

Disertační práce

**Mezi tradicí a avantgardou
Zlínská Škola umění (1939–1949)**

**Between Tradition and Avant–Garde
the School of Arts in Zlín (1939–1949)**

Autor: **Mgr. Vít Jakubíček**

Studijní program: P8206 / Výtvarná umění

Studijní obor: 8206V102 / Multimédia a design

Školitel: prof. PhDr. Zdeno Kolesár, PhD.

Oponenti: doc. Ing. arch. Jan Rajlich
prof. MgA. Petr Stanický, M.F.A.

Zlín, září 2020

© Vít Jakubíček

Klíčová slova: *Škola umění, Baťa, Zlín, design, výtvarné umění, školství, druhá světová válka*

Keywords: *School of Arts, Baťa, Zlín, Design, Fine Arts, Education, Second World War*

Rád bych poděkoval všem, kteří umožnili vznik této disertační práce.

Práci věnuji památce všech absolventů Školy umění ve Zlíně, zejména Janu Rajlichovi staršímu (1920–2016) a Alexi Beranovi (1923–2019).

ABSTRAKT

Disertační práce se věnuje dějinám Školy umění ve Zlíně. Tato vzdělávací instituce byla poslední, na jejímž založení se podílela firma Baťa. Doba jejího vzniku spadá do nelehké doby na sklonku meziválečného Československa v předvečer druhé světové války. Vyšla z naléhavých potřeb firmy Baťa řešit kromě produkčních také estetické aspekty svého zboží. Tyto myšlenky byly v druhé polovině třicátých let stále hlasitěji artikulovány, především poté, co odezněly důsledky velké hospodářské krize a firma byla nucena se adaptovat na trh se silnou konkurencí, intenzivně využívající služby výtvarníků a stylistů.

Problém nedostatečné péče o propagaci a obecně design výrobků a jejich balení byl zaktualizován fiaskem baťovské prezentace na pařížské výstavě v roce 1937. Do expozice v pavilonu tisku a propagace tehdy nebyly zařazeny tuzemské návrhy propagačního oddělení firmy Baťa a ukázala se zastaralost a konvenčnost zlínské reklamní produkce. Nastalou situaci se Jan Antonín Baťa, tehdejší ředitel závodů, rozhodl na základě doporučení svých předních zlínských osobností kulturního života řešit založením vlastního výtvarného učiliště.

Cílem Školy umění byla výchova kvalifikovaných pracovníků, tzv. podnikatelů v uměleckém průmyslu, kteří by byli schopni realizovat zakázky z oblasti výtvarného umění. A to nejen z hlediska propagace a tvarového zušlechťování výrobků, ale obecně umění pro veřejný prostor. Kromě reklamních návrhů (plakátů, tiskovin apod.) se tak měli věnovat také tradičním uměleckořemeslným a užitým technikám (malba na skle, řezbářství, mozaika nebo nástěnná malba), které moderní minimalistická architektura vytlačila na okraj zájmu. Společným jmenovatelem cílů školy byla výtvarná tvorba, jejíž dosah by měl globálnější charakter a dotkl se širšího společenského spektra.

Disertační práce se věnuje také dějinám Školy umění v letech 1945–1949, které byly doposud opomíjeny. Z hlediska dějin zlínského, resp. československého designu a vizuální kultury však hrají velmi důležitou úlohu. Tehdy totiž instituce procházela transformací v uměleckoprůmyslovou školu. I přes řadu komplikací se dokázala škola, především díky osobnosti ředitele Františka Kadlece, již brzy po válce konsolidovat a připravit nový program, který by reflektoval jak proměny v oblasti návrhářské, tak i kulturněpolitické. Instituce tak byla již během prvních dvou let po válce schopna prezentovat realistický a životaschopný program, který korespondoval i s celostátní orientací průmyslového

výtvarnictví. Navzdory těmto snahám byla její činnost od jara 1949 utlumována ze strany národního podniku Svit, aby nakonec z jejího komplexního programu zbylo pouhé torzo.

ABSTRACT

The dissertation thesis deals with the history of the School of Arts in Zlín. This educational institution was the last one founded by the Baťa company. The time of its establishment falls into a difficult time at the end of interwar Czechoslovakia on the eve of World War II. It has emerged from the urgent needs of company to address not only the problems of manufacturing but also the aesthetic aspects of company products. In the second half of the 1930s, the articulation of such ideas significantly increased. Especially after the effects of the great economic crisis had subsided and the company was forced to adapt to a strong competition on market, where companies were used to cooperate with artists and stylists.

The problems of insufficient care for promotion and generally the design of products and their packaging were updated by the Baťa presentation at the Paris Exhibition in 1937 which ended up in fiasco. At that time, the Czechoslovak proposals of the Baťa promotional department were rejected from the exhibition because of the obsolescence and conventionality of Zlín's advertising production. As a result of the situation, Jan Antonín Baťa, the director of the company, decided to solve the problem by foundation of his own art school on the basis of the recommendations of leading cultural personalities from Zlín.

The aim of the School of Arts was to train qualified experts, so-called entrepreneurs in the arts industry, who would be able to carry out contracts in the field of fine arts. Not only from the point of view of the promotion and design of the products, but in general, to be able to influence art of public space. In addition to the advertising designs (posters, prints etc.), they also had to devote themselves to the traditional artisanal and applied techniques (glass painting, wood carving, mosaic or wall painting), which modern minimalist architecture almost excluded to the margins of interest. The common denominator of the school's aims was art creation, which impact would have a more global character and touch the wider social spectrum.

The thesis also deals with the history of the School of Arts in years 1945–1949, which has been neglected so far. Nevertheless, from the point of view of Zlín and Czechoslovak history of design and visual culture, it played a very important role. At that time the

institution underwent transformation to the School of Applied Arts. Despite a number of complications, the institution, especially thanks to the director František Kadlec, was able to consolidate soon after the war and prepare a new program which would reflect both changes in design and cultural politics. As a result, the institution was able to present a realistic and viable program early in the first two years after the war, which corresponded to the nation-wide orientation of industrial design. Despite these efforts, however, its activities have been suppressed by the national company Svit since the spring of 1949, so that in the end only a torso remains of its comprehensive program.

OBSAH

ÚVOD	9
1 SOUČASNÝ STAV ZKOUMANÉ PROBLEMATIKY	12
1.1 PREZENTACE DÍLČÍCH VÝSLEDKŮ VÝZKUMU	15
2 ŠKOLA UMĚNÍ VE ZLÍNĚ 1939–1949	18
2.1 ŘEDITEL ŠKOLY UMĚNÍ ARCHITEKT FRANTIŠEK KADLEC.....	19
3 POČÁTKY ŠKOLY UMĚNÍ	21
3.1 OBHAJOBA VZNIKU ŠKOLY UMĚNÍ NA GENERÁLNÍ KONFERENCI ŘEDITELŮ BAŤA, A. S.	22
4 PEDAGOGICKÉ EXPERIMENTY V PRVOREPUBLIKOVÉM ZLÍNĚ	26
4.1 MASARYKOVA POKUSNÁ DIFERENCOVANÁ MĚŠŤANSKÁ ŠKOLA	26
4.2 BAŤOVA ŠKOLA PRÁCE	27
4.3 STUDIJNÍ ÚSTAV	27
4.4 STUDIJNÍ ÚSTAV A ŠKOLA UMĚNÍ	29
5 SPOJENÍ UMĚNÍ A ŘEMESLA V TEORII A PRAXI ŠKOLY UMĚNÍ	31
5.1 ŠKOLA UMĚNÍ JAKO ODDĚLENÍ FIRMY BAŤA	33
5.2 ŠKOLA UMĚNÍ A CÍLE JEJÍHO ZAPOJENÍ DO TOVÁRNÍHO PROVOZU.....	34
6 ZÁKLADY PEDAGOGICKÉHO SBORU	36
7 ŠKOLNÍ BUDOVA A TECHNICKÉ VYBAVENÍ	40
8 KONTAKT S JOSEFEM VYDROU	45
9 PŘÍPRAVY NA OTEVŘENÍ PRVNÍHO ROČNÍKU ŠKOLY UMĚNÍ	47
9.1 POVINNÁ DÍLENSKÁ PRAXE	49
10 ZAČÁTEK VÝUKY VE ŠKOLE UMĚNÍ	51
10.1 PEDAGOGICKÉ KONFERENCE ŠKOLY UMĚNÍ V ROCE 1939/1940.....	52
10.2 SEZNAMOVÁNÍ ZLÍNSKÉ VEŘEJNOSTI SE ŠKOLOU UMĚNÍ.....	54
10.3 KONEC EXPERIMENTÁLNÍ ŠKOLNÍHO ROKU 1939/1940	56
10.4 REVOLVEROVÝ SOUSTRUH MAS R50 JAKO EXEMPLÁRNÍ VÝSLEDEK SPOLUPRÁCE ŠKOLY UMĚNÍ A STROJÍREN FIRMY BAŤA	57
11 DRUHÝ ROK ŠKOLY UMĚNÍ	61
11.1 REFORMA ŠKOLY UMĚNÍ PODLE NÁVRHU ARCHITEKTŮ FUCHSE A VAŇKA	62
11.2 PROGRAM ŠKOLY REKLAMNÍ A SCÉNICKO-ARANŽERSKÉ.....	64
12 PRŮBĚH STUDIA PRVNÍCH ŽÁKŮ ŠKOLY UMĚNÍ DO ABSOLUTORIA V ROCE 1943	67
13 VÝSTAVNÍ ČINNOST ŠKOLY UMĚNÍ	69
13.1 VÝSTAVNÍ ČINNOST ŠKOLY UMĚNÍ BĚHEM VÁLEČNÝCH LET.....	70

13.2	PLÁNY NA VÝSTAVU SVAZU ČESKÉHO DÍLA VE ZLÍNĚ V ROCE 1943	71
13.3	VÝSTAVNÍ ČINNOST ŠKOLY UMĚNÍ PO ROCE 1943	73
13.4	STÁLÁ VÝSTAVA ŠKOLY UMĚNÍ VE ZLÍNĚ	74
13.5	POSLEDNÍ VÝSTAVA ŠKOLY UMĚNÍ VE ZLÍNĚ 1944	76
14	ŠKOLA UMĚNÍ A DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA.....	81
14.1	VÁLKA A MLADÍ VÝTVARNÍCI	84
14.2	VÝSTAVA ABSOLVENTŮ ŠKOLY UMĚNÍ V KLDNĚ 1943	87
15	ŠKOLA UMĚNÍ V ROCE 1945.....	89
16	POVÁLEČNÁ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ETAPA ŠKOLY UMĚNÍ.....	91
16.1	POČÁTEK VYUČOVÁNÍ.....	92
16.2	UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÁ ŠKOLA VE ZLÍNĚ.....	95
16.3	ŠKOLNÍ ROK 1947/1948 JAKO VRCHOL ÚSPĚŠNOSTI NOVÉHO PROGRAMU POVÁLEČNÉ ŠKOLY UMĚNÍ	97
16.4	ŠKOLNÍ ATELIÉRY A DÍLNY V ROCE 1947/1948	99
16.5	NOVÉ POVOLÁNÍ PRŮMYSLOVÉ VÝTVARNICTVÍ A UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ŠKOLA VE ZLÍNĚ	101
17	VÝSTAVNÍ ČINNOST UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ ŠKOLY PO ROCE 1945	103
17.1	DRUHÁ VÝSTAVA ABSOLVENTŮ ŠKOLY UMĚNÍ	103
17.2	STÁLÁ VÝSTAVA UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ PO ROCE 1946.....	104
17.3	VÝSTAVY POŘÁDANÉ ŠKOLOU V ROCE 1949 A OSUD SBÍRKY GALERIE	108
18	KONEC POVÁLEČNÉ ETAPY ŠKOLY UMĚNÍ.....	112
19	ODKAZ ŠKOLY UMĚNÍ.....	114
19.1	VÝTVARNÝ KOLEKTIV	114
19.2	TVAROVÁNÍ STROJŮ A NÁSTROJŮ	115
20	ZÁVĚR.....	117
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	120
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	128
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	129
	CURRICULUM VITAE.....	154

ÚVOD

Disertační práce se zaměřuje na téma Školy umění ve Zlíně a její historické úlohy ve vzdělávání umělců a návrhářů v průběhu třicátých a čtyřicátých let 20. století. Výzkum k tématu disertační práce jsem prakticky započal již v roce 2009 v průběhu studia dějin umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Nejprve jsem bakalářskou prací zkoumal činnost sochaře a průkopníka průmyslového designu v Československu Vincence Makovského související se Školou umění ve Zlíně v průběhu třicátých a čtyřicátých let. O dva roky později jsem se k tématu vrátil prostřednictvím diplomové práce s názvem „Zdeněk Kovář – sochař strojů a nástrojů“, která reflektovala práci Makovského žáka ze Školy umění. Kovář byl na základě vlastních praktických zkušeností z továrního provozu a výtvarného školení schopen v poválečném období zkonstituovat obor zaměřující se na tvarování strojů a nástrojů a položit tím základy pedagogiky průmyslového designu v Československu, z něhož čerpali inspiraci také v zahraničí. Původně zvolené téma disertační práce na Fakultě multimediálních komunikací mělo reflektovat právě tento rozměr jeho tvorby.

V průběhu tříletého výzkumu původního tématu disertační práce (Tvorba Zdeňka Kováře v mezinárodním kontextu) prostřednictvím rozsáhlé rešerše historických pramenů uchovaných v institucích nebo soukromých pozůstalostech, došlo k novým poznatkům, které relativizovaly řadu publikovaných informací o Kovářově alma mater – Škole umění ve Zlíně. Nemalá část textů se vyznačovala historickými nepřesnostmi, které znemožňovaly kvalifikované posouzení kontextu kořenů jeho návrhářské, sochařské i pedagogické práce. Zpracování historicky co nejpřesnější reflexe Školy umění ve Zlíně se z tohoto úhlu pohledu jevílo jako zcela zásadní, a zapříčinilo tak nové zaměření výzkumu výhradně na její historii.

Řada důležitých informací byla v minulosti opomenuta, ať již záměrně, například z ideologických důvodů, či z nedostatku znalosti širšího kontextu. Z toho plynuly také další problémy spočívající v uchopení takového tématu. Dřívější paradigma například stavělo na tezi, že historie Školy umění trvala od roku 1939, kdy byla slavnostně otevřena, do konce druhé světové války. Z toho důvodu však došlo k neopodstatněnému upozadění poválečného úsilí jejího ředitele Františka Kadlece, který se revizí programu pokusil o rekonstrukci Školy umění (byť s novým názvem Umělecko-průmyslová škola) v designérské učiliště, jež nemělo obdoby v celém Československu, ani i v zahraničí. Bylo tak zcela esenciální posunout konec tohoto výjimečného pedagogického experimentu až do poloviny roku 1949, kdy Kadlec opouští školu a později i Zlín.

Cílem této práce je poukázat, jak úzce byla historie Školy umění personálně propojena s mladým architektem Františkem Kadlecem, který byl původně do Zlína pozván v roce 1934, aby pomohl zrealizovat plán Studijního ústavu, ale nakonec se prakticky na patnáct let stal jedním z hlavních hybatelů zlínských aktivit vzdělávacích i kulturních. Jedním ze zásadních úkolů práce je zmapování činnosti samotného Kadlece, jemuž doposud byla věnována spíše okrajová pozornost. Úvodní kapitola je proto zaměřena na reflexi jeho organizační činnosti v období předcházejícím vzniku Školy umění.

Škola umění byla firmou Baťa založena v roce 1939. Ovšem již předtím proběhla ve Zlíně řada experimentů na poli nového přístupu ke vzdělávání. V první řadě to byla Masarykova pokusná diferencovaná měšťanská škola, učící tvořivosti a samostatnosti malé děti, dále pak Baťova škola práce, využívající prvek fyzické práce v továrně jako jeden ze základních edukativních elementů, a také Studijní ústav, dobově nazývaný „lidovou univerzitou“, do jehož organizace byl zapojen i Kadlec. Škola umění se od začátku stala součástí tohoto řadu let fungujícího systému, který měl své silné i slabé stránky, jak bude naznačeno dále.

V duchu baťovské ideologie měla Škola umění vychovávat především samostatné podnikatele, schopné pracovat pro její potřeby i pro další producenty. Tímto směrem byl od počátku organizován její program, který však procházel nutnou revizí s ohledem na aktuální potřeby i realistické možnosti. Další části disertační práce reflektují vývoj v prvních válečných letech, kdy se ředitel musel potýkat s řadou problémů, plynoucích jak ze strany válečných omezení zpoždující dodávky vybavení, tak i s řevnivostí pedagogů. Pozornost je věnována také otázce naplňování programu prostřednictvím zakázek a spolupráce s průmyslovým podnikem, jehož nejnepatelnějším výsledkem se stal návrh revolverového soustruhu, na jehož vývoji se podílel výtvarník společně s konstruktéry a lékaři studující negativní dopad průmyslové práce na lidský organismus. Významným tématem v historii Školy umění byly pokusy o její reformu s ohledem na výuku architektury a reklamy, které se odehrály během let 1940–1942.

