejchudších vrstev. Pro zachycení těchto námětů se jevila jako nejpříhodnější snadno čitelná fotografická reportáž a fotomontáž. Mezi nejvýraznější autory maďarských fotomontáží patří zejména Lajos Kassák a Lajos Lengye. [84]



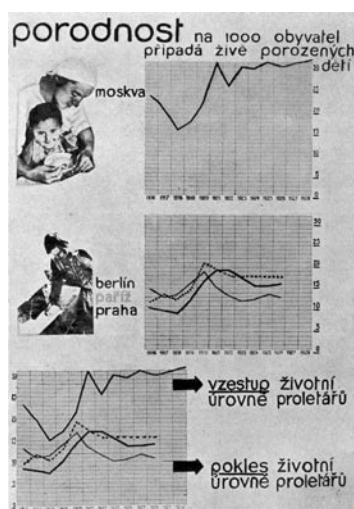


vlevo: skupina Film – foto Levé fronty, plakát Výstavy sociální fotografie, Praha, Brno 1933  
vpravo: výstava fotokupiny Okt'abr - v záběru fotografie A. Rodčenka, B. Ignatoviče a E. Langmana, Moskva, 1931



V Polsku se politicky laděná fotomontáž rozvíjela kolem skupiny Blok, v čele s Mieczysławem Szczukou. Szczuka inklinoval k technice fotomontáže, jakožto k ideálnímu prostředku masové vizuální komunikace. Přesná, rychlá a levná fotomontáž dokonale vyhovovala jeho představám o práci umělce, ve které spatřoval analogii s mechanizovaným chodem průmyslového závodu. Tomuto myšlení odpovídala i skladba, kterou používal: racionální kompozice jednoduchých, normalizovaných geometrických figur. Jeho fotomontáže, publikované v titulním čísle časopisu Bloku (1921), přinášely divákům záběry nejmodernějších technologií, v jejichž ekonomické konstrukci a fungování nalézal inspiraci pro své umění: abstraktní aranžmá základních geometrických útvarů a pravoúhlých os, určující rámec vizuální konstrukce. Agitační fotomontáží se zabývala i Szczukova blízká kolegyně Teresa Żarnowerówna, autorka plakátů politické kampaně levého křídla pro parlamentní volby v roce 1928. V průběhu následujících dvou let se fotomontáž začala objevovat na stránkách periodik jako například Miesięcznik Literacki, Kuźnia, Ze świata a Dwutygodnik Ilustrowany. Nejplodnějšími autory na tomto poli byli Mieczysław Berman, který od konstruktivistických kompozic postupně přešel k tvorbě propagandistické, a dále Władysław Daszewski a Stefan Themerson. [85]

V našich zemích je patrná polarita ekonomicky stabilnějších Čech, Moravy a Slezska a chudšího Slovenska. Na Slovensku se počátkem třicátých let formují skupiny, které v chudých částech země prováděly sociologické průzkumy, jejichž součástí byla i fotodokumentace (Blok inteligencie Slovenska, Zväz slovenských akademikov, časopisy Dav a Sarló). Nejagilnější členové se spojily v Sociofoto, v čele s fotografkami Irenou Blühovou a Barborou Zsigmondiovou. [86]



architektonická sekce Levé fronty, panely z Výstavy proletářského bydlení, Praha, Brno, 1931



V českých zemích se sociálně zaměřená fotografická aktivita utváří ve Film-foto skupině Levé fronty, na Slovensku v radikálnějším protějšku – skupině Sociofoto.

Skupina Film-foto, pod vedením Lubomíra Linharta, pořádá v pražském paláci Metro mezinárodní Výstavu sociální fotografie (expoziční zahájení v dubnu roku 1933 je také reprízováno v Brně, ovšem s cenzurními zásahy). Výstava byla rozčleněna do jednotlivých tematických okruhů (Prostředí, Děti, Práce, Rekreační, Válka, Bída, Masy, Továrny, Typy, Studie) a obsahovala kolekci fotografií z Francie a SSSR. Rok nato je opět v paláci Metro v Praze zorganizována 2. mezinárodní výstava sociální fotografie. [87]

Linhart v předmluvě katalogu formuluje smysl a cíle společensky angažované fotografie: „...zdůrazňujeme ve své fotografii především její sociální, tj. společenskou funkci jakožto v daném období nejdůležitější, aniž bychom zanedbávali technicko-uměleckou stránku fotografie. Chceme dáti své fotografii především nový, zdravý, sociálně kladný, bojovný obsah...“ [88]

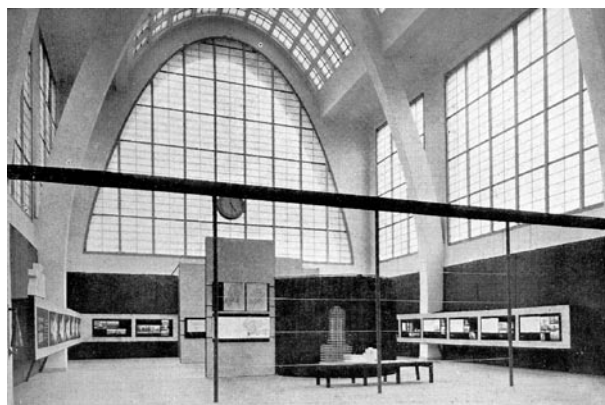
V roce 1934 pak hovoří o fotomontáži, jako jedné z příhodných technik sociální fotografie: „Dialektické rozřešení úkolů sociální fotografie pak vede ke třem možným způsobům fotografické práce: 1. k syntetické fotografii, 2. k fotomontáži, 3. k fotosérii...“ [89]

Obsahem expozice, věnovaná sociální fotografii, souvisela s předchozí Výstavou proletářského bydlení z roku 1931 – pořádanou rovněž v Praze a Brně kolektivem Levé fronty, v čele s architektem Gillarem. Kromě Gillara, který zastával oficiálně funkci zodpovědného ohlašovatele, se na akci podíleli František Jech, Augusta Müllerová, Josef Kittrich, Nusim Nesis a bývalí studenti Bauhausu – Němci Hans Stolpe a Peer Bücking. Obdobnou výstavu ve stejném roce připravil i v Berlíně Kollektiv für socialistisches Bauen. Těžištěm zájmu se



Výstava stavebnictví a bydlení v Brně, 1933

vlevo nahoře: expozice architektů a školy prof. Jiřího Kroh (Sociologický fragment bydlení), vpravo: Zdeněk Rossmann, expozice města Zlína

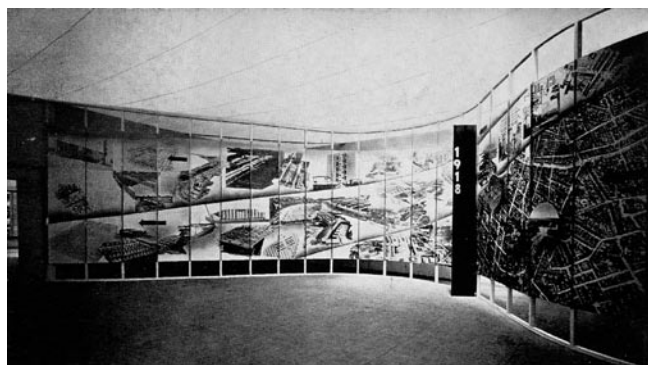


stala současná bytová nouze, hygienické podmínky bydlení dělnictva a příklady řešení reformy lidového bytu u nás i jinde v Evropě. Při „vědeckém“ postupu se kolektiv opíral o samostatný sociologický výzkum, který pak architekti graficky zpracovali formou typomontáže a fotomontáže do podoby výstavních panelů. Výstava byla původně oficiálně povolena, za nedlouho po jejím zahájení však byla s odůvodněním, že nepolitický spolek nesmí pořádat politické výstavy, zakázána: „*Prý se předpokládalo, že architekti budou vystavovat krásné domy a oni zatím ukazují ohavné brlohy...*“ [90]

Podobný osud stihl i její reprízu v Brně. Význam této akce spočívá v tom, že naši architekti poprvé analyzují statistické údaje, týkající se bytové otázky, formou překračující rámec novinářských zpráv. Informace o neutěšených bytových poměrech nemajetných vrstev obyvatelstva jsou prezentovány graficky, spolu se všemi vazbami na dotčené společenské děje. Skrze fotomontáže jsou důležitá fakta názorně konkretizována. Přestože výtvarná úroveň panelů zdaleka nedosahuje estetické vytříbenosti statistik Neurathových či úrovně instalací Bauhausu (a ani kvality souběžně vznikajících Krohových analytických fotomontáží *Socialistický fragment bydlení*), můžeme tento počín hodnotit jako ucelený soubor, předkládající divákům jasný (byť poněkud tendenční) obraz současné bytové problematiky a srovnání Československa se zahraničím: „*Bylo to něco jiného, než obvyklé výkazy a úřední statistiky, jež imponují laickému čtenáři novin, nebo návštěvníkovi výstav několikamístnými čísly. Byl to rub těchto oficiálních, tak trochu optimisticky vyhlížejících tabulek, něco, k čemu se sice může důsledně myslící člověk snadno dopracovat, ale co zřídka kdy nabude tak zneklidňujícího imperativního rázu.*“ [91]



vlevo: H. Bayer, W. Gropius, Moholy – Nagy, výstava stavebních živností, Berlín, 1931  
vpravo: László Moholy – Nagy, instalace vstupní haly na výstavě stavebních živností, Berlín, 1931



V oblasti výstav, které začaly hrát stále větší a větší společenskou úlohu jakožto nástroj masové komunikace, obliba diagramů, grafů, fotografií a fotomontáží postupně roste. Názorné vizuální zpracování má divákovi systematicky a srozumitelně prezentovat mnohdy těžko uchopitelné výsledky vědy a kultury.