Instituce rozvíjela svou činnost nejen prostřednictvím výuky mladých adeptů umění, ale působila také na zlínskou veřejnost, a to jak prostřednictvím odborných kurzů, tak zejména svými výstavními aktivitami, například organizací Zlínských salonů, které byla schopna realizovat i po dobu války, až do roku 1944. Okolnostem pořádání uměleckých výstav, jejichž realizace se v průběhu let komplikovala, je vyhrazena zvláštní kapitola, stejně jako otázce dopadu válečných omezení na chod instituce i práci samotných žáků.

Poválečné etapě Školy umění, která se v té době oficiálně nazývala Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně, je věnována závěrečná část disertační práce. Období po květnu 1945 bylo charakteristické snahou o brzkou rekonstrukci školy, jejíž nové poslání bylo ovlivněno zkušenostmi nabytými během šestiletého provozu školy. Zároveň se více přiblížilo oblasti průmyslového návrhářství díky užšímu propojení programu školy s požadavky zlínské, popř. regionální výroby.

Primárním cílem disertační práce je objasnění vzniku a rozvoje výuky a praxe návrhářství ve Zlíně od roku 1939 do nuceného odchodu ředitele Františka Kadlece o deset let později. Osvětluje podmínky a specifika výuky v dobovém kontextu a nabízí kritický pohled na daný fenomén bez ideologického zbarvení. Název disertační práce „Mezi tradicí a avantgardou“ naznačuje další důležité hledisko, z něhož bude na problematiku nahlíženo. V minulosti bylo zvykem školu nazývat téměř výhradně moderním či avantgardním učilištěm, což by snad mohlo být adekvátní za předpokladu, že by byl program školy naplňován přesně dle původního plánu. Nicméně složitá válečná situace, rozpory mezi osobními zájmy pedagogů, z nichž řada upřednostňovala tradičnější formy výuky, i nutné

ústupky vůči zřizovateli, měly za následek slevování z původních smělých (a snad i nerealistických) plánů a činily školu v jistých ohledech tradičnější.

Základem disertační práce je jasné vymezení ideových rámců a struktury výuky, včetně dalších aktivit rozvíjených Školou umění v letech 1939–1945 a 1945–1949, které umožní popsat a srovnat kontinuity a diskontinuity ve dvou významných etapách vývoje školy. Nová analýza se opírá takřka o všechny dostupné informační zdroje, včetně vzpomínek pamětníků, kteří se o ně v průběhu několikaleté přípravy s autorem podělili. Nové zhodnocení existence Školy umění je důležité zejména s ohledem na vznik specializovaných ateliérů, které se Zlíně zrodily v těsně poválečných letech (například tvarování obuvi nebo tvarování nových hmot, resp. návrhářství hraček), a které v tuzemsku ani v zahraničí neměly obdoby. V zásadě jde tedy o stanovení zřetelného a kompaktního fundamentu, který kriticky zhodnocuje reálné působení školy. Jeho cílem je oddělení reálné praxe od původních (často idealistických až utopických) plánů, jež byly u některých studií zabývajících se tímto tématem zaměňovány za skutečnost, která ale byla v důsledku válečných omezení skromnější. Naopak období po roce 1945, mnohdy odsuzované jako úpadkové, bylo daleko pestřejší a pro další vývoj v oblasti užitého umění a designu závažnější, než bylo dosud předesíláno.

1 SOUČASNÝ STAV ZKOUMANÉ PROBLEMATIKY

Škola umění ve Zlíně byla založena z důvodu saturace potřeb průmyslového podniku Baťa, a to jak v oblasti návrhářské, tak také reprezentační. Po květnu 1945, kdy docházelo ve Zlíně a poté i v celém Československu k postupné systematické likvidaci všeho, co souviselo s baťovskou historií, se stalo zakořenění v kapitalistickém podniku určitým nechtěným dědictvím. Díky němu byla historie Školy umění až do konce šedesátých let víceméně pozapomenutým fenoménem, který oživila až diplomová práce Jany Procházkové *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně*,¹ která vznikala pod dohledem významné osobnosti brněnských dějin umění profesora Alberta Kutala. Autorka měla tehdy jedinečnou možnost navštívit ještě žijící absolventy a také většinu pedagogů školy.² Význam této práce spočívá zejména ve faktu, že autorka vůbec poprvé souhrnně představila působení Školy umění v období druhé světové války. Nicméně některé ze závěrů, k nimž dospěla, mohly být ovlivněny osobností vedoucího práce. Svědčí o tom například fakt, že dobu trvání školy ohraničila léty 1939 až 1945, tedy pouze dobou Kutalova angažmá ve Zlíně, aniž by dále reflektovala dopady Kadlecova snažení v druhé polovině čtyřicátých let. Řadu informací, které zde autorka uvádí, je také třeba vnímat prizmatem dobového diskursu, který se v období šedesátých letech nesl v duchu až nekritického obdivu k německému Bauhausu, jenž se v té době dočkal znovuobnoveného zájmu.

Významnou, i když téměř zapomenutou prací o fenoménu Školy umění, o kontextu jejího vzniku, pedagogích a studentech, je společné dílo Františka Chmelaře a Zdeňka Čubrды.³ Monografie Škola umění ve Zlíně vznikala v Brně v letech 1974–1975. Necelých deset let později vyústila ve „IV. výstavu profesorů a žáků Školy umění ve Zlíně“, která se konala v roce 1983 v gottwaldovském Domě umění. Její textová část byla původně zamýšlena pro publikaci brněnského nakladatelství Blok. Nakonec se však vydání nedočkala. Tento materiál zůstal ve strojopisu v pozůstalosti Františka Chmelaře, kde jsou dochovány také průběžné rukopisné poznámky autora a předběžné verze. Škola umění od Chmelaře a Čubrды je pozoruhodná nejen svým rozsahem, čítajícím přes tři sta stran, ale především obsahem. Dotýká se totiž řady důležitých informací k chodu školy do roku 1945, a to jak z pohledu historika umění, tak absolventa školy. Chmelařova osobní výpověď je velmi cenným komentářem osvětlujícím okolnosti fungování této instituce z pohledu jejího žáka, od přijímacího řízení až po poslední výstavu jejích žáků. Při konfrontaci s dobovými archiváliemi jsou navíc jeho informace poměrně přesné. Bohužel ani tato práce svým záběrem nepostihla vývoj po skončení války a uměleckoprůmyslovou etapu Školy umění. Vzpomínkový spis zpracoval v polovině osmdesátých let také Otakar Hudeček. Jeho název zněl „Škola umění – Vzpomínky na jednu školu ve Zlíně, která začínala v září roku 1939 a skončila v době neurčité“. Hudečkovy paměti pravděpodobně ani nebyly určeny k

¹ PROCHÁZKOVÁ, Jana. *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně*. Brno, 1971, s. 26. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Filozofická fakulta.

² Nemohla se například setkat se sochařem Vincencem Makovským nebo malířem Vladimírem Hrochem, kteří oba zemřeli už v roce 1966.

³ ČUBRA, Zdeněk a František CHMELAR. *Škola umění ve Zlíně* (nepublikovaný strojopis). Brno, 1974–75.

publikování a zůstaly pouze ve strojopisu. První knižně vydané osobní vzpomínky na studia ve Zlíně představila až kniha Jana Rajlichy *Přistřižená křídla*,⁴ publikovaná v roce 2005.

Krátce se historie Školy umění, jakožto první etapy historie Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti, dotkly během sedmdesátých let katalogy, vydané k příležitosti výročí založení.⁵ Zájem o Školu umění znovu zesílil na počátku devadesátých let. Už v roce 1991 proběhlo ve Státní galerii ve Zlíně sympozium s názvem „Zlínský funkcionalismus“, kde se tématu Školy umění dotkl jak historik Tomáš Mikulaščík,⁶ tak její absolvent Vladimír Vašíček.⁷ Zatímco Mikulaščíkův text se opíral o diplomovou práci Procházkové, publikované katalogy a archivní informace z fondu zlínské galerie, Vašíčkův příspěvek reflektoval především jeho osobní zážitky. Obsah příspěvku, který byl poté otištěn ve sborníku, vykazuje řadu nepřesných až zavádějících informací, týkajících se historie Školy umění. Řada objektivních nepravd se pak objevuje zejména v závěrečné části, týkající se období po roce 1945. Když se v roce 1995 ve Státní galerii ve Zlíně konala druhá konference s názvem „Kulturní fenomén funkcionalismu“, vystoupil Vašíček opět s příspěvkem věnujícím se Škole umění.⁸ Tentokrát byla jeho studie informačně přesnější, nicméně i tak došel k závěru, že existence školy byla završena koncem druhé světové války.

V devadesátých letech se v několika textech⁹ obracel k historii Školy umění také tehdejší ředitel Státní galerie Zlín Ludvík Ševeček. Asi nejrozsáhlejší z nich byl publikován v roce 2005 v pátém dílu knihy *Dějiny českého výtvarného umění*.¹⁰ Ševeček vyšel z diplomové práce Procházkové i dalších historických studií. Nevyhnul se však omylu v zaměňování původních plánů za skutečnost, a také poměrně nekritickému přirovnávání zlínské Školy

⁴ RAJLICH, Jan. *Přistřižená křídla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. ISBN 80-7204-389-7.

⁵ GERYK, Milan a Vlastimil JELÍNEK. *Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti: nositel vyznamenání „za vynikající práci“*. Uherské Hradiště: Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti, 1970; Významnější prostor historii Škol umění věnovala Anna A. Janištinová v katalogu z roku 1979, která stejně jako Procházková spatřovala podobnost praxe zlínské školy a německého Bauhausu: „*Svým stylem se Škola umění přiřadila k pokusům o obrodu uměleckého vzdělávání, jež se v Evropě vyskytovaly od 2. poloviny XIX. století a vrcholily ve dvacátých letech v Bauhausu. Bauhaus znamenal skutečně vzor pro původní status školy. Analogie jsou patrné v ambivalentní umělecko-řemeslné orientaci, ve fázové dispozici výuky (Vorkurs, Werklehre, Formlehre), ve volbě předmětů (zejména např. scénografie a filmové disciplíny), v názoru na architekturu jako syntetické umění, působící na utváření životního slohu i konečně v proponované metodě uměleckého cvičení od smyslových jevů ke stylizaci a abstrakci.*“ GERYK, Milan a Anna A. JANIŠTINOVÁ. *Střední umělecko-průmyslová škola* (kat. výst.). Gottwaldov: Oblastní galerie výtvarného umění Gottwaldov, 1979.

⁶ MIKULAŠČÍK, Tomáš. Kulturní aktivity ve Zlíně v druhé polovině třicátých let. In: *Zlínský funkcionalismus: sborník příspěvků sympózia pořádaného u příležitosti 100. výročí narození Františka Lydie Gahury a 90. narozenin Vladimíra Karfíka*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1991, s. 62–66. ISBN 80-85052-17-2.

⁷ VAŠÍČEK, Vladimír. Vzpomínka na Zlín 30. a 40. let. In: tamtéž, s. 67–69.

⁸ VAŠÍČEK, Vladimír. Škola umění ve Zlíně. In: *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 91–93. ISBN 80-85052-24-5.

⁹ ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění. Poznámka k jedné z pozoruhodných aktivit funkcionalistického Zlína. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1994, č. 50, s. 178–180; ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. Německý Bauhaus ve školské praxi Baťova Zlína. *Prostor Zlín*, 1998, leden–únor, s. 3–6.

¹⁰ ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. V., 1939/1958, Praha: Academia, 2005, s. 257–265. ISBN 80-200-1390-3.

umění k německému Bauhausu. I v jeho pojetí také končila historie školy rokem 1945, po němž následovala pouze „normativní reforma výuky“ a v roce 1949 zestátnění.

V rámci knihy *Zlínská umprumka (1959–2011): od průmyslového výtvarnictví po design* vznikla v roce 2013 studie Lady Hubatové-Vackové s názvem „Praktická umělecko-průmyslová práce“,¹¹ která se dotkla tématu Školy umění ze zcela nové perspektivy. V ní reflektovala otázky agitačního umění, baťovského meziválečného pokusného školství i charakter umělecké produkce podporované firmou Baťa. Zároveň relativizovala dřívější zjednodušující označení Školy umění za zlínskou obdobu Bauhausu. K hlubší analýze inspirace praxí Bauhausu v československém školství se dostala také Markéta Svobodová v knize *Bauhaus a Československo 1919–1938*,¹² která uvádí celou řadu nových skutečností vztahujících se k pronikání myšlenek tohoto německého učiliště na naše území, mimo jiné i na půdu Školy umění.

Jak bylo naznačeno výše, dosud se většina prací zabývala Školou umění jako válečným fenoménem, který po odchodu řady pedagogů ve druhém pololetí roku 1945 ztratil svou hlavní náplň. Obvykle v závěrečných částech těchto prací nacházíme jen krátký pohled na skomírající instituci středoškolské úrovně, na níž vyučovali pouze průměrní pedagogové, a která marně hledala odlesk „pravé“ Školy umění, založené na počátku roku 1939. S ohledem na provedené rešerše je možné konstatovat, že se jedná o pohled velmi zkreslující. Právě v poválečných letech 1945–1949 dosáhla škola vůbec prvního zahraničního uznání na významné mezinárodní přehlídce – milánském Trienále. V této době se také poprvé objevily konkrétnější plány na vznik designérského pracoviště, které už nemělo sloužit zejména potřebám podniku Baťa, ale jeho význam měl daleko přesahovat hranice regionu. Velkolepé plány architekta Františka Kadlece se nakonec naplnily jen z části. Nicméně i tak se škola konečně dokázala zapojit do utváření zlínského veřejného prostoru prvními realizacemi pro architekturu a její návrhy přesáhly význam drobných dekorativních předmětů, které byly distribuovány školní prodejnou.

Určitým výchozím bodem pro komplexnější bádání o této problematice je osobnost ředitele architekta Františka Kadlece. Kadlec byl klíčovou osobností, nutnou pro pochopení počátků, vývoje a konce Školy umění. V průběhu výzkumu byly dohledány dvě složky archivních materiálů z pozůstalosti ředitele Františka Kadlece s názvem „Škola umění ve Zlíně – Kadlec“ a „Škola umění“, které byly od sedmdesátých let 20. století nezvěstné, a které poskytují řadu unikátních informací. Především poskytují důležitý pohled, tzv. z ředitelny, který dosud v historiografii školy chyběl. Pouze práce Jany Procházkové a Zdeňka Čubrdu se opíraly o tyto archiválie. Zbytek se spoléhal spíše na vzpomínky absolventů, které ale nepodroboval hlubší kritice. Nepochybně i očití svědkové

¹¹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, PACHMANOVÁ, Martina a Jitka RESSOVÁ, eds. *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2013, s. 20–36. ISBN 978-80-86863-65-8.

¹² SVOBODOVÁ, Markéta. *Bauhaus a Československo 1919–1938*. Praha: Kant, 2017, s. 57–59. ISBN 978-80-7437-224-7.

mohou sloužit jako důležitý informační zdroj, je však třeba každou informaci ještě hlouběji verifikovat a konfrontovat s dostupnými listinnými prameny.

Vzhledem k absenci spolehlivého a hloubkového základního výzkumu v této oblasti bylo nutné začít zcela nový výzkum, provést další rešerše a učinit zhodnocení této velmi významné epochy z historie zlínského designu, jejíž význam nebyl doposud plně doceněn. Z hlediska použitých výzkumných metod je třeba poznamenat, že vzhledem k nedostatečné důvěryhodnosti sekundárních zdrojů bylo již na počátku třeba provést hloubkový průzkum všech dostupných relevantních pramenů a konfrontovat je s dochovanými archiváliemi ve Státním okresním archivu Zlín. Doposud podstatná orální metoda, o níž se předešlí badatelé často nekriticky opírali, se také nejeví jako zcela spolehlivá, i přesto, že ji mnozí absolutizovali. Vzhledem k tomu jsem založil své bádání na základním výzkumu v archivech, analýzu dochovaných děl a jejich dokumentaci. Ty je sice možné rovněž vnímat jako svého druhu sekundární zdroje, nicméně jejich spolehlivost a důvěryhodnost je vyšší než vzpomínkový optimismus absolventů.

1.1 Prezentace dílčích výsledků výzkumu

Dílčí výsledky výzkumu byly pravidelně publikovány a část z nich se dočkala reflexe prostřednictvím samostatné výstavy. Úvodem to byla prezentace „Zlín, kolébka českého designu“, která se konala v roce 2014 ve Zlíně a v Praze¹³ a výstava „Zdeněk Hybler – Baťovský plakát“, věnovaná absolventu Školy umění, jenž po válce působil v propagačním oddělení národního podniku Baťa.¹⁴ U února 2015 byla ve zlínské Galerii Václava Chada představena do té doby neznámá experimentální fotografická tvorba libereckého rodáka Alexe Berana, kterou vytvořil během studií ve Zlíně.¹⁵ V témže roce došlo k realizaci rozsáhlého projektu „Ostrov umění v moři průmyslu: Zlínská škola umění (1939–1949)“,¹⁶ který společně připravila Krajská galerie výtvarných umění ve Zlíně a Galerie Václava Chada. Jeho cílem bylo představit veřejnosti deset let historie Školy umění ve Zlíně, vůbec poprvé i se zahrnutím poválečného vývoje, a to prostřednictvím výstav¹⁷ a katalogu.¹⁸

¹³ Blíže viz JAKUBÍČEK, Vít. Zlín – kolébka českého designu. *Prostor Zlín*, 2014, č. 4, s. 58–61. ISSN 1212-1398.

¹⁴ Blíže viz JAKUBÍČEK, Vít. Dobrá nálada za každého počasí je možná, když přispěje...baťovský plakát Zdeňka Hyblera. *Prostor Zlín*, 2015, č. 1, s. 36–39. ISSN 1212-1398.

¹⁵ STANICKÁ, Silvie. Alex Beran – Zlínské odpoledne. *Prostor Zlín*, 2015, č. 4, s. 10–13. ISSN 1212-1398.

¹⁶ Blíže viz JAKUBÍČEK, Vít. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949). *Prostor Zlín*, 2015, č. 4, s. 2–9. ISSN 1212-1398; JAKUBÍČEK, Vít. Zlínská škola umění (1939–1949). *Zvuk*, 2015, podzim–zima, s. 77–82.

¹⁷ Kromě hlavní expozice byla součástí projektu také samostatná výstava věnovaná Zdeňku Hyblerovi a Vojtěchu Štolfovi, kteří se v duchu přání pedagoga Jana Sládka zaměřili na divadelní tvorbu, a výstava Václav Chad „Nevěděli jsme, kdy skončí válka“, kterou připravila Alena Pomajzlová v Galerii Václava Chada.

¹⁸ JAKUBÍČEK, Vít a Václav MÍLEK, eds. *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949)*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, 195 s. ISBN 978-80-87926-08-6.

V roce 2016 proběhla ve zlínské krajské galerii výstava s názvem „Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha“,¹⁹ zaměřená na krajinomalby pedagoga Školy umění, jehož tvorba byla od roku 1939 až do jeho smrti spojena s regionem. Pro Galerii Václava Chada byla připravena retrospektiva „Jan Rajlich – Hloubka plochy“, věnovaná dílu jednoho z prvních absolventů, který se výrazně zapsal do dějin československého poválečného umění a designu. Cílem výstavy bylo představit kořeny jeho tvorby ve Zlíně čtyřicátých let a jejich odraz v pozdější tvorbě.²⁰

Zatím poslední samostatnou výstavu reflektující výrazné osobnosti mezi žáky Školy umění jsem připravil v roce 2017 pod názvem „František Chmelař – Malíř, který psal básně“.²¹ Další zkoumání problematiky historie Školy umění se dotklo také výstavního projektu „Antonín Horák 100“.²² Retrospektivní výstava se zaměřila na tvorbu fotografa a filmaře Antonína Horáka, který sice nebyl žákem Školy umění, ale jako zaměstnanec zlínských filmových ateliérů s ní přicházel do kontaktu. Zároveň se stal tvůrcem reprezentativního souboru fotografií, dokumentujícího činnost Školy umění okolo roku 1942.

V září 2018 byly výstavou „Umění p(r)o práci“²³ prezentovány výsledky výzkumu v oblasti vizuální kultury ve Zlíně dvacátých až padesátých let 20. století, již byla Škola umění nedílnou součástí. Pozornost byla věnována zejména úloze umělecké produkce v meziválečném období, oplývající celou řadou různorodých přístupů, v nichž se střetávalo moderní progresivní pojetí s tradicionalistickými, někdy až s pokleslými tendencemi. Tento obraz „baťovské“ vizuální kultury byl přímo konfrontován s vývojem po druhé světové válce, v němž bylo možné spatřovat i řadu překvapivých kontinuit.²⁴

Při příležitosti 80. výročí založení školy byla uspořádána retrospektivní výstava „Škola umění ve Zlíně – Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti“,²⁵ mapující počátky působení této instituce ve Zlíně na sklonku třicátých let a úspěchy, kterých dosáhla předtím, než byla nuceně přesunuta do Uherského Hradiště v roce 1952. Zatím posledním rozsáhlejším projektem reflektujícím činnost a odkaz Školy umění byl „Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958“, představený v závěru roku 2019.²⁶ Jeho cílem

¹⁹ Blíže viz JAKUBÍČEK, Vít. Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha. *Prostor Zlín*, 2016, č. 1, s. 31–33. ISSN 1212-1398.

²⁰ JAKUBÍČEK, Vít. *Jan Rajlich: hloubka plochy* (kat. výst.). Zlín: Galerie Václava Chada ve Zlíně, 2016.

²¹ JAKUBÍČEK, Vít. *František Chmelař: Malíř, který psal básně* (kat. výst.). Zlín: Galerie Václava Chada ve Zlíně, 2017. ISBN 978-80-906382-8-0.

²² Blíže o výstavě a projektu viz JAKUBÍČEK, Vít. Antonín Horák 100: životní příběh a dílo zlínského fotografa, filmaře, spisovatele a Slovana. *Prostor Zlín*, 2018, č. 2, s. 34–37. ISSN 1212-1398; JAKUBÍČEK, Vít a Michal RICHTR, ed. *Antonín Horák 100*. Praha: CI.CZ, s.r.o., 2018. 154 s. ISBN 978-80-270-3548-9.

²³ JAKUBÍČEK, Vít. *Umění p(r)o práci*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2018. ISBN 978-80-87926-15-4.

²⁴ Blíže o výstavě PILKA, Lukáš. *Baťovo užitečné umění* [online]. Artalk.cz ©2018 [cit. 2020-01-20]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2018/10/29/batovo-uzitecne-umeni/>

²⁵ JAKUBÍČEK, Vít. Škola umění ve Zlíně – Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti. *Prostor Zlín*, 2019, č. 4, s. 3–6. ISSN 1212-1398.

²⁶ Výstava a publikace byla jednou ze součástí rozsáhlého společného projektu Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, Národního technického muzea v Praze a Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, jehož cílem je zmapování designu v technických disciplínách během existence

bylo prostřednictvím výstav²⁷ a publikace²⁸ přiblížit okolnosti vzniku oboru tvarování strojů a nástrojů Zdeňka Kováře na půdě Školy umění a zlínské uměleckoprůmyslové školy a popsat jeho další vývoj do závěru padesátých let.

Československa. Projekt byl zrealizován za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci projektu NAKI II Designéři v českých zemích a československý strojírenský průmysl (DG18P02OVV059).

²⁷ JAKUBÍČEK, Vít. Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958. *Prostor Zlín*, 2020, č. 1, s. 26–29. ISSN 1212-1398.

²⁸ JAKUBÍČEK, Vít a Zdeno KOLESÁR, ed. *Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2019. 112 s. ISBN 978-80-7454-861-1.

2 ŠKOLA UMĚNÍ VE ZLÍNĚ 1939–1949

„Na samém severním pomezí slováckého kraje Zlín /vyrůstal/ z malého venkovského městečka v mocnou metropoli průmyslovou. Jedna továrna za druhou zde vyrůstala, jedna jako druhá, hladké a účelné budovy, ostře se odlišující od zeleného pásu lesů a různobarevných pruhů polí. Jako cizí těleso zahryzl se tento průmyslový kolos do nedotčené přírody, porušuje její jednotu, přinášeje však zároveň blahobyt chudému a zapomínanému kraji. Připoutával k sobě jeho pracovní sílu, zvyšoval však zároveň jeho sociální úroveň. Tak nastalo jakési vyrovnání mezi lidem a továrnou, jakési splynutí zájmů, ale město a kraj nesplynuly. Do tohoto centra začaly se pak sbíhat síly ze všech krajů naší vlasti a Zlín stal se jednou z našich průmyslových mocností, jejíž působnost se záhy rozšířila na celou naši zemi a nedlouho po tom na celý svět. Vzniklo tak město prudkého životního tempa, středisko moderní civilizace, město strojů, město přísného a do nejmenších podrobností promyšleného pracovního řádu, který zabíral celého člověka a obracel veškerý jeho zájem k zpracování hmoty. Záhy však poznali vůdci mohutného organismu jednostrannost tohoto života, obráceného jen k hmotě. Pocítili nutnost nalézt korektiv k materialismu moderní výroby, korektiv k mechanisaci systému běžícího pásu, který člověka příliš přibližuje strojům. Umění našlo si tak cestu do Zlína, zapouštějíc stále silnější kořeny do tvrdé a suché půdy tohoto města. Přineslo do světa neživých strojů a typových výrobků velkou myšlenku svobodného lidského individua, jehož dílo je jedinečné a nenapodobitelné. Musilo se ovšem přizpůsobit rychlému toku průmyslového života a jeho požadavkům. Přijímajíc od něho podporu materiální a podporu mravní, musilo se přiblížit a pochopit objednávku společnosti, pro niž tvoří. Jiný je tu pokus v proudu /.../ pokus o zapojení umění do životního řádu velkého průmyslového města.“

Těmito slovy uvedl Albert Kutal výstavu pedagogů Školy umění v hodonínském Domě umělců, kterou pořádalo Sdružení výtvarných umělců Moravských 10. listopadu 1940.²⁹ Dotkl se tak snad všech podstatných momentů, které předcházely vzniku Školy umění.³⁰ Ta od září 1939 až do závěru školního roku 1949 plnila funkci specializovaného učiliště baťovských průmyslových návrhářů. Stala se zároveň hnacím motorem široké škály kulturních aktivit na poli výtvarného umění a designu v průběhu čtyřicátých let. Během deseti turbulentních let provázených radikálními politickými i kulturními proměnami dokázala Škola umění zejména díky svému energickému řediteli architektu Františku Kadlecovi odolávat řadě obtížných překážek, kdy nezřídka čelila také existenčním otázkám, a vychovat celou řadu budoucích významných osobností českého umění a designu druhé poloviny 20. století.

²⁹ KUTAL, Albert. Výtvarný Zlín a Hodonín. *Meziaktí*, 1940, 17. 12., s. 22–23.

³⁰ Zlín zažil zejména během druhé poloviny třicátých let 20. století velký kulturní rozkvět. V roce 1936 byl otevřen Studijní ústav, který od té doby vedle technologických a přírodovědných sbírek nabídl každoročně prostor pro uspořádání Zlínských salonů přehlídky soudobého československého umění. V roce otevření navíc uspořádal také prezentaci užité grafiky – úspěšných zahraničních plakátů, která byla doprovázena také na svou dobu ojedinělou venkovní instalací plakátů na rozměrných plochách podél cesty mezi Otrokovicemi, Zlínem a Vizovicemi. Firma Baťa tehdy významně zasáhla také do oblasti vlastní audiovizuální tvorby, když zrealizovala vlastní filmové ateliéry v Kudlově, které měly sloužit pro výrobu reklamních a instruktážních filmů.

2.1 Ředitel Školy umění architekt František Kadlec

Klíčový moment, který o necelých pět let později vyústil v založení Školy umění, představovalo důležité manažerské rozhodnutí z 18. 5. 1934,³¹ kdy byl do Zlína povolán mladý architekt František Kadlec (1906–1972),³² aby zrealizoval plán Studijního ústavu.³³ Kadlec před příchodem do Zlína vystudoval Vysokou školu technickou v Brně (obor architektury a pozemního stavitelství), kde působil do roku 1930. Po absolutoriu tři měsíce pracoval jako kreslič v ateliéru Jiřího Krohy v brněnské technice a půl roku jako architekt u Moravsko-slovenské společnosti, která měla sídlo v Bratislavě, Žilině a v Hodoníně. Dalších šest měsíců strávil ve stavební firmě Augustina Sedláře v Hodoníně a v závěru roku 1933 působil v brněnské Výstavní akciové společnosti.

Pracovní posudek vydaný 9. 6. 1934 uhelným dolem v Dubňanech popisuje Kadlece jako čestného, příčinlivého mladého muže, velmi agilního a bystrého, který projektoval v regionu „několik slušných budov (zejména školu v Mor. Žižkově u Břeclavě), která je moderně, prakticky a účelně řešena.“³⁴ Do té doby jako samostatný architekt navrhl například vilu báňského ředitele Ing. Volného v Hodoníně, sanatorium v Piešťanech a byl autorem projektu měšťanské školy v Dubňanech. Vytvořil také ideový návrh přístavby zemského výstaviště v Brně s ohledem na zhospodárnění a rentabilitu provozu a zúčastnil se soutěže na brněnské mosty přes Svratku a Svitavu.

Vedle architektury jej výrazně přitahovala výstavnická tvorba, jak ostatně uvedl v životopisu: „Výstavnictví mne velmi zajímá, přestože se neodcizuji konstruktivnímu stavitelství.“ Koneckonců právě výstavnická činnost jej přivedla do kontaktu s firmou Baťa, jak dále popsal: „Spolupracoval jsem na výstavě soudobé kultury v Brně (instalace v oddělení vědy technické u prof. Krohy), na výstavě stavebnictví v Brně, kde jsem z vlastní iniciativy a vzhledem k tomu, že můj otec je Vaším zaměstnancem, pomáhal na budování Vaší expozice, přestože tato nebyla v mém rayonu. (Na příklad proti vůli oficiálních osobností – umístil jsem Váš výrobek: podlažní gumu).“³⁵ Z Kadlecova životopisu je patrné, že v roce 1931 podnikl studijní cestu po Německu, během níž navštívil výstavu stavebnictví v Berlíně a hygienickou výstavu v Drážďanech. Během této cesty měl (alespoň teoreticky) možnost se blíže seznámit s činností desavského Bauhausu, který hrál později důležitou roli při koncipování Školy umění, zejména v její orientaci na spojení umění s řemeslnou prací a také orientaci na průmyslové návrhářství.

³¹ Oficiálně byl přijat 22. 5. 1934.

³² Blíže viz Životopis Františka Kadlece, ředitele Školy umění fy Baťa, Moravský zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín (dále MZA SOKA Zlín), fond Baťa II/5, kart. č. 1191, inv. č. 32.

³³ Technologický a studijní ústav, později také Studijní ústav Tomáše Bati, byl ve Zlíně založen v roce 1935. Jeho iniciátorem byl J. A. Baťa a ideový koncept navrhl Antonín Grác. Cílem Studijního ústavu se stala oblast vzdělávání dospělých. Blíže viz KREJČÍ, Vladimír a Martin JEMELKA, ed. *Poznamenaný – Deset měsíců s Janem A. Baťou*, Praha: Kniha Zlín; Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2019, s. 221. ISBN 978-80-88304-08-1.

³⁴ Blíže viz MZA SOKA Zlín, fond Baťa II, inv. č. 19 a 40, osobní karty arch. František Kadlec, organizátor Studijního ústavu.

³⁵ Životopis Františka Kadlece, ředitele Školy umění fy Baťa, MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32.

První tři měsíce po nástupu do firmy Baťa v květnu 1934 strávil František Kadlec ve stavebním oddělení, v sekci zaměřující se na regulace takzvaně na zkušenou, jak tomu tehdy bylo u nových pracovníků zvykem. Ihned poté od července 1934 dostal za úkol navrhnout úpravy horního patra Baťova památníku,³⁶ což můžeme považovat za zárodek výstavní činnosti technologického oddělení Studijního ústavu, v jehož čele působil až do vzniku Školy umění.³⁷

V osobnosti architekta Kadlece získala firma Baťa velmi schopného organizátora, který se vedle činnosti spojené s rozšiřováním působnosti Studijního ústavu v dalších vědních oborech, systematicky zaměřoval také na oblast kulturního rozvoje, zejména prostřednictvím přehlídek soudobého umění – Zlínských salonů, pravidelně pořádaných od roku 1936 právě v budově I. Studijního ústavu. František Kadlec pravidelně informoval veřejnost o činnosti Studijního ústavu a zlínské galerie³⁸ a vedle toho rozvíjel publikační činnost o stavitelství ve zlínských novinách, například o železobetonu nebo stavební kultuře a bydlení, v nichž se obracel k účelovosti a funkčním aspektům moderní architektury a kritizoval současný nevyhovující stav. V článku *Stavební kultura bydlení – Dříve a nyní*, publikovaného v roce 1937 píše: „Při objektivním zjišťování docházíme k poznatkům, že při všech možnostech dnešního technického pokroku jest bydlení v celkem špatné situaci.“³⁹ Kritizoval například vysoké ceny stavebních pozemků, přílišnou hmotnost staveb, které prodražují jejich realizaci o desítky procent, délku trvání výstavby, a upozorňoval na to, že nejsou efektivně využívány nové poznatky v oblasti konstrukcí, a tím je bráněno vhodnému půdorysnému provozu. Dále pokračoval v duchu myšlenek architekta Jiřího Voženílka i zásad baťovské stavební produkce směřující k maximální funkčnosti a efektivnosti: „Také se nevžily dosud nesporné výhody normalisace, standardisace a typisace. Dům stále zůstává v největším počtu případů záležitostí osobních názorů stavebníků a projektantů.“ Do Kadlecovy kompetence spadala také organizace Baťových literárních a novinářských cen, které byly vyhlašovány od roku 1937.