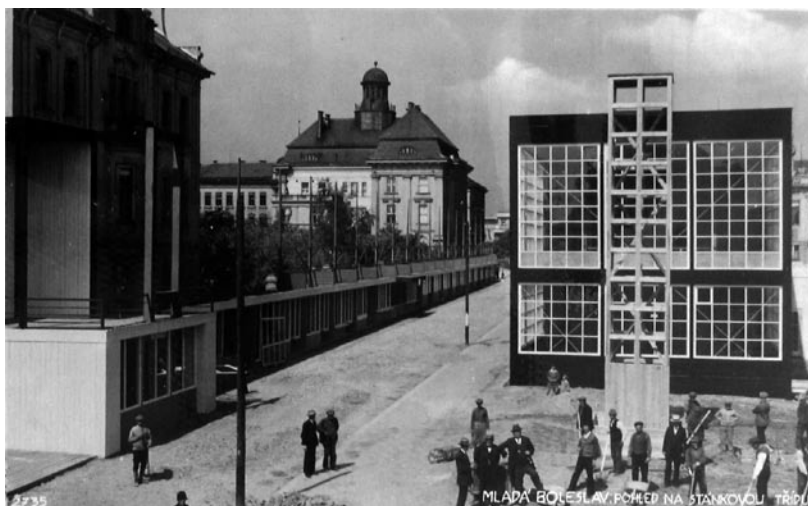
Pro rozvoj českého výstavnictví přinášelo nejvíce inspirativních podnětů sousední Německo - zvláště výstavy Bauhausu, na kterých se spolupodíleli jak pedagogové, tak studenti (Walter Gropius, László Moholy-Nagy, El Lisickij, Mies van der Rohe, Xanti Schawinsky, Herbert Bayer). Bauhaus kladl důraz na informativní věcnost instalací: „*Sugestivní texty, názorné fotoreprodukce, zářivé barvy a netradiční materiály se staly prostředky intenzivní vizuální komunikace.*“ [92]

Když je v roce 1928 zahájena velkolepá Výstava soudobé kultury v Brně, uspořádaná k desátému výročí Československa, její organizátoři se u nás poprvé odhodlávají výstavním způsobem prezentovat veřejnosti „*práci a výsledky odvětví, u kterých se dosud neviděla možnost výstavy.*“ [93]

Vladimír Úlehla, člen výstavního výboru, se v průvodci k výstavě s určitými obavami ptá: „*Je vůbec možné vystavovati vědu? A když je to možno, je to zábavné? A k čemu je to vlastně dobré, vystavovat vědu?*“ [94]

Odpovědi na tyto otázky s úspěchem hledá Jiří Kroha, který je pověřen architektonickou úpravou asi 150 jednotlivých expozic vědy, duchovní a technické kultury a vysokého školství a je autorem pavilónu Člověk a jeho rod, kde realizoval ve dřevě Kalousovy původní půlkruhové klenby a prostor prosvěttil celoskleněnými čelními stěnami. Kroha měl v té době bohatou zkušenost z realizace Výstavy severovýchodních Čech v Mladé Bo-





Jiří Kroha, realizace Výstavy severovýchodních Čech v Mladé Boleslavi, 1927

leslavi (1927), kde se osvědčil jako autor všech výstavních pavilónů a hlavní expozice: „Výstavní pavilony, restaurace, vinárnu, kavárnu, vstupy i poutače vybudoval z lehkých dřevěných konstrukcí a skla jako velice osobité rozvinutí formálních impulsů sovětského konstruktivismu...Výstava se stala v roce výstavby moderní vilové kolonie německého Werkbundu Weißenhof ve Stuttgartu první československou manifestací konstruktivismu. Svou novostí a vzdušností měla překvapující úspěch u tisíců návštěvníků.“ [95]

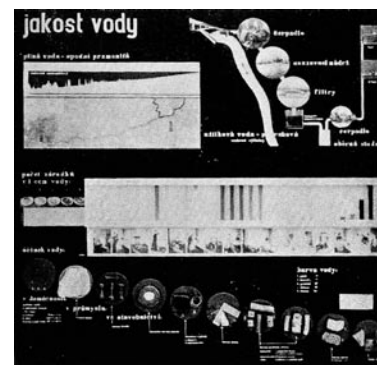
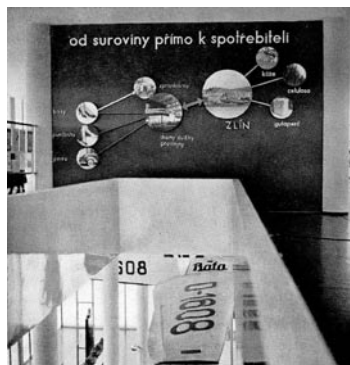
Brněnská výstava byla rozdělena do čtyř oddílů (Člověk a příroda živá, Člověk a příroda neživá, Právo a stát, Duchovní život člověka) a Kroha o ní ve své zprávě píše: „Je zajisté pravda, že se zde nevystavuje předmětně to, co uvádějí nadpisy expozice. Nevystavuje se zde věda a nevystavuje se zde ani kultura, vystavují se zde prostředky a výsledky vědy, které mají veřejnosti přiblížiti a představití neuchopitelné a těžko postižitelné pojmy vědy a kultury.“ [96]

Abstraktní uchopení vystavované problematiky je mimořádně šťastné a vyžaduje nový přístup za použití moderních nástrojů vizuální komunikace: „Celková úprava expozice byla řešena ze stanoviska, které se značně rozchází ve svém výsledku se zjevem kójevé úpravy. Přišlo se tím k nezvyklému poněkud řešení, k neobvyklým poněkud prostorám a poměrům, které ...jsou nutné, aby vynikla neuchopitelnost myšlenek, jejichž aplikace a fyzické zachycení v diagramech, modelech a přístrojích se zde přece uskutečňuje.“ [97]

Reklamní stěny, propagační statistiky, trojrozměrné grafy a instalace s použitím moderní fotomontáže postupně přejímají pro svoji prezentaci firmy, školy, města, či regiony. Když v roce 1929 brněnské výstaviště navazuje na svůj loňský úspěch Výstavou moderního obchodu, je jedno její oddělení věnováno reklamě. Zde Ladislav Sutnar instaluje

vlevo a uprostřed: Zdeněk Rossmann, instalace Památníku Tomáše Bati, Zlín, před rokem 1938

vpravo: Zdeněk Rossmann, propagační tabule městské vodárny v Brně, před rokem 1938



známou expozici s názvem Reklamu musí být vidět, ve které názorně převedl, jak vizuálně propojit ideové schéma s obrazovým symbolem.

V sérii meziválečných výstav, pořádaných na brněnském výstavišti, vyniká Výstava stavebnictví a bydlení v Brně 1933. Mimořádná péče byla tehdy věnována vystaveným diagramům (! svítící diagramy expozice brněnské plynárny), úpravě plánů i fotografií: *„Na černých překližkách s nevšedním vkusem a péčí montovány krásné fotografické zvětšeniny, plány s názornými diagramy a hesly, většinou v dobré plošné i barevné kompozici. V přilehlé chodbě rotundy upoutaly expozice brněnské vodárny a normalizační společnosti. Tyto montáže, výrazné formou i provedením (fotografie montované do diagramů, s použitím silných bílých, měkkých drátů, skutečných instalačních i jiných předmětů atd.) zhotovil arch Zd. Rossmann.“* [98]

Rossmann byl tehdy pověřen prezentací zlínského regionu, ve které se čistým a geometricky jasným rozvržením blížil racionálnímu stylu Sutnarových expozic. Město Zlín tu v plastických diagramech představilo statistické údaje o chystaném zlínském okrese s 66 000 obyvatel. Toto pojetí souznělo s Baťovou výstavou funkcionalistického Zlína, a proto byl později vyzván také k realizaci instalace památníku Tomáše Bati ve Zlíně – v jedné z budov Františka Lydie Gahury.

Mimořádné pozornosti se těšila i expozice, věnovaná architektům: *„Charakter výstavy, díky krásné instalaci B. Rozehnal, byl jednotný a reprezentační.“* [99]

Na výstavě se svojí aktuální tvorbou představovala celá plejáda soudobých vynikajících autorů brněnské architektury (Bohuslav Fuchs, Josef Polášek, Mojmír Kyselka, Jaroslav Kumpošt, Jan Víšek, Jaroslav Grunt, Emil Králík, Oskar Pořízka, Josef Kranz a další),



v jejichž projektech „*proti původním požadavkům spíše výtvarným vystupují stále důrazněji ekonomické*“. [100]

V rámci této expozice představuje Jiří Kroha svoji školu a její práci Sociologický fragment bydlení. Na více než osmdesáti panelech demonstroval Kroha svůj pohled na vědecké zpracování statistických dat metodou historického materialismu. Jejich grafická vizualizace, propagačně velmi účinná, vzbudila zájem nejen u návštěvníků samotné expozice, ale i u odborné veřejnosti. Architekt Oldřich Starý v dobovém komentáři k expozici hovořil o měřítku i metodě „*odchylné dosavadním zvyklostem*“ a výstavu označil jako obraz Krohovy činnosti a krédo jeho osobnosti. [101]

Mimořádné pozornosti bylo věnováno i přípravám mezinárodních výstav, kde se Československo mělo prezentovat jako malá, ale dynamicky se rozvíjející republika, jež je otevřená všem aktuálním myšlenkám: „*Aby se dosáhlo tohoto cíle a aby se výstava podařila, musela svou úpravou za všech okolností vzbudit okamžitě pozornost a ovšem, musela být i svou náplní vrcholně zajímavá*.“ [102]

Na zahraničních výstavách se profilovala celá řada moderních architektů a scénografů – především Ladislav Sutnar, František Zelenka, Zdeněk Rossmann a Antonín Heythum.