³⁶ Expozice se skládala z částí: „Míry a váhy, Měříčství, Průmětnictví, Měna – kursy“, „Doly“ a „Zpracování rud“. Vedle něj byly realizovány části zaměřené na všeobecnou fyziku, chemii a geologii, a také odborná knihovna. Blíže viz Pracovní plán F. Kadlece v technologickém oddělení pro II. sem. 1934. Další dokumenty v osobní kartě Františka Kadlece popisují pracovní vztah otce Františka Kadlece st., který působil ve firmě Baťa v důlní šachtě Dubňanech a snad i proto měl k tomuto oboru i jeho syn blízko.

³⁷ Studijní ústav získal vlastní prostory až v roce 1936, kdy byla 26. dubna slavnostně otevřena budova I. Studijního ústavu po levici Památníku Tomáše Bati. Do té doby sídlil v provizoriu ve staré internátní budově nad zlínským Obchodním domem. Blíže viz Anonym. Studijní ústav bude předán veřejnosti – Zlín vědě a výtvarnému umění. *Zlín*, 1936, č. 15, 8. 4., s. 1.

³⁸ KADLEC, František. *Zlín*. 1936, č. 9, 2. 3., s. 3; KADLEC, František. Studijní ústav po stránce organizační. *Zlín*, 1936, č. 16, 20. 4., s. 3; KADLEC, František. Rozšíření Studijního ústavu ve Zlíně. *Zlín*, 1938, č. 2, 10. 1., s. 1; KADLEC, František. Stálá galerie výtvarného umění ve Zlíně. *Zlín*, 1936, č. 44, 9. 11., s. 6; KADLEC, František. II. zlínský salon – Obrazy R. Gajdoše. *Zlín*, 1937, č. 19, 10. 5., s. 7; KADLEC, František. II. zlínský salon – Obrazy Emila Filly. *Zlín*, 1937, č. 20, 18. 5., s. 7; KADLEC, František. Výstava Umělecké Besedy ve Studijním ústavě – Obrazy Josefa Čapka. *Zlín*, 1936, č. 48, 7. 12., s. 7.

³⁹ KADLEC, František. Stavební kultura bydlení – Dříve a nyní. *Zlín*, 1937, č. 12, 24. 3., s. 1.

3 POČÁTKY ŠKOLY UMĚNÍ

Zárodek Školy umění bývá většinou kladen do roku 1937,⁴⁰ kdy na Světové výstavě v Paříži došlo k fiasku baťovské prezentace. Tehdy se naplno odhalil problém nedostatečné péče o propagaci a tvarové řešení výrobků a jejich balení, když do expozice v pavilonu tisku a propagace (Le pavillon de la Presse et de la Publicité) nebyly vybrány a zařazeny tuzemské návrhy propagačního oddělení firmy Baťa. Jak zmiňuje i Procházková, velkým problémem se jevila „především nevyčísitelná konvenčnost a nevynalézavost zlínské reklamy, pramalá péče o dokonalý vzhled mnohostranného sortimentu zlínských výrobků, zejména obalovou techniku a její grafickou úpravu, tj. všechny aspekty podnikání, které ve druhé polovině třicátých let již prozíraví výrobci ve Spojených státech a Anglii svěřovali do péče průmyslových návrhářů.“⁴¹ Neúspěch jen akcentoval zastaralost zlínské reklamní produkce, která nedokázala aktivně reagovat na zahraniční konkurenci v období po ukončení světové hospodářské krize.⁴²

Přestože myšlenka založit Školu umění byla otevřeně vyslovena až na sklonku roku 1938, pokud se podíváme na logiku rozšiřování působnosti Studijního ústavu z technologických oborů přes přírodní vědy až k výtvarnému umění,⁴³ a to již během prvních několika měsíců fungování, můžeme spatřovat její vznik jako logické vyústění snah Františka Kadlece vybudovat komplexní multioborové učiliště. V tomto ohledu můžeme neúspěch baťovské reklamy na pařížské světové výstavě v roce 1937 vnímat spíše jako intenzivní podnět pro širší diskuzi na toto téma než ojedinělý spouštěč. Zásadně se však lišil způsob řešení problému, který byl pařížskou výstavou akcentován. Jak, s lehce ironizujícím tónem, zmiňuje František Kadlec v úvodním slovu v osobní složce dobových dokumentů k historii Školy umění nazvané „Kadlec“: „*O potřebách výtvarného školení a smyslu pro vkus, pro potřeby koncernu ‚Baťa‘, bylo na poradách šéfa J. A. Bati často hovořeno. Od vzniku ‚Studijního ústavu‘ byla doporučována pány učiteli, (kteří do těch dob představovali ve Zlíně pedagogickou velmoc) Vránou, Hradilem, ale především všeumělcem, ctižádostivým*

⁴⁰ Např. ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. In: *Dějiny českého výtvarného umění. V., 1939/1958.* Praha: Academia, 2005, s. 258. ISBN 80-200-1390-3.

⁴¹ PROCHÁZKOVÁ, Jana. *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně.* Brno, 1971, s. 26. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Filozofická fakulta.

⁴² Nicméně jak upozorňuje Monika Oravová, zdánlivá zastaralost, konvenčnost či lidovost mohla mít v rámci baťovské propagace v letech 1933–1938 svůj pragmatický důvod: „*Srovnáváním svých produktů s reklamami jiných firem si zlínská odborníci uvědomovali specifika propagační činnosti v závodě, který své zboží prodává téměř všem obyvatelům státu. Tento fakt se projevoval zejména v potřebě hromadného působení na miliony lidí, které vyžadovalo jisté „zlidovění“ propagace. Doboví publicisté si toho všimli – někteří ji hodnotili kladně, jiní záporně. Charakteristické je, že k negativnímu posouzení měli blízko spíše ti, kteří reklamu zkoumali jako samostatný obor. Naopak pozitivně baťovskou propagaci hodnotili autoři, kteří ji sledovali z hlediska její efektivity, a to v souvislosti s vývojem zlínského koncernu.*“ Příklad uvádí autorka na článku z roku 1935, uveřejněného v Českém slově: „*Jeho [Baťovy – pozn. aut.] inserty jsou prosty pokrokářství. Jsou úmyslně zastaralého rázu. Před jejich grafickou úpravou blednou reklamní odborníci vztekem, že firma tak veliká a bohatá nechce jít s duchem času a neinseruje ‚vědecky‘. Ale Baťa rozumí svým zákazníkům víc než tisíc pět set reklamních odborníků. On ví, že čtenáři, kteří chtějí koupit boty, musí vidět v insertu boty, a ne bezedně krásné tvářinky slečinek.*“ Blíže viz ORAVOVÁ, Monika. *Reklama a propagace firmy Baťa ve Zlíně (1894–1945), Zlínsko od minulosti k současnosti,* 2002, s. 55. ISSN 1211-8044.

⁴³ A také prezentace grafického designu prostřednictvím výstav světových reklamních plakátů v roce 1936 a 1937, které již samy o sobě mohly sloužit k reflexi evropského vývoje plakátu ve srovnání s banalitou a kýčovitostí lokální zlínské produkce.

p. Grácem, také učitelem a v té době vedoucím pedagogického oddělení Studijního ústavu /.../, aby byly zavedeny výtvarné kursy ,obdobné probíhajícím kursům technického kreslení ve jmenovaném ústavu.'“⁴⁴ Návrhy osobností spojených se zlínským školstvím a podnikem Baťa, včetně samotného J. A. Bati, směřovaly spíše k instantním krokům, které však podle názoru Kadlece postrádaly efektivitu, komplexitu a udržitelnost řešení, což on sám kritizoval. V počátcích však byl v prosazování tohoto názoru víceméně osamělý: „...oponoval a rozporoval jsem neúčinnost těchto názorů a při jednáních nacházel oporu jedině v arch. Gahurovi.“

Po pařížském fiasku se podle Kadlece dala řada úporných jednání opět do pohybu. Tentokrát mu oporou proti názorům J. A. Bati byla přímluva baťovských ředitelů Dominika Čipery, Josefa Hlavničky a Huga Vavrečky, společně s architektem Gahurou a ředitelem zlínské nemocnice dr. Bohuslavem Albertem. Kadlecovým osobním cílem se stalo vytvoření samostatné školy pod patronátem Studijního ústavu, jehož byl až do roku 1940 vedoucím. Orientaci nově koncipované instituce na moderní progresivní způsob výuky, kombinující složku umění a řemesla, dále komentoval slovy „*princip školy jsem jako o vzor opíral o ,Bauhaus – Dessau',*“ což dokládal i příklady z literatury, katalogů a ilustračními snímky. Pro specifický charakter zlínské školy byl zcela klíčový fakt, že Kadlec zakomponoval principy německého Bauhausu do téměř patnáctiletého vývoje zlínského pragmaticky koncipovaného školství, které bylo podporováno firmou Baťa a úzce spojeno s jejími zájmy.

Kadlecův plán byl na první pohled výrazně finančně i organizačně náročnější ve srovnání s Baťovým návrhem řešení, spočívajícím v jednání s Akademií výtvarného umění v Praze, kde chtěl vybrat asi tři desítky vhodných posluchačů, které by přeškolil na návrhářskou práci pro potřeby závodů.⁴⁵ Kadlec toto řešení odmítl, což vyvolalo následující reakci: „*J. A. Baťa mně ihned nařídil, abych během 24 hodin si připravil referát, schémata a diagramy (pro promítání), která předvedu na generální konferenci ředitelů (i zahraničních společností), kteří se k mým návrhům vyjádří. Stalo se. Plán a návrhy byly jednomyslně schváleny.*“ Připravenost Kadlece pružně reagovat na náročný požadavek Jana Bati svědčí o dlouhodobější připravenosti vytvořit specializované učiliště, jasné definice cílů i metod k jejich dosažení.

3.1 Obhajoba vzniku Školy umění na generální konferenci ředitelů Baťa, a. s.

Přednáška Františka Kadlece přednesená baťovským ředitelům⁴⁶ pregnančně definovala cíle učiliště, které nemělo opakovat chyby, jichž se podle něj dopouštěl tehdejší vzdělávací

⁴⁴ K vzniku Školy umění ve Zlíně, rukopis. Archiv Františka Kadlece – složka Kadlec (dále AFK – K) uloženo u autora disertační práce.

⁴⁵ Písemně je tento plán doložený příkazem z ředitelny z 22. 12. 1938, adresovaným vedoucímu osobního oddělení firmy Baťa Vincenci Jaroňkovi a Františku Kadlecovi, AFK – K.

⁴⁶ V upravené podobě byla o měsíc později publikovaná ve zlínském tisku. Blíže viz KADLEC, František. Výtvarné umění dnes a výtvarníci. *Zlín*, 1939, č. 4, 25. 1., s. 4.

system v oblasti uměleckého školství. Svůj příspěvek uváděl mimo jiné slovy: „*Umělecká škola přijme žáka a dovede ho až tam, že mu dá do kapsy vysvědčení (v poslední době diplom), pasuje ho na mistra svobodného umění a nestará se o to, co opravdu umí, kde a jak se jí mladý člověk ztratí. Nemá evidence o tom, jak se žíví, co uplatní z toho, jak mu z kultivovala surovinu jeho nadání. Tento stav nutí provést reformu uměleckého školení. Prvním požadavkem reformy uměleckých škol by bylo, aby žáci ovládali bezvadně řemeslo, aby se pokud možno žádný neztratil a aby byla již ve škole provedena nutná diferenciacie.*“⁴⁷

Kadlec se v první fázi snažil diverzifikovat jednotlivé výtvarníky do třech základních skupin,⁴⁸ přičemž každá z nich měla ve společnosti zastávat jinou úlohu. První kategorii tvořili výtvarníci – objevitelé (výzkumníci). Jejich úkolem se mělo stát hledání nových řešení aktuálních výtvarných problémů. Jim zároveň Kadlec připisoval starost o pokrok ve výtvarném umění. Zároveň však kriticky konstatoval, že „*je škoda, že málo z nich se pokouší o řešení, jakým způsobem by se mělo zaujat výtvarné umění pro dnešního člověka a jeho dobu a opačně. Snad toto je příčinou, že jim bývá zlostně a nesprávně vyčítáno, že dělají jen umění pro umění (l'art pour l'art).*“

Druhou skupinou byli výtvarníci – podněcovatelé (ideologové). Ti měli svou činností probouzet „*zájem, sebevědomí a víru v lepší budoucnost*“,⁴⁹ k tomu požívají dokumentární a symbolické kompozice a známé výtvarné prostředky.⁵⁰ Třetí skupinu měli tvořit výtvarníci-řemeslníci, kteří se ve svém vzdělání sice dopracovali slušného průměru, byli však odsouzeni k živoření kvůli tomu, že pohrdali prací na zakázku a odmítali ji v domnění, „*že jsou povoláni k vyšším úkolům a nechávajíce požadovanou práci, tj. na zakázku, bez povšimnutí.*“

Kadlec se touto zjednodušující schematizací situace na poli výtvarné produkce snažil o definování pozitivních stránek i limitů jednotlivých kategorií. Tím chtěl napomoci střízlivějšímu chápání charakteru umělecké profese, v níž přisuzoval absolventům uměleckých škol různou úlohu ve výtvarném provozu. Chtěl upozornit na fakt, že ne všichni, kteří vystudují patřičnou školu, jsou automaticky uschopněni věnovat se volnému umění. Jejich úloha mohla spočívat také v oblasti uměleckoprůmyslové práce. Pro

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Kadlecův pohled lze srovnat s obdobným konceptem tří typů žáků uměleckých škol, jak je po válce definoval Josefa Vydra v knize *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*. Vydra dělil žáky na: „1. Invenční talenty, vynalézavé technicky a výtvarně, s vlastní bohatou fantasií i představami. /.../ Jsou to ty talenty, tvůrci nových hodnot, které potřebuje lidstvo a na kterých spočívá i pokrok všeho lidu a národů. /.../ 2. Talenty technické, reprodukční, které přesně a dokonale provádějí cizí myšlenky, plány a rozkazy, ale jsou samy bez vlastní invence. /.../ 3. Talenty obchodní. Hoši a dívky nadané darem výmluvnosti obchodní. Neumí ani tak něco přesně a dobře udělat a uposlechnout, jako spíše vše "umluvit", anebo lépe řečeno, dovedou i to, co neumí, dobře prodati.“ VYDRA, Josef. *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*. Praha: Orbis, 1948, s. 29.

⁴⁹ Rukopis přednášky přednesené 23. prosince 1938 na ředitelské konferenci Baťa, a. s., Františkem Kadlecem, s. 1, AFK – K.

⁵⁰ „*Máme pro ně výtku, že si nenašli postoj k našemu národnímu obrození a nepostavili díla, jako předešlé generace, které pomáhaly osvobození budovat. Než naděje je v mladých, které tato práce čeká.*“ KADLEC, František. *Výtvarné umění dnes a výtvarníci*. Zlín, 1939, č. 4, 25. 1., s. 4. Z tónu Kadlecových kritických slov k této skupině můžeme snad vyčíst i ozvuk depresivního pomnichovského období druhorepublikového Československa, ve kterém se objevovaly snahy probuzení národního cítění.

absolventy zručně ovládající řemeslo podle něj existovalo množství oborů, které potřebovaly spolupráci výtvarníků, ale byly z jejich strany přehlíženy. Kadlec v nich naopak spatřoval novou perspektivní platformu směřující od volného umění k designu, kde se mohla úspěšně uplatnit řada výtvarníků.