## 8.1 Sociologický fragment bydlení (1930 - 1932)



Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení,  
(Souřadnice architektury, tabulka 58),  
1930 – 1932, Muzeum města Brna

*„Zjištěná sociologická fakta třídního původu vyžadují obzvláštní pozornosti a architekt je zde nucen přidati se ke všem silám současnosti, směřujícím k odstranění neblahých důsledků třídních ve všech oborech lidské produktivity.“ [103]*

Od roku 1925 působí Kroha jako mimořádný (v roce 1930 řádný) profesor kompozice, dějin architektury a výstavby měst na České vysoké škole technické v Brně. Během svého působení zde zakládá výuku sociologie architektury, navazuje tak na dobrovolné přednášky sociologie PhDr. Arnošta Bláhy. Kroha za svého pedagogického působení směřuje ke svému ideálu architektonické školy: *„Na nejvyšším stupni vzniká škola konceptní se studiem a analysou variant, s výchovou k posuzování hospodářských, ekonomických a sociálních ekvivalentů a s naukou o technicko-sociální distribuci stavební produkce.“ [104]*

Architektonické poslání chápe Kroha jako socialistickou službu veřejnosti, proto volá po specializaci architektonického studia nejen z hlediska technologického, ale i vědecko – sociálního. Zvláštní důraz klade také na „laboratorní práci“ architekta, rozvíjenou již v rámci škol.

Krohova potřeba teoretického zkoumání architektonické skutečnosti se zrodila v době, kdy se s hospodářskou krizí začaly ztenčovat možnosti uplatnění architektonické práce. Tehdy prohlašuje: *„Architekt nesmí opustit svou práci. Nemá co stavět, nechť tedy v pauze, vynucené klidem stavebního ruchu, přebuduje sám sebe, nechť přestaví své*

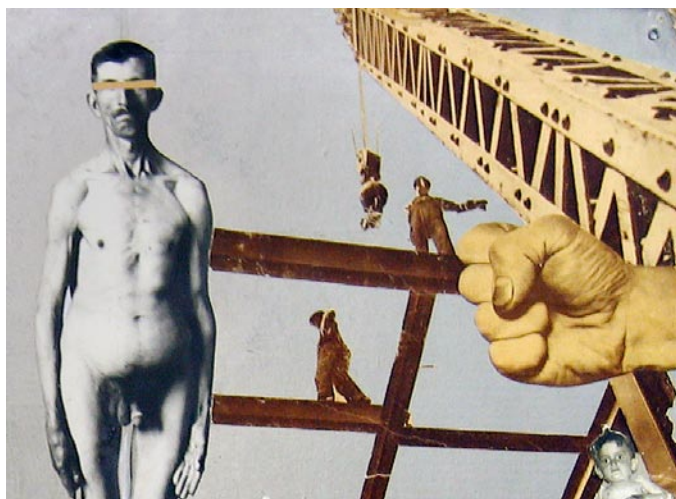


Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení, (Člověk a jeho obydlí, tabulka 6), 1930 – 1932, Muzeum města Brna

*architektonické koncepce, svůj světový názor, oprostí jej od reakčních přežitků a vlivů, nechť buduje novou socialistickou architektonickou vědu, nechť z dědictví minulých epoch a z vrcholných vymožeností architektury za imperialismu, které ohromě obohatily odkaz, jež převezme budující proletariát, vyvinuje vyšší formy socialistického stavebního konceptu...*“ [105]

Krohovo analytické zkoumání společnosti, synchronní s dobovým zájmem o veškeré aspekty sociálního dění, vrcholí v práci Sociologický fragment bydlení, který realizoval se svými žáky v letech 1930 – 1932. Osmdesát devět panelů, zpracovávající statistická data technikou fotomontáže, lze považovat za obrazový protějšek Krohových stěžejních děl teoretických: Věda o bydlení (publikováno v roce 1932 v časopise Stavba, knižně vydáno o dva roky později) a Věda o architektuře. Grafické pojetí analýz nezapře Krohovu minulost schopného malíře a scénografa. Kroha překračuje hranice suché exaktnosti a panely vyznívají spíše jako emotivně podkreslená exprese, dokumentující soudobé problémy bydlení nejnižších vrstev optikou dialektického materialismu.

Kroha zpracovává téma bydlení komplexně – ve všech jeho aspektech: biologických, sociologických, psychologických, ekonomických, technologických, technických a organizačních. Dotýká se tak témat, která byla řešena už v rámci Výstavy proletářského bydlení. Avšak systematicčnost a důslednost, s jakými analyzuje jednotlivé oblasti, způsobují, že dílčí panely vytvářejí jednotný ideový prostor rytmizovaný tematickým členěním.



Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení,  
(Lidé bez šatů, výřez z tabulky 51),  
1930 – 1932, Muzeum města Brna

Ve výtvarném pojetí fragmentu je patrná Krohova snaha pozvednout suchou statistickou informaci na výtvarný objekt. Počíná si zdatně, s úspěchem překonává určitou vizuální neohrabanost analytických fotomontáží architektů Levé fronty z Výstavy proletářského bydlení. Zvolená forma je poplatná orientaci na běžného diváka. Díky tomuto zacílení na širokou veřejnost, korespondující s ruským požadavkem „umění pro masu“, se Kroha dopouští určité schematičnosti: sociální stupně, kterým odpovídají příslušné stupně bydlení, redukuje na tři základní typy – dělnickou třídu (proletariát), maloburžoazní třídu (středostavovské vrstvy) a velkoburžoazní třídu (nejvyšší společenské vrstvy). Této obsahové osnově přísluší i analogická plošná organizace panelů. Před zraky diváka se simultánně odvíjejí tři souvislé příběhy bydlení. Přestože racionální uspořádání plochy připomíná výraz Bauhausových diagramů, propagandistické podbarvení obrazu sugestivními hesly odkazuje na agitační umění Ruska. Avšak jeho vizuální jazyk není radikálně propagandistický. To, co Krohovi skutečně leží na srdci je řešení bytové otázky nejchudších. Tu a tam se sice v obraze objeví bojově vztyčené pěsti či natažené dlaně (oblíbený motiv sovětských politických plakátů), ale převažující pohled do interiérů dává divákovi pocit intimní blízkosti, z níž cítíme přítomnost poetiky Devětsilu (s jeho některými členy pojilo Krohu osobní přátelství). Krohův pracující nehrozí zbraněmi, argumentuje fakty. Statistická data, presentovaná na podkladě záběrů z běžného civilního života a chodu domácností, vytvářejí výpověď se silným emočním nábojem.

Přestože se jedná o vizualizaci vědeckých informací, působí některé panely až magicky a svojí metaforičností připomínají fotomontáže surrealistů.



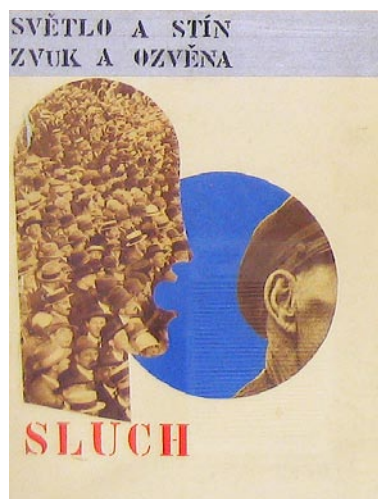


Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení,  
(Šaty bez lidí, tabulka 52),  
1930 – 1932, Muzeum města Brna

Například krásu, v souřadnicích konstrukce, účelu, vědy o bydlení a architektonické vědy, symbolizuje Venuše, která původně „z mořské pěny se rodící, stála v rohu pracoven architektů všech věků“, ale která nyní tváří v tvář nové technice a novým objevům umírá a „poslední odraz jejího úsměvu prodáván je ve fabričních odlitcích užitkových zařízení, stolů, židlí, postelí, a klosetových, snad k její pietě modrými květinami opatřených, mísách“. Toto je nejsurrealističtější zpověď funkcionalisticky smýšlejícího architekta, který ve jménu pomoci potřebným zpřetrhává dějinný vývoj architektury, sahající až do antiky. Jeho jediným úkolem je nyní bydlení. A opravdu: silueta Venuše na pozadí fotografií dělnického obydlí působí jako mystické zjevení, dokládající kontrapozici krásy a vědecké architektury.

Jiná dvojice tabulí s názvem Šaty bez lidí zachycuje lidské pózy a gesta zmrtnělé v otiscích oděvu. Přeludná přehlídka odosobnělého davu: lidé zmizeli, zůstala jen symbolická znamení společenských tříd. Text, kterým je tato kapitola uvedena nás zavádí na pomezí surrealismu a agitace:

„Lidé bez šatů:    *Nahota nutným zlem*  
                           *Nahota pýchou krásy*  
                           *Nahota rouchem slavnostním*  
                           *Nahota rouchem sportovním*  
                           *Nahota kouzlem pohlaví*  
                           *Ruiny blahobytu“*



Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení,  
(Fysiologie bytu, výřezy z tabulky 20),  
1930 – 1932, Muzeum města Brna

Surrealistickou estetiku nezapřou ani některé další fotomontáže - například panel znázorňující smysly zrak a sluch v kontextech prostředí „*stínu a zvuku*“, „*reflexů a ozvěny*“, „*světla a ticha*“. V levé části tabule se nám zjevuje symbolická škraboška s dělnickým zástupem, tvořícím pomyslnou vrstvu, skrze níž je nám dána možnost „vidět“. A obdobně i sluch je znázorněn jako ucho naslouchající mase proletariátu, ikonicky podané jako jediný profil - profil lidský. Princip vystřihování siluet z fotografií odlišného obsahu je oblíbeným motivem některých studentů Josta Schmidta na Bauhausu (například Irene Hoffmannové).

Odkazy na dobové symboly surrealistického proudu nalezneme i v textech - například motiv manekýna („*plán a mrtvý manekýn*“) či loutky („*žena a tahací panák*“).