„Jsme přesvědčeni že výtvarníci si budou muset opatřovat živobytí především zakázkami. Není možno považovati za jediný možný prostředek distribuce umění jen výstavy nebo vyvěšení obrazů u obchodníka.“ Postoj budoucího ředitele Školy umění Kadlece k tehdejšímu neutěšenému stavu umělecké praxe lze také charakterizovat jako snahu o dosažení udržitelného konceptu umělecké profese. Kromě překonání odporu výtvarníků k uměleckoprůmyslové práci spatřoval řešení v renesanci práce na zakázku, kterou vnímal ze strany výtvarníků jako nespravedlivě opovrhovanou: *„V novější době nechut' dělati zakázky byla příznačnou /.../ Uznáváme individualitu, ale nesmí dojít /.../ až k tomu, aby se ztratil smysl pro měřítko, to znamená, že se nesmí výtvarník přecenit. Pro srovnání jen namátkou vzpomeňme Michelangela, Leonarda da Vinci, Rembrandta, Rafaela, Tiziana /.../ a jiné a jejich díla, kterých nikdy nedoceníme a zjistíme, že vznikla především ze zakázek. Myslíme si, že musí v budoucnosti zmizet falešný postoj dnešních Nadrembrandtů. Jsme přesvědčeni, že výtvarníci si budou muset opatřovat živobytí především zakázkami.“*

Zároveň kritizoval současný stav, ve kterém byl prostor pro práci na zakázku, například v souvislosti s architekturou, výrazně omezen. *„Chceme vzpomenout architektů, kteří se v mnohém ohledu zasloužili o to, že je umění malířské a sochařské ve psí. Architekti své teorie o konstruktivismu, o novém prostoru, o funkci plochy, nové formě, funkci materiálu atd. přehnali tak, že současně s falešným dekorem odstranili ze stěny obraz a z prostoru a průčelí sochy. Při tom by bylo zajímavé porovnat v mnohých budovách, co stojí náhražkové dekorace, strkané do budovy pod hesly: plocha, linie, forma, nový prostor, intimita prostředí, které stojí značné obnosy a z výtvarného hlediska neobstojí, zatím co skutečné umění stojí uskládněno v ateliérech.“⁵¹* Jeho kritika formálních premis doznívající minimalistické funkcionalistické architektury odrážela dobově aktuálnější volání po

⁵¹ Podobné teze rozvinul ve svých úvahách František Lýdie Gahura v úvodu textu přednášky o vztahu architektury a umění: *„S architekturou je těsně spjata umění sochařské a malířské. To je vztah mezi architekturou a umění. /.../ Moderní architektura zanedbávala nutnost spolupráce s uměním. Příčinu toho nutno hledati v konstruktivismu a racionalismu doby. Došlo to tak daleko, že se architektura vyřazovala z oblasti umění. Někteří tvůrci moderní architektury odmítali umělecké dílo v architektuře jako útvar, porušující jednotu a organismus stavebního díla. Na podkladě tohoto poměru architektury s uměním formulovali dokonce i estetickou funkci v architektuře. „Co není užitečné, není krásné.“ „Jen dokonale účelná forma je krásná“ atd. Člověk v racionalistické době odmítal potřebu estetického opojení. Toto opojení nahrazoval opojením rychlosti, síly, psychologického zasnění do rychlosti stroje. Dříve pro stavebníka (aristokrat, měšťan, kněz), když stavěl svůj palác, chrám, dům, to byla kulturní událost kraje, města, země. Byly to doby potřeby estetického opojení. V současné době hledá se znovu vztah mezi architekturou a uměním. Zase začíná široký zájem o umění. Opojením sportem, rychlostí, není ještě estetická potřeba ukojena. Chápe se, že estetická potřeba jest součástí lidského ducha. Chápe se, že požitky estetické jsou nejčistší a nejtrvalejší. A že tvořivé bohatství ducha může být obsaženo jen v díle uměleckém. Dnešní architektura hledá formu a způsob, jak přičlenit umění ku stavbě. Hledá estetickou formu, řád, proporci, rytmus. Jak tyto vlastnosti vnést do konstrukce, do stavebního díla a toto obohatit těmito hodnotami? Jak včlenit moderní architekturu sochařství a malířství a vytvořit tím nový estetický organismus? Účelnost není celou hodnotou. Člověk nepožaduje a neuspokojí ho jen účelové hodnoty. Např. od oděvu nežadá jen ochranu proti zimě, prachu, horku, ale i jeho estetickou formu, barvu, střih, látku, podle svých potřeb, vkusu a sentimentu.“* Muzeum města Brna, archiv architektury, inv. č. 210.999.

návratu uměleckých děl do architektury.⁵² V jistém smyslu tak předpovídal i poválečný vývoj, během něhož došlo k obnově spojení architektury s dalšími druhy umělecké produkce.⁵³

„Jde nám hlavně o to, jaké by byly možnosti, abychom dostali práci výtvarníků z oblasti sociální péče.“ František Kadlec navrhl řadu opatření, která měla umělcům pomoci. V první řadě kladl důraz na lepší propagaci výtvarného umění, které mělo využívat všechny dostupné komunikační kanály, tzn. tisk, rozhlas, přednášky, a také lepší osvětlu ve školní výuce. Další kámen úrazu viděl ve výstavnické praxi, kdy si řada prezentací zbytečně konkurovala, tím, že se konala ve stejném termínu. Navrhoval nejen lepší plánování, ale také distribuci, zahrnující export československého umění do zahraničí.

Na příkladu hračkářské tvorby následně představil jednu z důležitých marketingových teorií, a sice že hračku⁵⁴ či jiný produkt *„neprodává ani tak materiál, ani tak cena, jako její tvar, barva a pojetí“*⁵⁵. Bylo podle něj důležité zaměřit se rovněž na kvalitu balení a reklamu provázející výrobky. Kadlec později prohlásil: *„Musí nám být jasno, že naše výrobky, chtějí-li čestně obstát na světových trzích a vedle konkurence, musí mít všechny předpoklady. Části těchto předpokladů a požadavků mají napomáhat právě lidé, které bude vychovávat naše nová škola. Jsou to věci související s úpravou zboží, jeho formou a propagací, neboť toto jest již polovina prodeje.“*⁵⁶ Z hlediska následujícího vývoje směřujícího k založení zlínské Školy umění je důležité, že tuto myšlenku zanedlouho adoptoval i sám J. A. Baťa a ideu vlastního výtvarného učiliště začal prosazovat.

⁵² „Do bytu patří obraz. Ale dobrý obraz. Nebo jiné umělecké dílo – socha. /.../ Stejně mějme doma krásné kusy ze skla, keramiky, ze dřeva. Dokumentují nám zručnost lidské ruky a uměleckou představivost.“ Blíže viz *Kultura v bydlení* (kat. výst.). Zlín: Studijní ústav, 1938, s. 5.

⁵³ Součástí budoucího výukového programu Školy umění se stala také záchrana vymírajících uměleckých řemesel, jakými byla například malba na skle, řezbářství, mozaika nebo nástěnná malba, které na okraj zájmu vytlačila právě moderní architektura. V tomto ohledu je třeba zmínit důležitý fakt, že právě v těchto odvětvích našla širší uplatnění velká řada absolventů zlínské školy.

⁵⁴ Tvorba hraček představovala jedno z významných odvětví baťovské produkce, které mělo získat na důležitosti především v souvislosti s rozvojem nových plastových hmot. Není proto divu, že si Kadlec již v počátku roku 1939 vyžádal koncepci „Návrh na zřízení dílny pro výchovu odborníků hračkářů“ od Jiřího Trnky a studii „O výchovném poslání hraček“ od sochaře Miloše Suchánka. Oba návrhy se dochovaly v AFK – K. Již během první fáze existence Školy umění se především sochařské oddělení aktivně zapojilo do spolupráce s Fatrou Napajedla, prostřednictvím učitele Vincence Makovského a jeho žáka Vlastimila Večeři. Zařazení do učebních osnov se předmět pro navrhování hraček dočkal až po válce v souvislosti s oborem Tvarování nových hmot, vedeném sochařem Luděkem Havelkou. Obor navštěvovala mimo jiné také Libuše Niklová. Podle vzpomínek manželky sochaře Havelky navíc našla řada návrhářů uplatnění ve zlínských ateliérech u loutkového filmu.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Škola umění, nedatovaný strojopis Františka Kadlece, patrně z počátku roku 1939, AFK – K.

4 PEDAGOGICKÉ EXPERIMENTY V PRVOREPUBLIKOVÉM ZLÍNĚ

„Necht' nová škola se uplatní v tom, že bude vychovávatí nikoliv jen k výlučnému pojímání krásy, jakožto předmětu duchovního. Má žákům vštípit do srdcí, že studují zde proto, aby se nejen sami nestali osobnostmi hospodářsky bezradnými, ale aby uměli svým uměním a prací živiti jiné.“⁵⁷ Škola umění, přestože byla v minulosti nezdárka nazývána určitou zlínskou obdobou Bauhausu,⁵⁸ získala díky svému úzkému propojení s vzdělávací soustavou firmy Baťa zcela svébytnou podobu. Jejimi výraznými charakteristikami se staly (ve shodě s baťovskou filozofií) samostatnost, podpora vlastní invence mladých nadaných jedinců a také podnikatelsky orientovaná činnost. Jinými slovy vlastnosti, které byly v meziválečném Zlíně skloňovány v mnoha podobách, školství nevyjímaje.

4.1 Masarykova pokusná diferencovaná měšťanská škola

Ve Zlíně se během dvacátých a třicátých let objevila řada pokusů usilujících o uplatnění nových experimentů pedagogické avantgardy, které firma Baťa intenzivně podporovala. V oblasti nižšího stupně vzdělání to byla zejména Masarykova pokusná diferencovaná měšťanská škola vedená ředitelem Stanislavem Vránou.⁵⁹ Na její půdě již deset let před vznikem Školy umění probíhalo tzv. pokusné vyučování vycházející z pedagogických principů rozvíjených Václavem Příhodou.⁶⁰ Jeho základním kamenem se stala aplikace edukativních metod využívající moderní progresivní způsob vzdělávání. Do výuky byly tehdy zapojovány nové experimentální pedagogické směry a přístupy, které měly vést žáky nejen k samostatnému myšlení a tvoření, ale zároveň v nich probouzet podnikavost a odpovědnost. „Při učení měla být využívána žákova samostatnost, iniciativa, vytrvalost či vynalézavost.“⁶¹ Práce ve škole navíc měla reflektovat potřeby praktického života. Mezi základní vyučovací principy patřila také snaha o maximální názornost a konkrétnost.⁶²

⁵⁷ KADLEC, František. Škola umění ve Zlíně, *Zlín*, 1939, 14. 6., s. 6.

⁵⁸ Například ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně – Německý Bauhaus ve školské praxi Baťova Zlína. *Prostor Zlín*, 1998, č. 1, s. 3–6.

⁵⁹ „Ve snaze vychovat novou, moderní generaci silných, samostatně smýšlejících, podnikavých – a přitom čestných a charakterních – jedinců demokratické společnosti Tomáš Baťa napomáhal už na konci dvacátých let založení reformní školy. /.../ Podstata reformy byla založena na žákovské samosprávě, samovzdělávání, na vlastních pokusech a sebekázni, kterou učitel jen sledoval a korigoval.“ HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, PACHMANOVÁ, Martina a Jitka RESSOVÁ, eds. *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013, s. 27. ISBN 978-80-86863-65-8. V těchto intencích byla organizována také samospráva Školy umění. Jejím prvním jednatelem na podzim 1939 se stal student malířského oboru Jan Rajlich.

⁶⁰ Blíže o principech a uplatnění Příhodovy metody ve Zlíně viz KASPER, Tomáš a Dana KASPEROVÁ. „Nová škola“ v meziválečném Československu ve Zlíně. Praha: Academia, 2020, s. 175–183. ISBN 978-80-200-3091-7.

⁶¹ Tamtéž, s. 195.

⁶² Nicméně jak zmiňuje Jaroslav Wicherek, prakticky všechny zlínské školy hledaly nové způsoby výchovy a vzdělávání. I v dalších zařízeních byly využívány nové formy organizace a metod práce se žáky. Blíže viz

4.2 Baťova škola práce

Baťova škola práce představovala další z článků ve vzdělávání mladých lidí ve Zlíně, který fungoval již od roku 1925. Specifičnost výchovně vzdělávacího procesu zde spočívala v propojení dopolední práce v továrně s navazující odpolední teoretickou výukou ve škole. Dalším charakteristickým prvkem Baťovy školy práce byla internátní výchova, která tento až paternalisticky organizovaný způsob vzdělávání doplňoval. Mladí čtrnácti až šestnáctiletí žáci tak byli tři roky vychováváni náročnou fyzickou prací k samostatnosti, zodpovědnosti a disciplíně. Záměrem baťovského vedení se stalo propojení teoreticky nabytých znalostí s praktickými zkušenostmi z různorodé práce v továrně. Za ni navíc obdrželi mzdu a stávali se tak finančně nezávislími na své rodině. Obdobný tvrdý princip výchovy byl později aplikován také při výchově budoucích návrhářů a výtvarníků ve firemní Škole umění. Zde však zapříčinil poměrně vysoký úbytek studentů již po prvním roce studia.

4.3 Studijní ústav

Posledním předstupněm formujícím podobu Školy umění se stal Studijní ústav, založený z popudu Jana Antonína Bati.⁶³ Jak již bylo zmíněno v úvodu, organizací a dalším rozvojem instituce byl pověřen pozdější ředitel Školy umění architekt František Kadlec. Odborné kurzy vedl ředitel Antonín Grác a po jeho odchodu Mečislav Kuraš. Činnost Studijního ústavu spočívala v pořádání vzdělávacích kurzů a seminářů, poradenské a vědecké činnosti a ve vystavování technických předmětů, které měly sloužit jako prostředky pro samostatné učení. Jak také zmiňovaly výrazné osobnosti této instituce Mečislav Kuraš a Vladimír Balthasar po pěti letech fungování ústavu: „*Zásadou našeho vyučování je, aby si posluchači v nejkratším čase osvojili co nejvíce poznatků, hlavně praktických, vztahujících se k jejich povolání a činnosti v závodě. Přirozeně, že k dosažení tohoto cíle je třeba volit takové metody, které co nejvíce soustředí posluchače na učebnou látku, a které dají možnost, aby posluchač sám, vlastními experimenty, laboratorními cvičeními a cvičeními v dílnách vnikl co nejhlouběji do učebné látky a aby z fakt, ověřených pokusem, získal co nejvíce zkušeností pro praktickou potřebu. Na laboratorní a dílenská cvičení klademe nejvyšší důraz.*“⁶⁴

Součástí Studijního ústavu byla rozsáhlá odborná knihovna s čítárnami a studovny, posluchárny i laboratoře pro pokusná cvičení. Po přičlenění mineralogicko-geologického výzkumného ústavu v roce 1936 zahrnoval také oddělení specializující se na geografická a

WICHEREK, Jaroslav. Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech XX. století. *Acta Musealia. Supplementa*, 2005, č. 1, s. 15.

⁶³ Rozhodnutí o založení padlo již v lednu 1934. Veřejnosti se otevřel až od roku 1935, a to pod názvem Technologický ústav. Tento název byl brzy vystřídán označením Studijní ústav Tomáše Bati nebo pouze Studijní ústav. Když byla v dubnu 1936 slavnostně otevřena budova Studijního ústavu, byla dokonce nazývána „lidovou univerzitou“. Blíže viz tamtéž, s. 38–40.

⁶⁴ KURAŠ, Mečislav a VLADIMÍR BALTHASAR. Pět let studijního ústavu ve Zlíně. *Zlín*, 1940, č. 26, 26. 6., s. 7.

nerostná specifika regionu.⁶⁵ Činnost Studijního ústavu měla přispět k efektivnějšímu vzdělávání, zvyšování kvalifikace tehdejších (v případě Masarykových škol teprve potenciálně budoucích) baťovských zaměstnanců, u nichž byla podporována samostatnost a vynalézavost, ale také houževnatost a vůle k dalšímu osobnímu růstu.⁶⁶

Požadavek na maximální konkrétnost a zřetelnost, artikulovaný Stanislavem Vránou již v souvislosti s koncepcí Masarykovy pokusné diferencované měšťanské školy,⁶⁷ se odrážel i v koncepci bohaté technologické a přírodovědné sbírky s názornými modely, jež vhodně doplňovala výuku na místních školách. Sbírkou byla pravidelně obohacována o další exponáty a do studijního plánu se přidávaly nové obory.⁶⁸ Vyučovaly se předměty jako matematika, fyzika, chemie, geologie a geografie, ale také psychologie a sociologie. Svě místo zde měly kurzy specializující se na dopravu, letectví, zdravotnictví, technologie hutnické, chemické, stavebnické a strojnické.

Způsob vzdělávání, snažící se o postihnutí téměř všech oblastí lidské činnosti, byl ve své době velmi progresivní. Vyučovali zde přední odborníci, například přírodovědec Bruno Valoušek a Vladimír Balthasar, biolog Bohumil Krajník, chemik Otakar Kallauner či elektrotechnik Jiří Brauner. Ve městě bez vysoké školy tak Studijní ústav suploval nejvyšší možný stupeň vzdělávání.⁶⁹ Studijní ústav byl na počátku padesátých let zlikvidován. Nicméně základy, které položil svou činností především v oblasti chemických technologií v gumárenském a plastikářském průmyslu byly později využity i ve vysokoškolské výuce.⁷⁰

Od dubna 1936, kdy byla otevřena nová budova Studijního ústavu začal sloužit také jako jedno z hlavních míst kulturního rozvoje Zlína v oblasti výtvarného umění díky pořádání Zlínských salonů. Konaly se většinou od dubna do konce prázdnin. V mezidobě se ve vyhrazeném prostoru v I. etáži prezentovaly umělecké a historické sbírky, například akvizice ze zámku v Potštátu u Hranic v roce 1938, což byla první výstava svého druhu uspořádaná ve Zlíně.⁷¹

⁶⁵ ZAPLETAL, Karel. Mineralogicko-geologický výzkumný ústav při Studijním ústavě ve Zlíně. *Zlín*, 1936, č. 17, 24. 4., s. 3.