Výtvarným solitérem pozoruhodné kvality je pak panel Výživa, věnovaný lidským biologickým funkcím. Nitro člověka je znázorněno formou odlišnou od běžných anatomických atlasů: člověk je továrnou na život, jejíž chod naplňuje tvrzení Hannese Meyera:

*„...veškeren život je pud k harmonii*

*růsti znamená*

*snahu po harmonickém požívání*

*kyslíku + uhlíku*

*+ cukru + škrobu + bílkovin...“ [106]*

Technika, jakou tabule vznikly, používá výstřižků fotografií z dobového tisku (například časopis Hvězda nebo Žijeme) lepené na bílý karton. Mezi použitými fotografiemi najdeme i díla předních soudobých autorů (například Františka Drtikola) nebo fotomontážní karikatury Waltra Reichmanna, ale nedomnívám se, že by těmto odkazům přisuzoval Kroha ně-





Jiří Kroha, Socialistický fragment bydlení,  
(Sociologický radius ženy proletářské třídy, tabulka 30),  
1930 - 1932, Muzeum města Brna

jaký skrytý význam. Přítomny jsou i záběry ze soudobých představení, produkty moderního designu, logotypy a firemní značky. Jejich účelem však není reklama, ale snaha o zachycení dobového koloritu metropole.

Pro komponenty zvláštní důležitosti volí Kroha stříbrné pozadí a pro analýzy časového používání bytu tmavomodré. Písmo, dělicí linie a piktogramy jsou povětšinou vkreslovány (na rozdíl od Neuratha, které jednotlivé figury tiskl a vlepoval) za užití palety základních barev: bílé, černé, červené, modré, žluté a řidčeji zelené, hnědé, oranžové. Typické je ortogonální členění černými liniemi v kombinaci se žlutou, červenou či modrou akcentací ploch, evokující estetiku holandského hnutí De Stijl. Červenou barvu užívá Kroha v omezeném množství - většinou na zdůraznění pohybu a směřování. S dramatickými diagonálami, tak, jak je známe z pojetí ruských konstruktivistů (Klucis, Kulaginová, Stěpanovová), Kroha téměř nepracuje. Prostor - až na výjimky - potlačuje. Vrstvením útržků všední reality, běžných situací a předmětů denní potřeby spolu s jejími uživateli komponuje obraz tří paralelních světů - jež dohromady tvoří analýzu moderní civilizace, včetně jejích „chorob“. Obrazy jednotlivých domácností komponuje z fotografií tváří, nábytku, jídla, květin, záběrů domácích mazlíčků za dynamického střídání detailu, polopohledu a celku. V součinnosti se základními stereometrickými útvary, podkládnými pod ústřížky, dochází ke zvláštnímu napětí mezi organicky kupenými fragmenty a přísnou geometrií - které známe z některých koláží Alexandra Rodčenko (například ilustrace k Majakovského poémě „Pro eto“).

Svojí kompozicí jsou unikátní tři panely znázorňující socialistický radius žen. Jejich životy jsou zde odvíjeny po kružnici, představující pro některé „okovy“, pro jiné „uzavřeny“

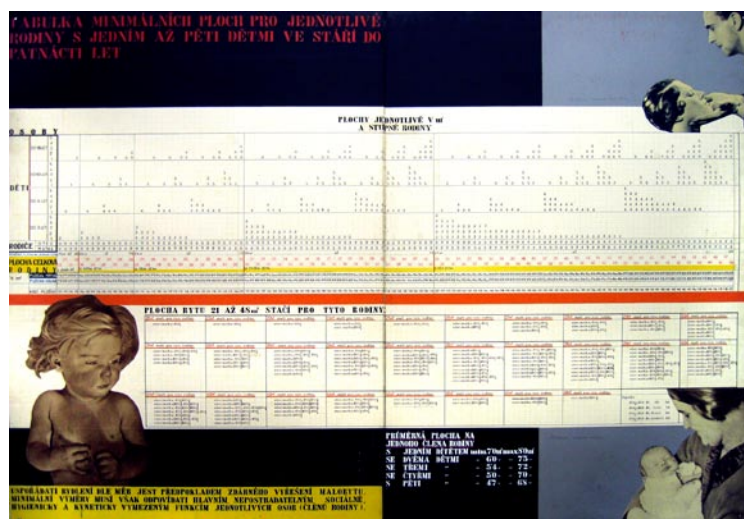
*řetězec starostí*“ a pro další *„náramek společenských povinností“*. Kroha zde s mimořádným důvtipem spojuje výraz a obsah sdělované informace. Koneckonců design všech ostatních diagramů je navržen také v závislosti na jejich významu a účelu: tak například křivkám vzestupu či sestupu odpovídá diagonála, pomyslné hladině bídy či přepychu horizontála a koloběhu týdne spirála. Dynamiku děje podtrhuje motiv používaný často na Bauhausu - perforace filmového materiálu s políčky.

„Nejvědecktější“ působí panely analýz časového používání bytu. V tomto momentě opouští Kroha schéma tří základních společenských typů a provoz domácnosti zkoumá v závislosti na pohlaví, stáří a povolání uživatele. Svým zájmem o člověka v průběhu periodicky se opakujícího údobí se setkává s tématem fotografické črtý 24 hodin Filippových od ruských autorů Alperta, Šajcheta a Tulesy z roku 1931. Na základě vyhodnocených údajů pak dochází k časovému využití jednotlivých místností a nábytku v bytě. Tato data jsou mu vstupními údaji v pozdějších studiích malobytové jednotky.

Největší slabinou celého souboru jsou hesla, kterými Kroha podtrhuje vypjatost sdělovaného. Není tomu tak pro jejich tendenční zabarvení či určitou schematičnost, ale pro jejich demagogické zaměňování faktů se subjektivním patosem. Tak například z panelu Fyziognomie se dozvídáme, že proletariát živí ruce, maloburžoazii hlava a nejvyšší vrstvy zisk. Lingvistické hříčky rozvíjí Kroha i v rámci dalších projektů (Ekonomický a Humanistický fragment bydlení) na všudypřítomných vlepaných strojopisech. Často opakuje stejný slogan na několika panelech, jakoby se toto sdělení mělo stát „refrénem“, který divákovi utkví v paměti a ještě dlouho si jej bude „pobrukovat“.

Sociologický fragment bydlení tvoří důležitý počín v rámci osvětových a propagačně – obchodních výstav, které se v evropských zemích rozšířily po první světové válce. Kroha se přidává k moderně smýšlejícím architektům, kteří ve svém uvažování opouštějí akademické prostředí ateliérů a se snahou po společenské užitečnosti své názory zpřístupňuje širší veřejnosti. V přesvědčivém vyjádření abstraktních idejí za použití techniky fotografické montáže mnohonásobně úročí svůj multidisciplinárně rozvinutý talent scénografa, výtvarníka, architekta a pedagoga. Svým obsahem je Sociologický fragment názornou analýzou současného stavu bytové kultury Československa. Východiska a možná řešení problému bydlení prověřuje v rámci souběžně vznikajícího Ekonomického fragmentu bydlení a v pozdějším Humanistickém fragmentu bydlení. Jakkoli je Sociologický fragment působivý po vizuální stránce, Krohovy vývody z této analýzy jsou přísně racionální a stavají se podkladem pro jeho pozdější teoretické vědecké práce i projekty sociálně rodinných domů.

## 8.2 Ekonomický fragment bydlení (1930 - 1934) a Humanistický fragment bydlení (1935 - 1965)



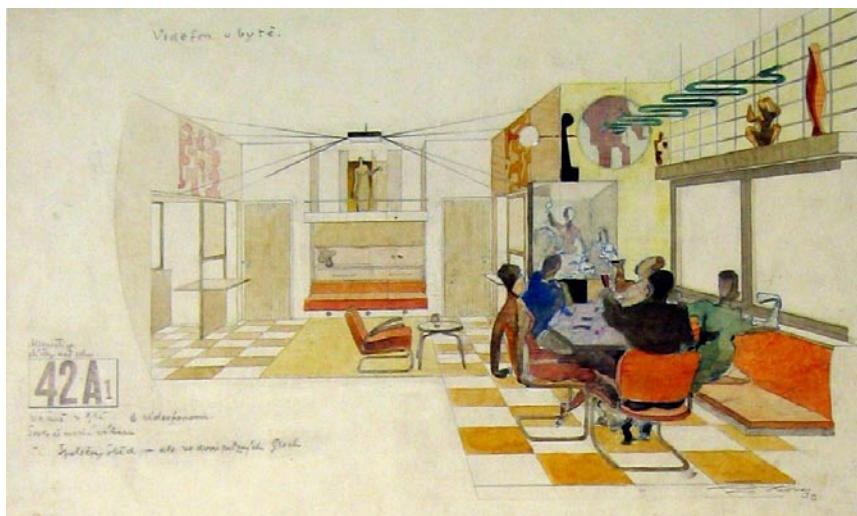
Jiří Kroha, Ekonomický fragment bydlení, tabulka minimálních ploch pro jednotlivé rodiny s jedním až pěti dětmi ve stáří do 15 let, 1930 - 1934, Muzeum města Brna

*„Uspořádání bydlení dle měr jest předpokladem zdárného vyřešení malobytu. Minimální výměry musí však odpovídati hlavním, nepostradatelným, sociálně hygienickým a kinetickým vymezeným funkcím jednotlivých osob (členů rodiny).“ [107]*

Souběžně se Sociologickým fragmentem bydlení vzniká také Ekonomický fragment bydlení (1930 - 1935), který je vystaven poprvé v roce 1935 na Mezinárodním kongresu bydlení v Praze. Od roku 1935 pracuje na Humanistickém fragmentu bydlení, který syntetizuje jeho dosavadní hledání minimálního bytového standartu. Postupně zcela opouští techniku fotomontáže. Otázkou je, do jaké míry to souvisí s jeho přerušením kariéry profesora na České vysoké škole technické v Brně. Ekonomický fragment bydlení, rozvíjející Krohovu teorii malobytové typologie, obsahuje reagenční tabulky - grafy plošných a funkčních norem minimální obytné jednotky. Výpočty zpracovává formou obrovských tabulek za použití piktogramů (členové rodiny, nábytkové typy), vlepovaných půdorysných schémat, textů a barevných papírů - pro zdůraznění důležitých výstupů. Panely mají přesvědčivou kultivovanou grafiku, ale nedosahují takové vizuální úrovně jako například některé Sutnarovy realizace, zpracovávající analogické technické informace a abstraktní schémata - vzpomeňme například jeho ilustrace k teorii o vizuální komunikaci, kterou vypracoval spolu s Knudem Lönbergem - Holmem (Catalog Design, 1944) a ve které mistrně uplatnil i fotografický obraz.

Obdobné grafické zpracování mají i panely projektu Sociálně rodinného domu (1930 - 1934, 1939 - 45), který Kroha řešil v různých stupních jak v rámci Ekonomického, tak i Humanistického fragmentu bydlení. V projektu Socialistické minimálně normativní typy bytu (1935 - 1945) používá vlepovaných akvarelových perspektiv, půdorysů, řezů a strojopisového textu. Přestože zejména dynamické vizualizace Krohových návrhů vykazují pozoruhodnou malířskou kvalitu, práce jsou hodnotné především z architektonického hlediska. Jsou jedinečným dokumentem dobového hledání funkcionalistické typologie na cestě plné převratných myšlenek i omylů. Kroha ve střídme podobě experimentuje i s formou koldomů. Žádný z Krohových meziválečných projektů kolektivního bydlení se nedočkal realizace - ani návrh pro soutěž družstva Včela v Praze (1931), vypracovaný ve spolupráci s Oldřichem Stiborem. A tak se nedozvíme, na kolik je jeho umírněná varianta koldomů životaschopná. Faktem je, že oproti radikální části ruských avantgardních architektů (Sabsovič, Baršč, Vladimirov, Larin, Kuzmin) a některým názorům Karla Teigehe, Kroha vždycky kladl důraz na psychologickou stránku architektury. Extrémní část levice totiž úplně potlačovala lidskou stránku architektury (například ve jménu emancipace ženy žádali zrušení kuchyní a klasických manželských ložnic v domácnosti) a obytné domy se v jejich projektech měnily v neosobní prostory hotelového typu nocování s kolektivním stravováním, zábavou, vzděláním i výchovou dětí. Zanedbání tohoto důležitého aspektu v oblasti bydlení a úplné potlačení rodinného modelu vedlo zejména v Rusku k fatálním selháním realizací tohoto druhu. Kroha ponechává ve svých projektech minimální jednotku - které přiřazuje statut rodinného prostoru. V dispozicích zachovává kuchyni a dokonce i manželská dvojlůžka. Kroha tím překonává limity funkcionalismu a opouští jeho technicistní model stroje, jakožto vzoru pro obydlí. Nedopouští se ani omylů extrémní architektonické levice, která buduje socialistické bydlení pro široké masy a zcela opomíjí přání i mentální připravenost těch, pro které je určeno.

### 8.2.1 Socialistické minimálně normativní typy bytu (1935 - 1945)



Jiří Kroha, Socialistické minimálně normativní typy bytu, etážový typ bytu (perspektiva, výřez z panelu), 1935 – 1945, Muzeum města Brna

*„Embryonální prvky bytového prostoru, embryonální prvky životního prostředí, vycházejí z člověka; jsou původu humanistického, nikoliv živelně přírodního.“ [108]*

Od poloviny třicátých let Kroha soustavně pracuje na studii Socialistické minimálně normativní typy bytu. Jedná se o varianty minimálního bydlení, zpracovávané na základě výsledků předchozích vědeckých teorií energetiky bytu. Nejprve nabývají formy protáhlých urbanistických bloků, jež lze řadit libovolně za sebou, později dospívá Kroha k pokřížovému půdorysu. Jednotlivé varianty jsou pokaždé porovnávány na základě ukazatelů jako užitečnost, kapacita či těsnost bytu a je stanoveno, pro kolik rodinných stupňů byt vyhoví. Jádrem dispozice je vždy tzv. „volný kulturní pokoj“, z něhož jsou přístupné ložnice dětí a příslušenství. V Krohově pojetí zpočátku chybí klasická ložnice rodičů i do té doby obvyklá rodinná reprezentační místnost. Funkce obou zmíněných dispozičních typů přebírá volný kulturní pokoj, jehož využívání je spjato s povoláním svých uživatelů. Součástí relaxace je také aktivní výchova moderního občana nové společnosti: „...proto do tohoto prostoru patří zařízení knihovny, hudební nástroje, zařízení umělecké tvorby a kulturní práce, moderní současné i budoucí reprodukčně informační, kulturní a výtvarné reprodukce (gramofon, rozhlas, videofon, televize, projekce obrazů, atd.).“ [109]

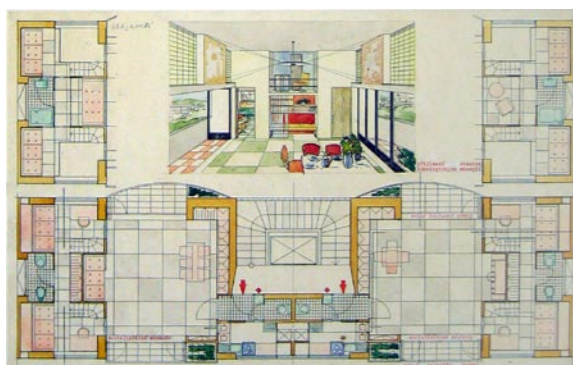
Z toho důvodu Kroha přivádí před zraky uživatelů bytu reprodukce světových uměleckých děl - a to prostřednictvím zvláštního osvětlovacího tělesa spojeného s projekčním





vlevo: Jiří Kroha, Socialistické minimálně normativní typy bytu, etážový typ bytu (perspektiva, výřez z panelu), 1935 – 1945, Muzeum města Brna

vpravo: Jiří Kroha, Socialistické minimálně normativní typy bytu, etážový typ bytu (půdorys, výřez z panelu), 1935 – 1945, Muzeum města Brna



zařazením. Tato lampa, kterou Teige nazval „moderní lampou Aladinovou“, měla seznamovat občana se soudobým světovým kulturním děním, což Kroha považoval za „*opožděný, ale nutný vývojový doplněk*“ moderního bydlení. Nejnovější technologie, ležící u nohou jedince, měly informovat, vzdělávat a osvobozovat: Volný kulturní pokoj se měl stát místem „*nejvyšší osobní citové a rozumové svobody*“. [110]

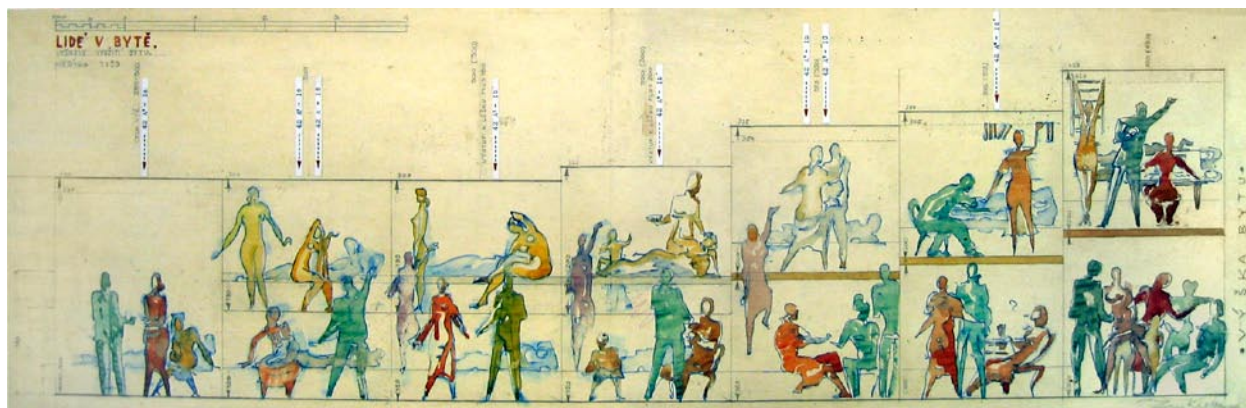
Podobné téma propojení člověka s ostatními lidmi a okolním prostředím řešil i Krohův vrs-  
tevník, rakousko-americký architektonický vizionář Friedrich Kiesler, který od poloviny třicá-  
tých let vynalézal rozmanité optické stroje podobné dnešní televizi. Tyto zkušenosti později  
zúročil ve svých proslulých výstavních instalacích, jejichž exponáty „*pluly a vznášely se v rafi-  
novaně osvětleném prostoru*“. [111]

Krohova kubofuturistická minulost formovala i jeho náhled na moderní technologie. Jeho  
obdiv k technickým vynálezům a víra v neustálý vědeckotechnický pokrok učinily z obytné-  
ho pokoje občana technicistní šperk socialistického bytu - „*přijímací stanici ekonomických  
a ideologických energií*“. Zde měl být jednatel „*o všech věcech života informován tak,  
aby pro účast ve veřejném životě byl lépe připraven*“. [112]

Zatímco ostatní futuristé pojmají byt jako technicky dokonalý užitkový předmět  
(vzpomeňme například Fullerův návrh Dymaxion House<sup>11</sup> z roku 1927), jehož hlavním poslá-  
ním je zvýšit komfort uživatelů trvale udržitelným způsobem, Kroha přisuzuje bytu zvláštní  
politickou důležitost v trojúhelníku byt - práce - společnost. Viděno optikou materialistic-  
ké dialektiky panuje mezi bytovým a veřejným společenským prostorem dialektický vztah:  
„*Velkoleposti socialistických veřejných prostor bude vlastní i vysoká kulturně - energetická*