⁶⁶ O dalších aktivitách Studijního ústavu včetně pořádání odborných kurzů viz GLOGAR, Alois. Studijní ústav ve Zlíně – Příklad mnohoúčelové kulturní instituce. In: *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 91–93. ISBN 80-85052-24-5.

⁶⁷ KASPER, T. a D. KASPEROVÁ. „Nová škola“..., s. 195–197.

⁶⁸ Blíže viz Anonym. Nový studijní rok ve Studijním ústavě. *Zlín*, 1938, č. 32, 19. 8., s. 3; –el. Vrstající vědecká činnost ve Studijním ústavě. *Zlín*, 1939, č. 24, 16. 6., s. 3; Anonym. Obohacení sbírek ve Studijním ústavě. *Zlín*, 1939, č. 35, 30. 8., s. 8.

⁶⁹ Blíže viz H. Vysokoškolská úroveň praktického vzdělání ve Zlíně – Nový typ vysokého učiliště. *Zlín*, 1939, č. 42, 18. 10., s. 1.

⁷⁰ WICHEREK, J. *Školy a vzdělávací činnost...*, s. 42.

⁷¹ Blíže viz Anonym. III. zlínský salon před ukončením. *Zlín*, 1938, č. 32, 19. 8., s. 3.

4.4 Studijní ústav a Škola umění

V období druhé světové války byla vyhrazena část budovy Studijního ústavu I nejen pro výstavní činnost. Po roce 1941 zde byla z kapacitních důvodů umístěna také část uměleckých ateliérů Školy umění. Již před válkou architekt František Lýdie Gahura počítal s propojením původně plánovaných čtyř budov (z nichž nakonec byly zrealizovány pouze dvě) s objektem Památníku Tomáše Bati.⁷²

Gahurův plán je zmíněn i v pozoruhodném projektu Galerie slavných mužů⁷³ z ledna 1940 signovaný Františkem Kadlecem, který na něm spolupracoval se sochařem Vincencem Makovským. Spojovací část se Studijním ústavem I byla vyhrazena slavným vynálezčům, osobnostem přírodních věd a významným podnikatelům. Instalace v západní části spojující Památník se Studijním ústavem II (Školou umění), se měla naopak orientovat na slavné muže filozofie, výtvarného umění, hudby, literatury, divadla a filmu. Tímto krokem se mělo dostat Studijním ústavům „*logického a symbolického spojení s Památníkem T. Bati.*“ V detailu plán počítal s provedením soch v životní velikosti vybraných osobností (např. Purkyně, Mendel, Diviš, T. Baťa). Další část měla být realizována v bustách (např. Křížík, Kaplan, Škoda, ale také Tycho de Brahe nebo Kepler, kteří byli spojeni s naší zemí svým působením). Třetí část byla zaměřena na portréty v obrazech, kde figurovali například vynálezce hektografu (předchůdce kopírovacího stroje) Rudolf Husák, zdokonalovatel měditisku Karel Václav Klíč, nebo českoamerický podnikatel (mj. výrobce nástrojů) František J. Vlček.

Konkrétní podobu řešení instalace si Kadlec představoval následovně: „*Celá expozice by byla upravena tak, že by se kolem každého slavného muže vystavily: modely jejich vynálezu, ukázky rukopisu, životopis, obrázek rodného domu, knihy, nákresy a vše co by bylo podstatné k vykreslení jejich života. Mimo to by celý prostor byl sklouben obrazy, které by upozorňovaly na vědní a průmyslové odvětví, které byly u nás vynikající (např. sklárství, cukrovarství, výroba obuvi, naše organizace světového obchodu atd.).*“ V podobném duchu byla koncipována také část spojující Památník Tomáše Bati se Školou umění.⁷⁴ Ve své době byl podobný plán asi těžko realizovatelný, zároveň ale víme, že

⁷² Toto propojení se objevuje u více Gahurových návrhů a je patrné například i u kresby publikované v jeho monografickém katalogu. Blíže viz HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *František Lýdie Gahura – Projekty, realizace a sochařské dílo*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2007, s. 21. ISBN 80-85052-67-9; Zmiňuje ho také František Kadlec již v roce 1936: „*Není náhodou, že nová budova jest situována v sousedství Památníku, který připomíná odkaz velkého tvůrce zakladatele, Tomáše Baťu. Později budou všechny budovy nového ústavu (podle projektu arch. Gahury) spojeny s Památníkem zasklenými chodbami, takže budou tvořit souvislý celek.*“ KADLEC, František. *Studijní ústav ve Zlíně*. Zlín, 1936, č. 9, 2. 3., s. 3.

⁷³ Galerie slavných mužů, projekt, 17. ledna 1940. MZA SOkA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 3.

⁷⁴ Mezi sochami v životní velikosti vévodila jména jako Karel IV., Jan Hus, J. A. Komenský, spisovatelé K. H. Borovský a J. Vrchlický, malíři J. Mánes a M. Aleš, sochař J. V. Myslbek, skladatel B. Smetana a první československý prezident T. G. Masaryk. V bustách se objevily návrhy na osobnosti spojené s husitskou historií jako byl Jiří z Poděbrad, J. Blahoslav, P. Chelčický, J. Žižka, P. Holý, dále A. z Veveslavína, J. Dobrovský, K. starší ze Žerotína, B. Balbín, řada osobností národního obrození, rytec V. Hollar, sochař J. Štursa, ale také M. R. Štefánik, P. J. Šafařík a L. Štúr. V třetí kategorii (v obrazech) navrhoval Kadlec s Makovským literáty F. L. Čelakovského, S. Čecha, K. Haranta z Polžic a Bezduřic, F. X. Šaldu, K. Čapka a S. Hurbana-Vajanského, nakladatele J. Melantricha, malíře K. Škrétu, P. Brandla a J. Kupeckého, stavitele P. Parlěře a M. Rejska, sochař M. B. Braun a F. M. Brokoff, architekti J. Hlávka, J. Zítek a J. Kotěra a

Vincenc Makovský v lednu 1940 vyzval kolegy ze Školy umění, aby zpracovali některé z vybraných motivů.⁷⁵ On sám ve svých plastikách zpodobnil již před válkou některé z osobností (např. busta K. H. Borovského, B. Němcové, K. st. ze Žerotína, busta i figura T. G. Masaryka) a další vytvořil v jejím průběhu (busta J. A. Komenského), nebo těsně po roce 1945 (figura J. Husa a J. A. Komenského).⁷⁶

historik umění Max Dvořák. Cílem tohoto velkoryse pojatého zlínského „pantheonu“ byla pravděpodobně snaha o posílení národního ducha v době okupace a roztržitého Československa do Protektorátu Čechy a Morava.

⁷⁵ Makovský navrhoval nejprve vytvořit speciální expozici při Zlínském salonu a rozdělit úkoly následujícím způsobem, jak jej zapsal Rudolf Gajdoš: „*P. prof. Wiesner – disputaci ředitelů. Pan prof. Kousal a pan prof. Gajdoš import a export, p. prof. Hroch a p. prof. Hofman starý a dnešní Zlín, p. prof. Jaška, p. prof. Makovský a p. prof. Havelka vytvoří symbolické reliéfy strojnictví, chemie a ševcovství. Mimo toho sochaři mezi sebou uspořádají soutěž na port. Tom. Bati a nejlepší bude vystaven v této expozici. Této soutěže se může zúčastnit také arch. Gahura.*“ Blíže viz protokol ze schůze profesorského sboru dne 12. ledna, AFK – K.

⁷⁶ Blíže viz HLUŠIČKA, Jiří, MALINA, Jaroslav a Jiří ŠEBEK. *Vincenc Makovský*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2002. ISBN 80-7204-204-1.

5 SPOJENÍ UMĚNÍ A ŘEMESLA V TEORII A PRAXI ŠKOLY UMĚNÍ

Pokud se vrátíme k problematice vzniku Školy umění v souvislosti s rozvojem nových pedagogických přístupů, můžeme brát její základní koncepci, představenou Františkem Kadlecem počátkem roku 1939, jako završení patnáctiletých snah o reformu školství ve Zlíně. Tyto pokusy čerpaly nejen z nových poznatků v oblasti pedagogiky, ale především kladly velký důraz na pragmatické aspekty související s rozvojem průmyslového podniku. S nimi byla spojena například praxe v dílnách, která byla povinná bez výjimky pro všechny pracovníky firmy Baťa, učitele ani žáky Školy umění nevyjímaje. Intenzivní spojení teorie s praxí a směřování umělecké činnosti k praktickým výsledkům se proto stalo jedním z leitmotivů nově založené instituce.

*„Ti, kdož školu vychodí, buď vstoupí jako dělníci do různých oddělení továren, nebo budou pokračovati v dalším prohloubeném studiu umění, ukáže-li se v nich talent slibující osobitost. Protože každý bude nucen naučit se nějakému řemeslu, které mu umožní, aby se potom samostatně živil, nebude zde ztracených existencí. Čili jak řekl dr. J. Baťa, bude to škola, ze které se nesmí nikdo ztratit.“*⁷⁷ Při formulování cílů budoucí Školy umění dbal Kadlec také na to, aby žáci kromě výtvarných dovedností ovládali řemeslo. To jim mělo v případě, že se neuplatní na poli volného umění, dát příležitost jiným způsobem zhodnotit své dovednosti.

Ve své době rezonovala tato otázka rovněž v oblasti umělecké kritiky. Například podle Václava Viléma Štecha, který dění ve Škole umění od roku 1939 sledoval, měly podobné vize řadu pozitivních aspektů. Také on se je během třicátých let snažil zavést do pedagogické praxe, jak zmiňuje v dobovém článku: *„Zapnutí do výroby má několik výhod. Ono postaví výchovu nastávajícího umělce na řemesle. Povede jej ke službě námětu a účelu, vychová v něm vědomí sociální pospolitosti, jehož se dnešním výtvarníkům až příliš nedostává. Z takové výučby vyroste jistě už sama i jakási skromnost a dělnost.“*⁷⁸ Právě díky této „zkoušce odolnosti“ se podle Štecha měl redukovat *„počet zneuznaných talentů, žijících se zlobou i vědomím křivdy, které se na nich svět i umění dopustily. Navrhoval jsem sám na tomto místě už před lety podobný způsob výchovy pro pražskou Umělecko-průmyslovou školu.“* Závěrem dodává: *„Nyní má ovšem škola zlínská možnosti neskonale větší.“*⁷⁹

*„Účelem školy jest vychovati výtvarně nadané žáky na samostatné podnikatele v uměleckém průmyslu neb na vedoucí uměleckého průmyslu.“*⁸⁰ Propojení školní výuky s výrobou mělo v případě Školy umění ještě další, specificky zlínský rozměr – snahu probudit v žácích ambice stát se soběstačnými a samostatnými podnikateli v oboru. Tento princip byl sdílený i dalšími příslušníky pedagogické avantgardy, například Josefem

⁷⁷ ŠTECH, Václav Vilém. Výtvarná škola ve Zlíně. *České slovo*, 1939, 26. 2.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ V této části jako by rezonovala slova Františka Kadlece z článku „Výtvarné umění dnes a výtvarníci“ z ledna 1940, vycházejícího z promluvy k baťovským ředitelům.

⁸⁰ KADLEC, František. Škola umění ve Zlíně. *Zlín*, 1939, č. 24, 14. 6., s. 6.

Vydrou, s nímž si ředitel Kadlec korespondoval nejpozději od jara 1939. Vydra například napsal: „Zkušenostmi nabitý průmyslový výtvarník jistě nesmí v sobě potlačit touhu, aby se jednou mohl i sám hospodářsky osamostatnit a vystoupit z anonymity i ze služební závislosti zároveň! Každý jistě chce jít za svým vlastním cílem a plánem, chce si udělat jednou vlastní podnik anebo se při nejmenším dostat jako rozhodující osoba do podniku, kde by se sám jednou pokusil o své nové formy výroby a přivedl tam nový rozvoj! Nastupuje prostě sám cestu stát se samostatným průmyslníkem-umělcem a vytvořit si vlastní uměleckořemeslný nebo uměleckoprůmyslový závod.“⁸¹ Dále k tomu dodává: „Svoboda a samostatnost v podnikání je pro průmyslové výtvarníky vyvrcholení jejich dráhy a jejich výchovy. /.../ Ziskal výuční list, má právo na živnostenský list, má právo i zkušenosti na vedení a řízení továrny, aniž by si sám musil platit náměstka s příslušnými doklady.“⁸² Zlínské prostředí bylo podobně aktivním osobnostem nakloněno, jak bylo ostatně zmíněno již před založením Školy umění: „Při výběru bude zvláště přihlíženo k žákům, kteří mají schopnosti organizační a podnikatelské. Takovým žákům vyjde dr. Baťa v případě, že by si založili samostatné podniky, finančně vstříc.“⁸³

Na základě všech těchto poznatků Kadlec stanovil dvoustupňový systém výuky.⁸⁴ Prvním stupněm byla čtyřletá uměleckoprůmyslová škola, která měla žákům vštípit základy umělecké a návrhářské praxe. Na ni navazovala dvouletá speciální škola (huť), určená vybraným nadaným studentům. V jejím průběhu měli žáci spolupracovat se svými pedagogy na provádění náročnějších zakázek a dále se profesně zdokonalovat. Důležitým rozhodnutím, významně formujícím budoucí výuku ve Škole umění, se stal požadavek na půldenní zaměstnání žáků v továrně. Tento princip, jak již bylo zmíněno, vycházel z Baťovy školy práce.⁸⁵ V kontextu československého, ale i zahraničního školství činil instituci zcela výjimečnou. Zaměstnáním v různých provozech továrny získávali žáci potřebnou praxi a zároveň si vydělávali na svá studia, která probíhala v odpoledních hodinách po práci.⁸⁶ Další z důležitých charakteristik Školy umění byla orientace výuky na

⁸¹ VYDRA, Josef. *Nové povolání...*, s. 58.

⁸² Tamtéž, s. 59.

⁸³ –vz–. Škola umění ve Zlíně: Zlín centrem umělecké aktivity? *České slovo*, 1939, 23. 2., s. 2.

⁸⁴ Uměleckoprůmyslová škola měla být hlavním jádrem a základem celé školy, jak tomu napovídá řeč Františka Kadlece pronesená na řádné konferenci školy 9. 12. 1939, kde zároveň poukazoval na její výjimečnost v porovnání s ostatními existujícími institucemi: „To, že jsme školu rozdělili vlastně na školy dvě, nebyla náhoda, nebo momentální nápad. Je v tom vlastně vtíp naší školy. Déle trvajících uměleckoprůmyslová část školy jest vlastně jejím těžištěm, je její Alfou a Omegou. Co promeškáme v těch 4 letech, to nezachráníme nikde a nikdy. V této škole spočívá celá naše odpovědnost, a to v plné šíři a výši. Nepodaří-li se nám z ní udělat ten stanovený správný útvar, který doposud neexistuje a budeme-li se jí blížit pražské umělecko-průmyslové škole nebo škole uměleckých řemesel pak musím konstatovat, že celá škola nemá vůbec oprávnění k tomu, aby existovala.“ Přepis stenografického záznamu projevu Františka Kadlece z konference pedagogů Školy umění dne 9. 12. 1939, s. 2., AFK – K.

⁸⁵ Prvky Baťovy školy práce byly zaneseny do koncepce Školy umění již v počátcích, především prostřednictvím osoby ředitele BŠP Jaromíra Hradila, který se aktivně účastnil dění okolo Školy umění. Blíže viz text projevu Františka Kadlece s názvem Škola umění, přednesený druhý den konference 18. 2. 1939, s. 4, AFK – K.

⁸⁶ Řada studentů Školy umění (například Jan Rajlich, František Chmelař, Zdeněk Kovář a další) získala jen díky tomuto provoznímu modelu jedinečnou možnost uměleckého vzdělání, které by jinak bylo nad finanční možnosti jejich rodin. „Vydržovat v Praze dva studenty, to pro rodiče nepřicházelo v úvahu ani v tom nejrůžovějším snu. V úvahách, co tedy po maturitě, musel jsem na možnost přihlásit se na malířská studia do Prahy již dávno rezignovat /.../ Asi jsem čekal na zázrak. A zázrak se skutečně přihodil! Proto ta veliká

nové obory směřující mimo jiné ke zvýšení produkce a prodeje výrobků (například fotografie, film, plakáty, inzerce, návrhy hraček, návrhy obuvi), a také zájem na zachování povědomí o starých (a mizejících) řemeslech, o lidovém umění nebo památkách.