Jiří Kroha, Socialistické minimální normativní typy bytu, etážový typ bytu (studie výškového využití bytového prostoru, výřez z panelu), 1935 – 1945, Muzeum města Brna



*vybavenost všech bytů ...Byt v socialismu je místem iniciativních duchovních životních podnětů s významem pro jednotlivce i celou společnost.“ [113]*

Proto je ostatně kladen takový důraz na kulturně-společenskou výchovu „lepšího já“ každého jedince. Krohův občan, zbaven tíže existenčních starostí, netráví svůj nově získaný volný čas pouze uspokojováním biologických potřeb, ale i naplňováním tzv. norem kulturních. Byt se stává nedílnou součástí prostoru sociálního děje. Je to prostředí, kde se odpradávná formuje nejen model rodinný, ale i třídní koncept společnosti: Lidé „...kulturně, sociálně i politicky srostli s prostředím bytu tak, že tento vytvářel z nich vyšší, náročnější a hospodářsky i politicky silnější jedince, kasty, vrstvy, třídy ...“ [114]

Krohova investice do bytu je tedy vlastně nepřímou investicí do utváření společnosti. Zatímco dosud byla výsledkem bydlení „vazba člověka na určité věci, konvenční a třídní zážitky“, „psychotechnický“ dosah Krohovy koncepce bytu tkví ve „vytvoření psychologického vztahu mimo byt“. [115]

Jako předzvěst chmurných Orwellových vizí se nám dnes jeví Krohova představa částečně sdíleného fyzického a duchovního soukromí. Lidské obydlí přestává být „krytem utajovaných procesů a myšlenek před veřejností“. [116]

To, co bychom nazvali řízenou společenskou kontrolou, Kroha označuje jako „skutečnou kulturnost věcné ideologické náplně bytu a veřejného společenského života“. [117]

Společné debaty, obědy či večeře ve dvou různých bytech přenášené prostřednictvím nejmodernějších technologií – např. videofonu - jsou Krohovi naplněním snu o vyšší společenské úrovni života v bytě, jež umožňuje novou formu sociálního styku a přináší „vyšší typ svobody osobní v životě kolektivním“. [118]

V pozdější části studie dospívá Kroha k dalšímu vývojovému stupni obydlení - k tzv. humanisticko-normativnímu bytu. Těžiště Krohova zájmu leží v úspornějším uspořádání dispozice a ve zvyšování kulturně - sociální hodnoty volného pokoje. Ten (jak již bylo řečeno) byl původně určen i pro noční přespávání. Podle Krohova názoru to však snižuje jeho společenskou kvalitu. Původní heslo „*neobývat v kuchyni*“ je nyní nahrazeno heslem novým: „*nespat v kulturním pokoji*“. Studium prostorové energetiky bytu přivádí Krohu k úvahám o úspornějším výškovém využití obytného prostoru. Experimenty s etážovým nábytkem (spací kabinety, patrová lůžka, skříně, kuchyně,...) ústí v návrh „etážového bytu s pevnými etážemi“, jakýsi zjednodušený Loosův „raum plan“<sup>12</sup>. Tato dispoziční varianta sice vyžaduje větší konstrukční výšku, ale zaručuje na normativně stanovené ploše „*soustavnější oddělení bytových procesů intimních od rodinně společenských i společenských*“. [119]

Sám Kroha však v tomto bodě cítí, že prototyp není schopen obstát jako byt všeobecný, a proto jeho existenci váže na určitá společenská povolání, eventuálně na klimatická místa.

Uvolnění podlažní plochy umožňuje nyní řadu kulturnějších bytových pohybů a „*rozvíjení nových forem využití volného času v bytě*“. [120]

Volný pokoj slouží výhradně kulturně psychologickým potřebám. Rodiče přespávají v ložnici (opět na manželském loži!<sup>13</sup>) a děti v etážových lůžkách. I při důmyslném vertikálním rozvržení dispozice za současného zachování normové půdorysné plochy není možné, aby byt vyhověl všem rodinným stupňům, jako v předešlé variantě. Tento problém řeší Kroha v další teoretické studii Sociálně rodinného domu I. a II. stupně, kterou se poprvé zabýval v rámci Ekonomického fragmentu bydlení (1930 – 1934) a ke které se vrací ještě později, ve studii z let 1939 - 1945.

### 8.2.2 Sociálně rodinný dům I. a II. stupně (1930 - 1934, 1939 - 1945)



Jiří Kroha, Sociálně rodinný dům (distribuční bytový plán, výřez z panelu), 1930 – 1945, Muzeum města Brna

*„Rodiče a děti v bytových plochách kolektivního domu s vysokým stupněm individuální i kolektivní užitečnosti, v sociálním měřítku nedosažitelné typem uzavřeného typu bytu v dnešním nájemném domě.“ [121]*

Kroha nikdy nesouhlasil s Teigeho názorem o rozpadu tradiční „buržoazní“ rodiny vnímané jako bašta kapitalistické ideologie. Pokud ve jménu „soustavného zvyšování užitečnosti bytu“ přistupuje v projektu SOCRODDOMU (Sociálně rodinného domu) k takzvanému „uvolňování malobytu“, tedy vyřazení dětí do kolektivních ploch, pak při tom vychází z předchozích úvah o „reagenční metodě k utváření strukturálně ekonomického bytu“. Sociálně rodinný dům obsahuje kromě minimálních bytů o velikosti stanovené dle reagenčních tabulek také zvláštní obytné plochy pro děti: jednak individuální (v přímém spojení s byty rodičů) nebo kolektivní (dětské byty). Přestože se v podtitulu práce objevuje označení „kolektivní dům“, nejedná se o dům - komunu v pravém slova smyslu, jenž by rozbíjel privátní jednotku domácnosti a sloužil jako „hotel pro trvalý pobyt“. Kroha (podobně jako Teige), poučen sovětským příkladem rozsáhlých realizací kolektivního bydlení, varoval před extrémní překotnou kolektivizací a úskalími, která tato forma nabízí. Krohova idea centralizovaných ploch pro děti je vedena snahou o dosažení „dynamického malobytu“. Jeho uvolňování, tedy umísťování dětí do kolektivních míst, se neděje plošně. Centralizovaná místa jsou určena pouze pro případ „přespočetného dítěte“ (tedy pro početnější rodiny). V žádném případě se nejedná o zařízení internátního charakteru, jež by bylo

umístěno mimo dům rodičů a zpřetrhávalo tak rodinnou vazbu matky a dítěte. Také centralizace ostatních funkcí je zde omezená. Socroddom sice obsahuje takzvanou blokovou kuchyni, prádelnu, kočárkárnu a ústřední topení, ale zachovává každému „*vlastnímu bytu*“ (o výměře 30 m<sup>2</sup>) samostatný kuchyňský kout i hygienické zařízení. Na jednu dospělou osobu počítá Kroha s plochou 9 m<sup>2</sup> (což je táž plocha, jakou používali i sovětsí architekti<sup>14</sup> při výstavbě kolektivního bydlení), na jedno dítě pak připadá 6 m<sup>2</sup>. Sociálně rodinný dům I. stupně obsahuje pouze malobyty, v jejichž těsné návaznosti jsou umístěny dětské individuální buňky. Typové moduly, jež jsou řazeny vedle sebe, obsahují patra se společným schodištěm, čtyřmi malobyty a dvěma individuálními buňkami, které mohou dle aktuální potřeby používat jedna až dvě rodiny. Typ II. stupně je obohacen o kolektivní byty dětí, což jsou de facto malobyty uzpůsobené vhodným nábytkovým zařízením pro bydlení dětí. Dle jemu dostupných statistik vypracoval Kroha celou řadu variant pro různé rodinné stupně. Ve srovnání s projekty koldomů jiných československých architektů<sup>15</sup> meziválečného údobí je návrh Socroddomu mnohem flexibilnější. V mnohém působí spíše jako předchůdce pozdější socialistické standardizované panelové výstavby, ve které jsou plochy Krohových centralizovaných místností přiřazeny k jednotlivým bytům (jako ložnice) a variabilita celku spočívá v nabídce několika typů obytných jednotek.

## 9. Závěr

Jiří Kroha, Sociologický fragment bydlení, (Odpočinek denní, tabulka 23, výřez z panelu), 1930 - 1932, Muzeum města Brna



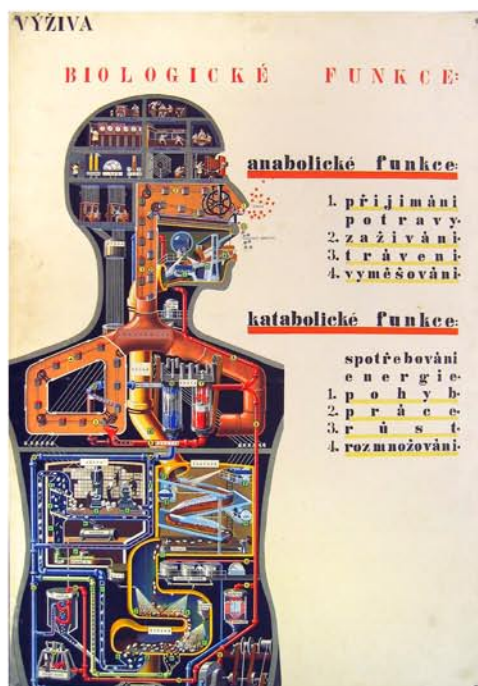
### „Technická práce jako montáž ducha....“ [122]

Toto prohlášení Jiřího Krohy z roku 1927, předjímající jeho teoretické úvahy o architektuře snad nejlépe vystihuje princip jeho práce. V průběhu meziválečného období Kroha skutečně pracuje jako montér (ve smyslu Teigeého montéra - konstruktivistického umělce), využívající všech dostupných výtvarných prostředků, aby ve jménu služby společnosti naplnil své poslání architekta. Jeho soustředěné analýzy společnosti a snaha o jejich vizuální řešení jsou z dnešního pohledu nesmírně aktuální. Nástup informačních technologií znamená ve svém důsledku podobné změny ve vizuální komunikaci, jaké přinesla na počátku minulého století průmyslová revoluce. Počítačové a digitální technologie dnes umožňují novou práci s fotografickým obrazem, který je snadno dostupný a manipulovatelný. Dnešní architekti jsou opět nuceni přehodnotit svůj vztah ke společnosti a k jejímu novému vizuálnímu jazyku. V jejich analýzách je znovu markantní hlad po statistických údajích, které převádějí do nových výtvarných forem a z kterých vyvozují základy rodící se takzvané „nové typologie“<sup>16</sup>. Opět sbírají útržky fotografií, reklamní prospekty, průmyslové letáky, pohlednice, aby se z nich učili novému globálnímu jazyku médií, neboť neporozumění („mediální negramotnost“) v sobě nese latentní nebezpečí infiltrace různých negativních aspektů konzumní společnosti do každodenního života. Doufám, že tato práce bude v diskusi na téma hledání paralel v dějinách obrazové kultury užitečným příspěvkem.

## **10.   Obrazová příloha**



# I. Sociologický fragment bydlení



[1]

[1 - 10] Jiří Kroha  
Sociologický fragment bydlení  
(1930 - 1932)  
Muzeum města Brna



[2]



[3]



[4]



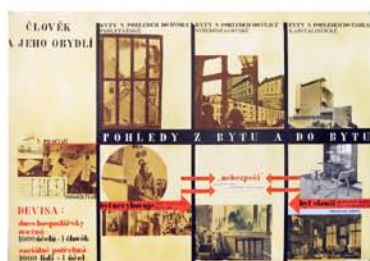
[5]



[6]



[7]



[8]



[9]



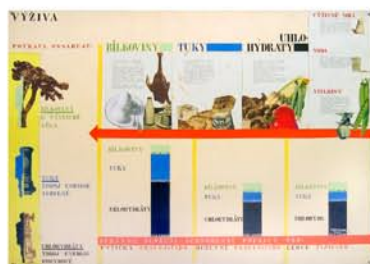
[10]

## II. Sociologický fragment bydlení



[11]

[11 - 20] Jiří Kroha  
Sociologický fragment bydlení  
(1930 - 1932)  
Muzeum města Brna



[12]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]



[18]



[19]



[20]



### III. Sociologický fragment bydlení



[21]

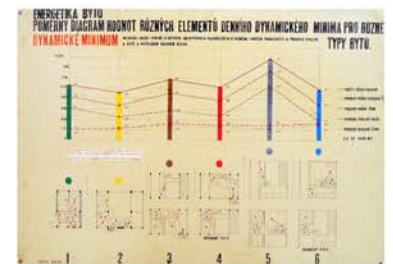
[21 - 30] Jiří Kroha  
Sociologický fragment bydlení  
(1930 - 1932)  
Muzeum města Brna



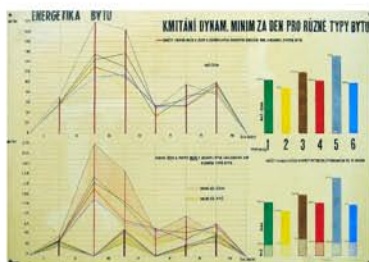
[22]



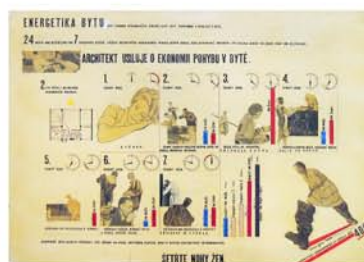
[23]



[24]



[25]



[26]



[27]



[28]



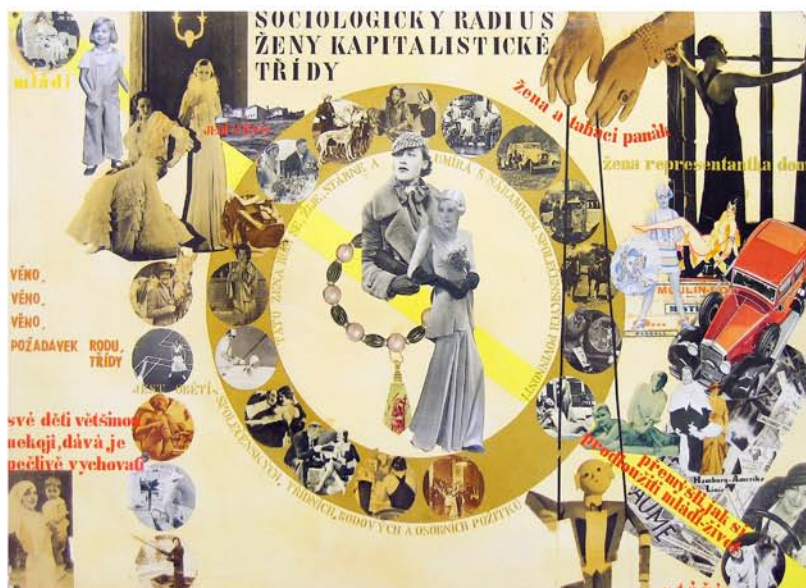
[29]



[30]



#### IV. Sociologický fragment bydlení



[31]

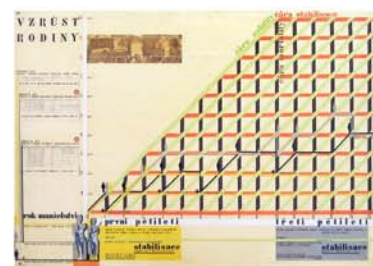
**[31 - 40] Jiří Kroha**  
**Sociologický fragment bydlení**  
**(1930 - 1932)**  
**Muzeum města Brna**



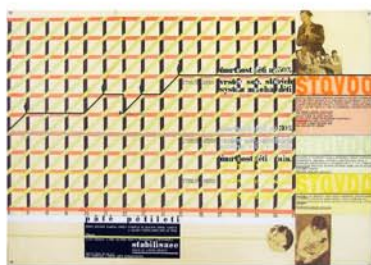
[32]



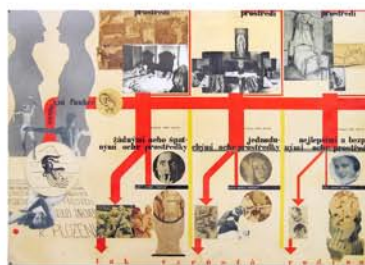
[33]



[34]



[35]



[36]



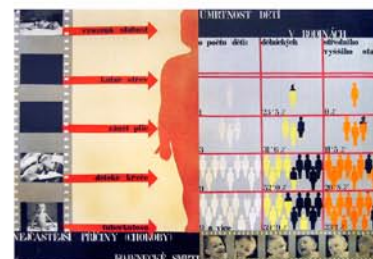
[37]



[38]



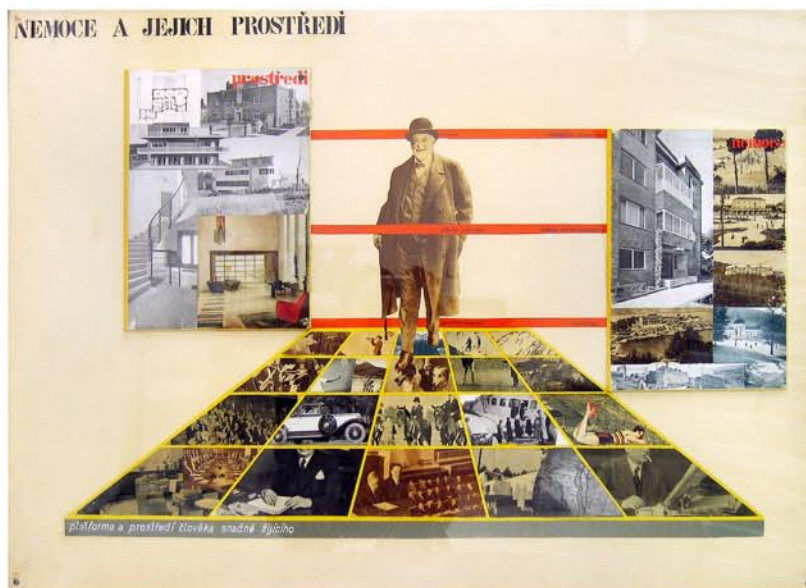
[39]



[40]



## V. Sociologický fragment bydlení



[41]

[41 - 50] Jiří Kroha  
Sociologický fragment bydlení  
(1930 - 1932)

Muzeum města Brna



[42]



[43]



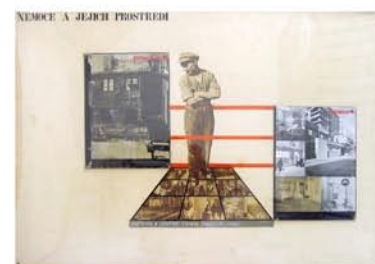
[44]



[45]



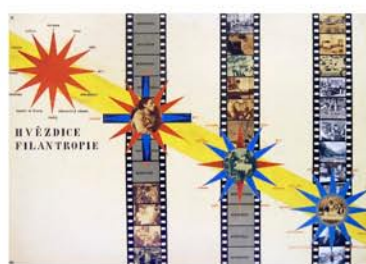
[46]



[47]



[48]