5.1 Škola umění jako oddělení firmy Baťa

Po souhlasném stanovisku vedení závodů z konce prosince 1938, a po konferenci vedoucích, která se konala 14. ledna 1939, mohl Kadlec pokračovat v precizování cílů Školy umění⁸⁷ a v sestavování pedagogického sboru pro výchovu výtvarně nadaných žáků, budoucích samostatných podnikatelů nebo vedoucích v uměleckém průmyslu.⁸⁸ V tomto ohledu je třeba zdůraznit fakt, že Škola umění ve Zlíně byla již od počátku zamýšlena nejen jako kulturně vzdělávací podnik, ale také jako svého druhu ekonomický projekt. „*Ve Zlíně se na nic nedoplácí, a proto i tato nová škola na sebe vydělá. A to tak, že bude spolupracovat s Baťovými závody a našimi ostatními exportéry. Bude si od nich brát technické poznatky a zase bude prodávat svoje návrhy k provedení. Bude tedy v oboru uměleckých hodnot novým vyšším typem, nebude jí chybět vztah k současnému životu a jistě přinese oživení nejen v našem umění, ale také v našem průmyslu a obchodu, kde to potřebujeme nejvíce.*“⁸⁹ Tomu odpovídalo zařazení Školy umění do systému Baťových závodů, kde až do konce války figurovala jako jedno z oddělení – organizační jednotka číslo 7813 (později 7840). Také její nutně pragmaticky formulovaná koncepce se nespolehala na mecenášství, ale naopak podle předběžných propočtů měla firmě přinášet ekonomický profit.⁹⁰ Toho mělo být dosaženo zejména prostřednictvím zakázek pro firmu Baťa i další objednavatele.⁹¹ Další příjmy měly plynout z organizace specializovaných kurzů pro veřejnost, a také činností školních dílen, jejichž úkolem byla výroba uměleckých předmětů podle návrhů učitelů a žáků. Produkty byly následně prodávány prostřednictvím

NADĚJE, kterou s sebou přinesla celkem strohá novinová zpráva o prvních krocích k založení Školy umění ve Zlíně a o neuvěřitelných podmínkách studia, které nabízí.“ Viz RAJLICH, Jan. *Přistřížená křídla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005, s. 15–16. ISBN 80-7204-389-7.

⁸⁷ Oficiální název Škola umění se ustálil až v průběhu roku 1939. Nikdy však nebyl přesně kodifikován. Mezi tím se v tisku i zápisech z porad a konferencí objevoval jak název „Škola umění“, tak „škola umění“. Během války tak byla označována čtyřletá škola uměleckoprůmyslová, včetně školy speciální, která na ni navazovala. V poválečném období, kdy byla instituce postupně připravována na zestátnění a studium trvalo pouze základní čtyři roky, v dokumentech a novinových článcích převažoval název umělecko-průmyslová/uměleckoprůmyslová škola, po roce 1949 pak Umělecko-průmyslová škola dr. Zdeňka Nejedlého. Přesto se však stále používal také název Škola umění, a to dokonce i v zápisu z porady 3. června 1949, která znamenala de facto zánik instituce v podobě, v jaké ji František Kadlec v roce 1939 zakládal.

⁸⁸ –aš. Přijímací zkoušky do Školy umění ve Zlíně. *Zlín*, 1939, č. 27, 10. 7., s. 4.

⁸⁹ –vz–. Škola umění ve Zlíně: Zlín centrem umělecké aktivity? *České slovo*, 1939, 23. 2., s. 2.

⁹⁰ Z kalkulace předběžných příjmů a výdajů Školy umění vyplývá, že měl ředitel v plánu zapojení školy nejen do realizací pro firmu Baťa, ale také dalších podniků. Původně (ideálně) přepokládané příjmy ve výši téměř dvou milionů tvořilo až deset tisíc různých návrhů, například 1000 kusů plakátů, brožur, katalogů a aranží výkladů pro firmu Baťa a stejný počet pro jiné závody. Dále pak 1000 návrhů obuvi, 500 návrhů hraček, a po sto kusech návrhů textilií, módních návrhů, reklamních štítků či diapositivů. Mezi další očekávané zakázky patřily návrhy pomníků a veřejných plastik, návrhy nálepek, balení, ochranných známek a sochařských a malířských portrétů. Viz nedatovaný seznam řádných, výpomocných a externích učitelů, pravděpodobně z počátku roku 1939, AFK – K.

⁹¹ Například Objednávky pro Školu umění zvenčí, nedatovaný strojepis vzniklý do roku 1942, Archiv Františka Kadlece – složka Škola umění (AFK – ŠU).

školních prodejen. Jak z předběžné kalkulace příjmů a nákladů, tak z úvodního příspěvku ředitele Kadlece předneseného na konferenci bylo patrné, že má budoucí škola daleko vyšší ambice než jen saturaci potřeb zlínského průmyslového závodu. Brzy se měl rámec činností rozšířit na celou republiku.

Při definování ideového základu programu Školy umění ředitelem Kadlecem⁹² se objevila řada konkrétnějších představ o budoucím poslání instituce. Její působení mělo zasahovat nejen do oblasti reklamy a propagace, ale také do volného umění: „*Při koncipování školy jsem měl na zřeteli tato fakta: 1) Průmyslový provoz závodů Baťa a.s. má takovou potřebu užitého umění, že má celou řadu oddělení, na něž náklad činí ročně přes 6 milionů K. Týká se to oddělení, která opravdu potřebují věci související přímo s užitým uměním. 2) Se vzrůstajícím blahobytem vznikla ve Zlíně samém značná potřeba umělecko-průmyslové práce i čistého umění. Náhražky, které byly nabízeny k distribuci, nesnášely z 90 % nejmírnějšího měřítka. 3) Vývozní oddělení závodů Baťa potřebovalo za mnoho milionů ročně hodnotného umělecko-průmyslového zboží, které by dobře odbylo. /.../ 5) Zkušenosti s kvalitou naší reklamy, s úpravou našich časopisů a knih, zařízení bytů, prodejem výrobků atd. ať u nás, anebo v zahraničí (s balením zboží i jeho vnější úpravou), nás přesvědčovaly, že ve srovnání se zahraničím máme mnoho dohánět. Toto se netýká jen našich závodů, ale vůbec poměrů v našich zemích. Zkušenosti ze soutěží, které nás stály značné obnosy a zkušenosti s lidmi, které jsme se snažili pro věc získat a stáli nás také mnoho peněz, nás přesvědčovaly, že není u nás dostatek těch schopných lidí, kteří by žádané věci dobře dovedli anebo chtěli dovést. Tato věc měla hlubší příčiny a souvisela se stavem výtvarného umění skleníkovitě pěstovaného, s nechutí lidí výtvarně schopných se obírat zakázkami, a především ve špatném školení lidí na uměleckých školách.*“

Škola umění měla vytvořit zcela novou platformu pro vzdělávání kvalifikovaných uměleckých pracovníků, a to způsobem typickým pro zlínské prostředí: „*Abychom se vystříhali chyb, které se v uměleckém školení děly a které jsme sami na sobě vyzkoušeli, dorozuměli jsme se bez obtíží, že školení budeme provádět v přímém kontaktu se životem a v našem případě v rámci práce a idejí závodu Baťa a.s. To znamená, že budeme jak žáci, tak učitelé v nejužším spojení se závody. /.../ Program školy vyznívá v ten smysl, že jsme výrobnou i školou, že jsme podnikatelé i učitelé. Vycházíme z ideálního a pro všechny časy platného principu vzdělávání a vzdělání od konkrétního k abstraktnímu.*“⁹³

5.2 Škola umění a cíle jejího zapojení do továrního provozu

Další kroky ředitele Kadlece směřovaly ke konkretizaci zapojení školy do organismu průmyslového podniku. Bylo třeba najít vhodná odvětví, kde by se mohli žáci i učitelé uplatnit a přispět k naplnění cílů definovaných v úvodu. Za ilustrativní příklad může být považován proslov ředitele v závodním rozhlase, který se konal jen několik dní před

⁹² Ideový plán Školy umění, strojopis Františka Kadlece patrně z počátků školy na podzim 1939, vysvětlující důvody vzniku Školy umění, AFK – K.

⁹³ Tamtéž.

prvními přijímacími zkouškami na konci června 1939: „Proč rozhodl náš šéf, abychom měli ve Zlíně také školu umění? Proto, aby se mohlo využít vrozených vloh mnoha našich lidí, a to účelně a rozumně. Způsob školení výtvarně nadaných lidí jest dnes zastaralý. Proto chceme vybudovat ve Zlíně školu umění, která by vychovala lidi, kteří by byli v budoucnu vedoucími buď v uměleckém průmyslu anebo samostatnými podnikateli, anebo aby byli vedoucími těch oddělení v průmyslu, kde je výtvarné nadání prvním předpokladem. Na příklad jsou to v našich závodech oddělení reklamní, tiskárny, časopisy, prodejní (aranžerství), stavební, modelárny obuvnické, gumárenské, Kotva atd. Naše škola má vychovati výtvarně nadané žáky tak, aby především ovládali některé umělecké řemeslo, které by je živilo a vedle toho chce mimo přirozeného výtvarného nadání přiváděti výchovu na nejvyšší možný stupeň.“⁹⁴ Tato slova měla být i určitým povzbuzením zaměstnanců podniku Baťa, do něž měl být brzy začleněn zcela nový výtvarný element.

⁹⁴ Proslov ředitele Kadlece v závodním rozhlasu 21. 6. 1939, AFK – K.

6 ZÁKLADY PEDAGOGICKÉHO SBORU

Vytyčeným smělym cílům mělo odpovídat také složení pedagogického sboru. Jeho jádro tvořili lidé stojící okolo organizace Zlínských salonů, tzn. organizátor a vedoucí Studijního ústavu František Kadlec, zlínský architekt František Lýdie Gahura, malíř Rudolf Gajdoš (v té době vedoucí zlínské galerie a tajemník), malíř Josef Kousal a externě architekt Bohuslav Fuchs. Další řada výtvarníků a budoucích pedagogů měla se Zlínem zprostředkovaných vztah díky tomu, že jejich díla byla vybrána pro některý z předválečných salonů.⁹⁵

V původním seznamu řádných pedagogů figurovala tato jména: učitel grafiky – Josef Kaplický (1899–1952), figuralista – Richard Wiesner (1900–1972), krajinář – Vlastimil Rada (1895–1962), učitel sochařství – Vincenc Makovský (1900–1966), malířské techniky – František Petr (1884–1964), kompozice – František Kaláb (1908–1950), učitel malířské přípravy – Rudolf Gajdoš (1908–1975) a sochařské přípravy – Antonín Kalvoda (1907–1974).⁹⁶ K nim byli vybráni pomocní učitelé⁹⁷ v oborech: mozaika a malba na skle – Karel Putz (1908–?), hračky, drobná plastika, reliéfy, medailérství – Jan Komárek (1904–1965),⁹⁸ reklama – Josef Kousal (1905–1984), knihy, časopisy – Václav Karel (1902–1969),⁹⁹ keramika – Luděk Havelka (1908–1963), tiskařství, módní návrhářství, obuv – Jiří Jaška (1906–1982)¹⁰⁰ a památkové předměty – Vladimír Hroch (1907–1966).

Seznam plánovaných pedagogů dále obsahoval výčet externích učitelů:¹⁰¹ anatomie – Bohuslav Albert (1890–1952),¹⁰² umělecká historie – Albert Kutal (1904–1975), estetika, kulturní dějiny – Bedřich Václavěk (1897–1943),¹⁰³ noviny, knihy – šéfredaktor baťovského tisku Antonín Cekota (1899–1995), film, fotografie – kameraman Filmových ateliérů Baťa Alexander Hackenschmied (1907–2004), textil – Drahomíra Fuchsová (1902–1992),¹⁰⁴ architektura – Bohuslav Fuchs (1895–1972), stavba měst – František

⁹⁵ Jak malíři (Karel Hofman, Vladimír Hroch, Eduard Milén, Karel Putz, Jan Sládek, Rudolf Wiesner), tak i sochaři (Vincenc Makovský, Luděk Havelka a Jiří Jaška) se zúčastnili některého z předválečných Zlínských salonů.

⁹⁶ Za tuto funkci měli být honorováni 500 Kč týdně. Viz nedatovaný seznam řádných, výpomocných a externích učitelů, pravděpodobně z počátku roku 1939, AFK – K.

⁹⁷ Jejich fixní plat činil 400 Kč za týden.

⁹⁸ V seznamu přeškrtnut a přepsán na Luděk Havelka.

⁹⁹ Jeho jméno bylo přeškrtnuto, stejně jako v případě jeho náhradníka Josefa Haška (1907–1967).

¹⁰⁰ Jiří Jaška se podle informací Františka Kadlece věnoval návrhům obuvi již během svého působení v Paříži ve třicátých letech. Jaška měl sice během války navrhnout nějaké vzory obuvi, nicméně samostatný obor tvarování obuvi vznikl až po válce v Uměleckoprůmyslové škole ve Zlíně.

¹⁰¹ Jejich plat za dvouměsíční vyučovací cyklus obnášel 5–6 tisíc korun.

¹⁰² Původně byl v seznamu uveden ředitel Baťovy nemocnice dr. Albert, pravděpodobně kvůli pracovnímu vytížení byl nahrazen zlínským chirurgem a primářem Janem Černoškem (1895–1972).

¹⁰³ V seznamu překvapivě figuruje jméno marxistického estetika, literárního teoretika a člena Devětsilu Václavka. Vzhledem k levicové orientaci samotného ředitele Kadlece, někdejšího žáka Jiřího Krohy, není vyloučeno, že s ním skutečně počítal. V definitivním seznamu jej nahradil Jaroslav Josef Balcárek (1907–1984), velmi aktivní spisovatel (básník, publicista a pedagog), který vytvořil řadu básní oslavujících kult práce, pravidelně přispíval do baťovských periodik krátkými údernými básněmi. Ve Státním okresním archivu Zlín je uložena jeho básnická sbírka *Město*, osobně dedikovaná přímo J. A. Baťovi. Blíže viz BALCÁREK, Jaroslav Josef. *Město*. Zlín: Studijní ústav, 1939. O rok později vydal příručku *Literární estetiky*. Více viz BALCÁREK, Jaroslav Josef. *Literární estetiky*. Zlín: Průmyslová škola ve Zlíně, 1940.

¹⁰⁴ Předměty noviny – knihy, film – fotografie nebo textil nakonec nebyly zařazeny do osnov.

Lýdie Gahura (1891–1958)¹⁰⁵ a zařízení bytu Jan Vaněk (1891–1962).¹⁰⁶ Poslední část předpokládaného personálního obsazení byla vyčleněna specializovaným dílnám: řezbářství – Bohumil Jahoda (1910–1969), keramika – Karel Němec, štukatér a odlévač – Josef Novák (1908–?) a jako knihař měl být obsazen umělecký knihvazač, který ve Francii pracoval i pro Františka Kupku, Alois Jirout (1899–1969). Místo stolaře-nábytkáře bylo obsazeno až později p. Konečným.¹⁰⁷

Již z předběžného výběru interních a externích pedagogů bylo zřejmé, že až na několik osob vybraných zejména pro jejich zkušenost a erudici v oboru, se většina pedagogického sboru skládala z mladých progresivních umělců¹⁰⁸ narozených po roce 1900 se zkušeností s prací v zahraničí.¹⁰⁹ Dalo se u nich také předpokládat, že se budou svými podněty podílet na vývoji programu školy. V návrhu pracovní smlouvy se například můžeme dočíst: „*Vaší povinností jest pracovat v oboru, pro který jste byl na školu přijat, dodržovat pracovní programy, školní osnovy, navrhovat příslušná zlepšení a dávat je schvalovat ředitelství školy*“.¹¹⁰ Působení učitelů se nemělo omezit pouze na pedagogickou činnost během vyučování. Jejich úkolem bylo mimo jiné dohlížet na uměleckou stránku firmy Baťa a účastnit se výběrových komisí pro výtvarné a užité umění. Zástupcem ředitele v otázce osobních věcí profesorského sboru byl navržen František Petr. Jeho úkolem byl dohled nad dodržováním předepsaných osnov a rozvrhů a také odborný dohled nad tím, co se ve škole realizovalo. S administrativním a organizačním vedením školy měl Kadlecovi pomáhat také Josef Kousal. Pole působnosti se rozšířilo i Rudolfu Gajdošovi, který byl nově pověřen referentem „pro všechny výstavy školní, umělecké, umělecko-průmyslové, salony a galerii.“ Vybraní učitelé (v počátku to byl Luděk Havelka, Vladimír Hroch a Karel Putz) pak měli, zcela v duchu baťovského paternalismu, dohlížet na život žáků mimo školu, jejich chování či ubytování.¹¹¹

¹⁰⁵ Během války Gahura vydal publikaci *Estetika architektury*, která byla zároveň studijním materiálem stejnojmenného předmětu vyučovaného ve třetím roce studia Školy umění. Jak dokládá obsáhlá dokumentace uložená ve archivu architektury Muzea města Brna, inv. č. 210.995–211.000, Gahura vycházel při přednáškách kromě z vlastní architektonické praxe také z *Estetiky* Václava Nebeského. Dále se věnoval otázkám architektonické formy, slohu nebo vztahu architektury a umění.