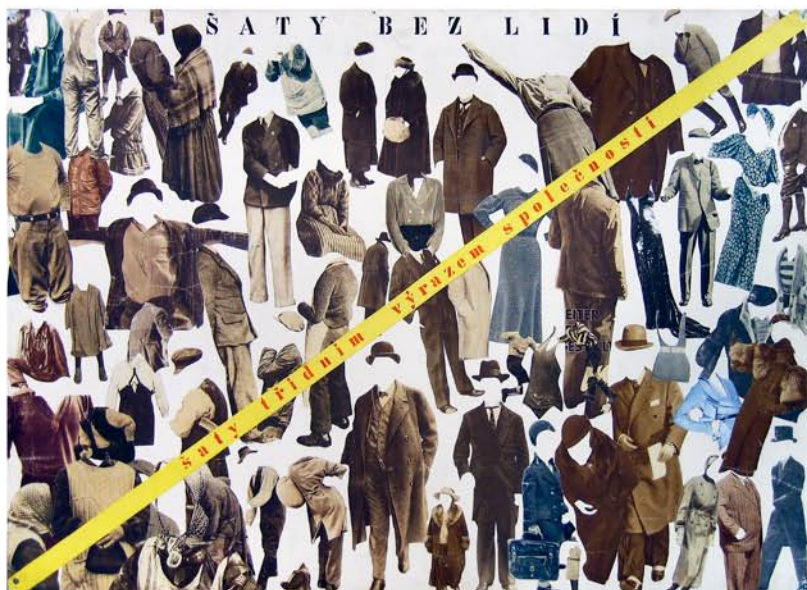
[49]



[50]



## VI. Sociologický fragment bydlení



[51]

**[51 - 60] Jiří Kroha**  
**Sociologický fragment bydlení**  
**(1930 - 1932)**  
**Muzeum města Brna**



[52]



[53]



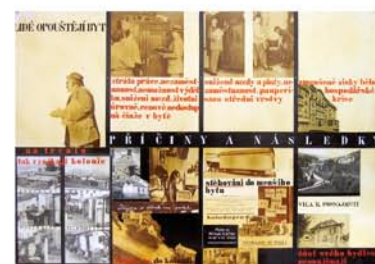
[54]



[55]



[56]



[57]



[58]



[59]

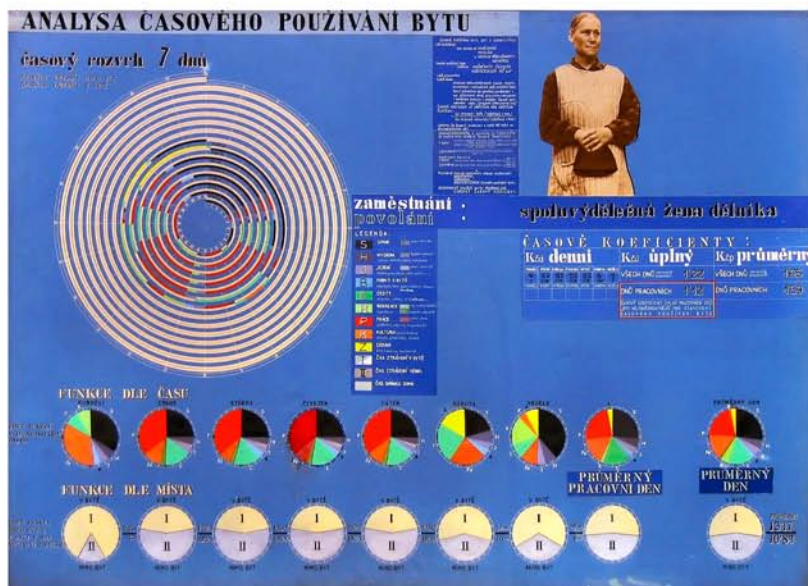


[60]

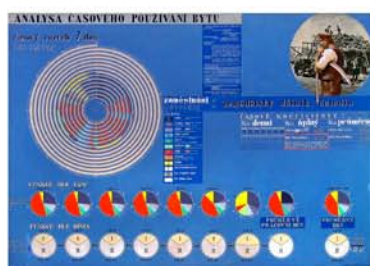


## VII. Sociologický fragment bydlení

[61 - 70] Jiří Kroha  
Sociologický fragment bydlení  
(1930 - 1932)  
Muzeum města Brna



[61]



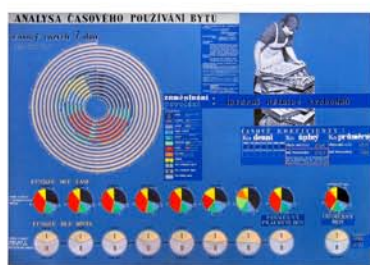
[62]



[63]



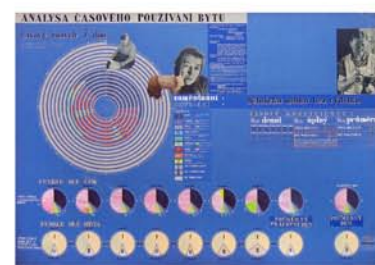
[64]



[65]



[66]



[67]



[68]



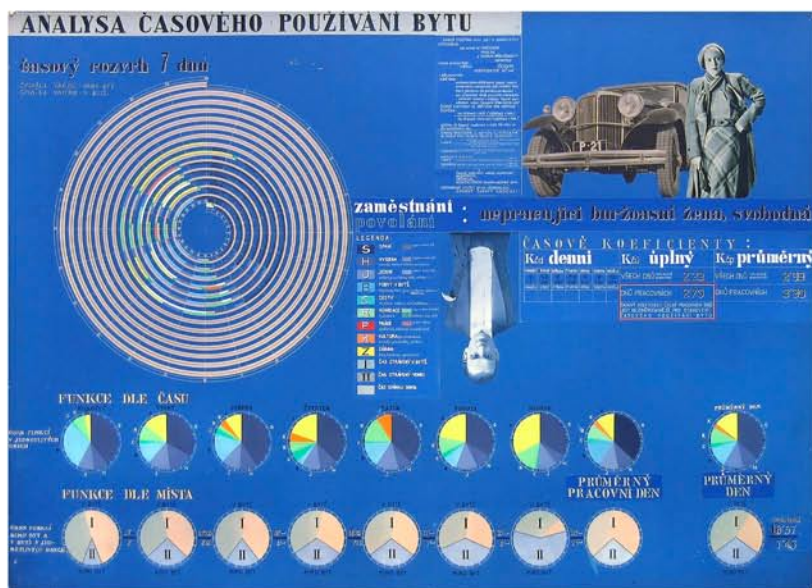
[69]



[70]



## VIII. Sociologický fragment bydlení



[71]

**[71 - 80] Jiří Kroha**  
**Sociologický fragment bydlení**  
**(1930 - 1932)**  
**Muzeum města Brna**



[72]



[73]



[74]



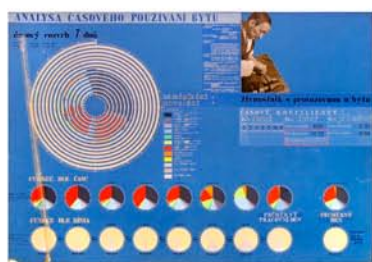
[75]



[76]



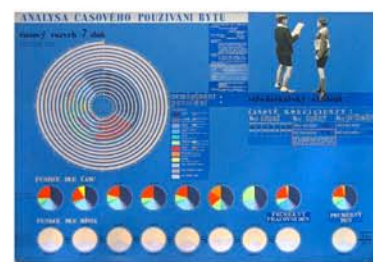
[77]



[78]



[79]



[80]

## IX. Sociologický fragment bydlení

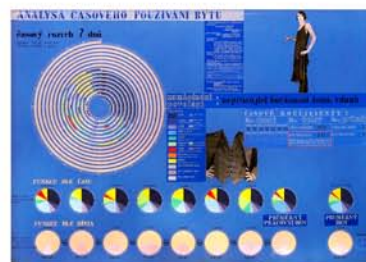


[81]

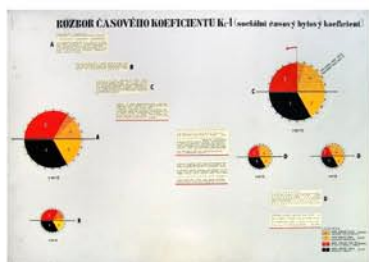
[81 - 89] Jiří Kroha  
Sociologický fragment bydlení  
(1930 - 1932)  
Muzeum města Brna



[82]



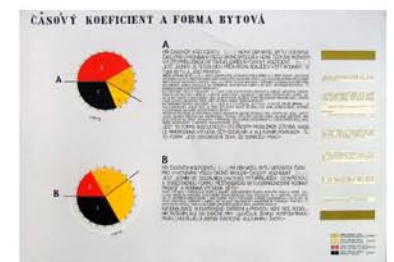
[83]



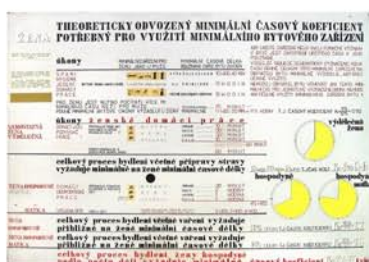
[84]



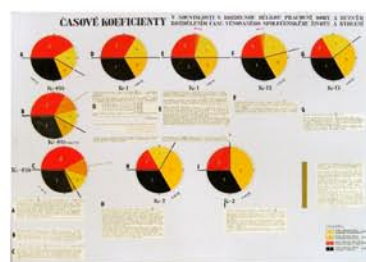
[85]



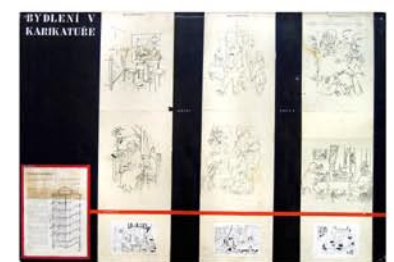
[86]



[87]



[88]



[89]