¹⁰⁶ Otázka bytové kultury byla ve Zlíně řešena v průběhu třicátých let již vícekrát, mimo jiné i prostřednictvím výstavy *Kultura v bydlení*, která se uskutečnila od 4. prosince 1938 do 10. ledna 1939. Výstavu instalačně připravili brněnští výtvarníci Drahomíra Fuchsová, Bohuslav Fuchs a František Kaláb. Jejím cílem bylo představení možností účelného a vkusného zařízení moderního bytu. Ještě před začátkem V. zlínského salonu pak byla uvedena výstava zlínských výtvarníků, na níž bylo v umělecko-průmyslovém oddělení prezentováno několik fotografií realizovaných interiérů podle návrhu architektů B. Fuchse a F. L. Gahury, kresby vkusného zařízení bytu a instalace zařízení standardního hotelového pokoje s nábytkem architektů Kühna, Vorla a Patzowského a několik obrazů s návrhy zařízení zlínského půldomku. Blíže viz Anonym. *Výstava zlínských výtvarníků. Zlín*, 1940, č. 12, 22. 3., s. 3.

¹⁰⁷ MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32.

¹⁰⁸ Tento výběr také odpovídal často artikulovaným baťovským preferencím v zaměstnávání mladých lidí.

¹⁰⁹ Většina malířů a sochařů podnikla ve dvacátých nebo třicátých letech studijní cesty do Francie nebo Itálie.

¹¹⁰ Návrhy smluv pro profesory Školy umění ve Zlíně z počátku roku 1939, AFK – K.

¹¹¹ Podle návrhu smlouvy je měli učitelé také „*navštěvovat v internátě, sledovat, doprovázet občas do společnosti, do výstav, divadel, koncertů atd.*“ Později tuto funkci převzal vychovatel. Tamtéž, s. 2.

Úvodní schůzka předpokládaných budoucích pedagogů¹¹² s architektem Kadlecem a personálním ředitelem Baťa, a. s. Vincencem Jaroňkem se uskutečnily 4. ledna 1939 v pražské kavárně Metro.¹¹³ Byly probírány zejména možnosti stálé spolupráce. O měsíc později se konala druhá schůzka, po níž bylo všech devět adeptů¹¹⁴ přijato na místa budoucích profesorů a společně ubytováno ve Zlíně. V následujících týdnech je čekala praxe v několika baťovských továrních provozech. Zde postupně absolvovali praxi v reklamním oddělení, škole prodavačů,¹¹⁵ prodejnách, a nakonec ve výrobě.¹¹⁶

Od 17. do 19. února 1939 byla do Zlína svolána třídní pracovní konference, určená všem budoucím pedagogům školy, kde se měl řešit především program školy a osnovy. První den konference se konala večere s šéfem závodů J. A. Baťou, z jehož promluvy bylo patrné, že již adaptoval myšlenky Františka Kadlece, když mimo jiné prohlásil: „*Než nechci zůstat u teoretizování, mým úkolem jest promluvit k Vám jako podnikatel. Z toho titulu Vám chci říct, kde postrádám spolupráci výtvarníků. Je to především vliv výtvarníků na tvar a vzhled zboží, kterého bychom mohli pro jeho kvalitu prodat za stovky milionů do zahraničí. Ale neprodáváme je proto, že jest špatně upraveno, špatně baleno, špatně značkováno, jsou špatné ceníky a katalogy a plakáty atd. Jsou špatné proto, že je při tomto zboží málo vkusu, který u našeho zboží schází hlavně kulturním národům na západě. Lidé, kteří by tyto věci dovedli je dost, ale nejsou k tomu vychováni, ne po stránce umělecké, ale*

¹¹²Osloveni byli sochař Jiří Jaška a Luděk Havelka, malíři Josef Kousal, Václav Karel, Jan Komárek, Josef Hašek, Vladimír Hroch a Vlasta M. Židlík. Josef Kousal se v této věci osobně angažoval, jak k tomu později poznamenal Michal Plánka: „*Šlo o lákavou nabídku existenčního a zároveň výtvarného uplatnění. Je třeba připomenout, že v úvahu přicházely hrozby celosvětové nezaměstnanosti a angažmá ve Zlíně dávalo naději na přežití. Ekonomická krize se začala dotýkat i řady výtvarníků usedlých v Praze a dávala podnět k uplatnění ve zlínské škole. Josef Kousal předložil Fr. Kadlecovi návrh na přijetí absolventů pražské Akademie a Umělecko-průmyslové školy v Praze. Šlo zejména o výtvarníky, kteří byli již nositeli školních cen a držiteli zahraničních stipendií. Ekonomická situace doby přesvědčovala i v Praze usedlé výtvarníky k existenčnímu využití Zlína. Zájem projeвили: Václav Karel, Václav Židlík, Josef Hašek, dále to byl též Vlastimil Rada, Josef Kaplický, kterému bylo nabízeno místo vedoucího grafické speciálky. Nedařilo se však přesvědčit Františka Tichého a Antonína Strnadela.*“ PLÁNKA, Michal a Petr KOUSAL. *Malíř Josef Kousal, 1902–1980* [elektronický zdroj CD-ROM]. Zlín, 2001, s. 15. Dostupné v Krajské knihovně Františka Bartoše ve Zlíně.

¹¹³Příkaz k poukázání cestovních dokladů ze dne 7. 2. 1939, AFK – K.

¹¹⁴Již během února učitelský sbor z různých důvodů opustili Jan Komárek, Josef Hašek a Václav Karel, praxi v závodech nakonec absolvovali jen Jiří Jaška, Luděk Havelka, Karel Putz, Josef Kousal, Vladimír Hroch a Karel Hofman. Ještě před začátkem školy se stali oficiálními zaměstnanci firmy Baťa a byli společně ubytováni v dělnickém domku v Kotěrově ulici č. 18. Pracovali například na návrzích knihy, balení punčoch, tvarů nových hraček, vypracovali také projekt úpravy stěn Velkého kina či návrhy osvětlení obrazů baťovské sbírky v zámku v Napajedlech. Dále se jejich činnost měla soustředit na ilustrovaný časopis nebo učebnice pro školy. Byl také zájem o uspořádání kurzů kreslení, malování a modelování pro pracovníky reklamního a stavebního oddělení, učitele či lékaře. Blíže viz Seznam výtvarníků – budoucích profesorů Školy umění, nedatovaný rukopis z roku 1939, AFK – K.

¹¹⁵K tomu poznamenal syn Josefa Kousala: „*Budoucí profesorský sbor absolvoval standardní baťovské přijímací řízení, zdravotní prohlídky a kurzy. Mám před sebou vysvědčení ze Školy prodavačů firmy Baťa, a. s., Zlín Potvrzuje se v něm: P. Kousal Josef, z prodejny: Studijní ústav, absolvoval od 13. do 25. února 1939 Prodavačský kurs, Vystupování: Velmi dobré, Chování: Velmi dobré, Poznámka: Tichý a snaživý. Písemné zkoušky vypracoval velmi dobře. Mezi 26-ti posluchači se umístil na čtvrtém místě.*“ PLÁNKA, M. a P. KOUSAL. *Malíř Josef Kousal*, s. 15–16.

¹¹⁶Během zkušební doby se měli vypracovat až na zástupce vedoucího oddělení. Ve volném čase po práci se měli věnovat přípravě osnov svých oborů ve Škole umění. Blíže viz Program školy umění ve Zlíně pro nejbližší dobu, AFK – K.

*v ohledu nazírání na život, organizaci, spolupráci. Není takových výtvarníků, protože u nás hlavně panuje falešný názor, jako by nebylo důstojno výtvarníka pracovat na zakázce.*¹¹⁷

Den na to následovaly přednášky F. L. Gahury na téma „Umění a průmysl“ a Františka Kadlece „Škola umění ve Zlíně“ a rozběhla se širší debata o programu školy a konkrétních předmětech. Byla stanovena jasná koncepce směřování školy, včetně odborných předmětů, které by měli žáci během studia absolvovat.¹¹⁸ Zároveň zde Kadlec představil základní strukturu čtyřleté výuky a na ni navazující školy speciální¹¹⁹ určené pro nejnadanější absolventy. Druhým důležitým bodem bylo rozhodnutí o kombinování půldenní práce v továrně a odpolední výuky, který principiálně vycházel z Baťovy školy práce¹²⁰. Původně se počítalo s maximálním počtem 50 žáků v ročníku, z nichž dvě třetiny měly tvořit právě baťovští mladí muži, navyklí zlínskému pracovnímu prostředí.¹²¹ Minimální věk uchazečů byl stanoven na 17 let. Diskutována byla i otázka zakázek pro školu, důležitého zdroje její existence, a v neposlední řadě umístění školy. Otevřela se také záležitost personálního obsazení školy, které v dalších měsících doznalo určitých změn.¹²²

¹¹⁷ Strojopis projevu J. A. Bati při společné večeři konference o Škole umění 17. 2. 1939, AFK – K.

¹¹⁸ Na konferenci byla původní koncepce ještě rozšířena a uvažovalo se o zřízení grafické školy a předmětech figurální malba, krajinářství, sochařství, komposice, malířské techniky, modelování, mosaika, malba na skle, hračky, drobná plastika, reliéfy, medailérství, reklama, užitá grafika, keramika, módní návrhy, obuv, sklo, propagace, anatomie, umělecká historie a slohy, literatura a estetika, knihy, časopisy, inserce, film, fotografie, kreslený film, textil, architektura, stavba měst, byt a bytové zařízení, knihařství, řezbářství, štukatérství, odlévačství, aranžerství, truhlářství, dekorační malba, zbožiznalství s ohledem na úpravu, výstavnictví a lidové umění. Zápis druhého dne konference Schůze na studijním ústavě (přepis stenografického záznamu), s. 1–2. AFK – K.

¹¹⁹ Kadlec předpokládal, že ve speciálkách (organizovaných podobně jako dříve umělecké huti) bude dostatek příležitostí pro zakázky související s pokračujícím stavebním rozvojem Zlína. „*Máme ale v plánu Zlína řadu projektů, kde bude zapotřebí rukou umělců. Jsou to plastiky pro náměstí a parky, veřejné budovy, reliéfy, mosaiky, barevná okna, freska atd. jimiž chceme vyzdobit naše město a jiná města. /.../ Pokud se to týká velkých zakázek v budoucnu, jako je divadlo, kino, administrativní budova, výzdoby Náměstí práce, budeme je řešit kolektivně. Rozdělení práce provede ředitelství školy s profesorským sborem a projektantem té které stavby.*“ Text projevu Františka Kadlece s názvem Škola umění, přednesený druhý den konference 18. 2. 1939. Důraz na prvek výtvarné spolupráce jako by zároveň předznamenával poválečné období, kdy se skupina absolventů Školy umění v rámci uměleckého družstva tzv. Výtvarného kolektivu snažila téměř o totéž.

¹²⁰ Prvky Baťovy školy práce byly zaneseny do koncepce Školy umění již v počátcích, především prostřednictvím osoby ředitele BŠP Jaromíra Hradila, který se aktivně účastnil i počáteční konference v únoru 1939. Blíže viz Tamtéž, s. 4.

¹²¹ Nakonec byli z 35 přijatých studentů ze zaměstnanců firmy Baťa vybráni do prvního ročníku 1939/1940 pouze malíři a grafikové Zdeněk Hybler, Zdeněk Máčel, František Peňáz a sochař a průmyslový výtvarník Zdeněk Kovář.

¹²² Plán víceméně kopíroval původní ideální výběr pedagogů, který byl doplněn ještě o jméno Mečislava Kuraše u předmětu „zbožiznalství“, Jiřího Trnky u „hraček, drobné plastiky, reliéfy, medailérství“, nebo filmařů Karla Smrže a Stanislava Šulce, kteří měli rozšířit obor o kreslený film. Zápis druhého dne konference Schůze na studijním ústavě (přepis stenografického záznamu), s. 1–2, AFK – K.

7 ŠKOLNÍ BUDOVA A TECHNICKÉ VYBAVENÍ

Důležitým tématem, probíraným na úvodním setkání pedagogů ve Zlíně, se stala otázka školní budovy, jejího umístění a technického vybavení. Již v únoru se proto započalo s hledáním vhodného místa pro budoucí stavbu Školy umění. Během třetího dne únorové konference se rozhodovalo mezi třemi možnými místy. Jako nejvhodnější se jevila varianta samostatné osady nedaleko baťovských filmových ateliérů v Kudlově, konzultovaná s vedoucím výroby Ladislavem Koldou, což mělo být výhodné zejména vzhledem k možné spolupráci školy s ateliéry.¹²³ V tomto místě se však jevil jako hlavní problém nedostatek vody, kterou škola nutně potřebovala nejen pro provoz sochařských dílen, ale také hospodářského zázemí, jako byla kuchyně a internáty. Navíc byla v nedalekém okolí plánována frekventovaná dálnice, což by způsobilo hodně hluku. Mezi další zvažované lokality patřila parcela nedaleko Fryštácké přehrady.¹²⁴ Její poloha však byla až příliš vzdálená městu, což by způsobovalo nemalé logistické problémy, a navíc na rozdíl od Kudlova zde vyvstával problém s vlhkostí.¹²⁵ Poslední lokalitou byl svažitý pozemek z nemovitostí Vincence Jaroňka.

Plány stavebního projektu školy měli vypracovat architekti František Kadlec a Jiří Voženílek, s realizací se mělo začít v polovině července 1939. Přestože se nedochovala žádná projektová dokumentace, koncepce Kadlecových plánů školního areálu až nápadně prozrazovala inspiraci uspořádáním areálu Bauhausu v Desavě nebo kolonie Filmových ateliérů firmy Baťa z poloviny třicátých let. Kadlec plánoval školu jako „*samostatnou osadu, položenou mimo Zlín, v pěkné lesní krajině. Žáci školy budou ubytováni v internátě. Při škole budou vybudovány jak ateliery, tak dílny. Profesori školy, pro které budou u školy postaveny rodinné vilky, budou mít každý svůj atelier.*“¹²⁶

Během rozpadu Československa na jaře 1939 a v atmosféře blížící se války došlo k organizačním i personálním změnám, které zapříčinily, že se řada původních smělých plánů realizovala s určitým zpožděním nebo byla odložena na později. Týkalo se to například nového areálu Školy umění, s jehož výstavbou se mělo původně započít po 15. červenci 1939. Instituci bylo proto „provizorně“¹²⁷ vyhrazeno místo v budově II. Studijního ústavu. Pedagogům nebyly vystavěny rodinné vilky, ale místo toho získali ubytování ve standardních firemních domcích, většinou umístěných ve čtvrti Zálešná.¹²⁸ Studenti byli v prvním roce ubytováni v poměrně nevyhovující prostorách standardních internátů s ostatními dělníky Baťových závodů. Až ve školním roce 1940/1941 po několika stěhováních získali stabilní společné ubytování v V. internátě, tzv. průmyslových kolejí

¹²³ K této spolupráci později došlo alespoň prostřednictvím odborné praxe studentů nižších ročníků.

¹²⁴ Přehradu vybuďovala firma Baťa ve třicátých letech jako zdroj pitné vody.

¹²⁵ Zápis třetího dne konference Schůze na studijním ústavě (přepis stenografického záznamu), AFK – K.

¹²⁶ Blíže o plánech viz –vz–. Škola umění ve Zlíně, *České slovo*, 1939, 23. 2., s. 2.

¹²⁷ Toto provizorium nakonec trvalo po celou dobu fungování instituce až do jejího zestátnění v roce 1949 a nuceného přesunu do Uherského Hradiště o tři roky později.

¹²⁸ PLÁNKA, M. a P. KOUSAL. *Maliř Josef Kousal*, s. 22.

(strojnické, chemické, obuvnické a gumařské). Zde získali nejen větší prostor a pohodlí, ale mohli také aktivně rozvíjet kolektiv spolužáků, a především svobodně tvořit.¹²⁹

Budova Studijního ústavu II při svém otevření na jaře 1938 byla původně zamýšlena pro expozici města Zlína (v přízemí) a zlínského regionu, kde měly být prezentovány regionální plány od brněnských architektů Bohuslava Fuchse a Jindřicha Kumpošta, a také sbírky nerostů a hornin, botanické a zoologické materiály se vztahem k regionu. Poslední dvě etáže byly přiděleny umělecké galerii, jejímž plánem bylo kromě originálů z oblasti tuzemského umění prezentovat také reprodukce a odlitky významných příkladů světového umění z oblasti malířství a sochařství. Dále zde byla umístěna restaurátorská dílna a počítalo se i s vyhrazením ateliérů pro umělce,¹³⁰ kteří chtěli zpracovávat náměty ze zlínského prostředí.¹³¹ Při otevření budovy II. Studijního ústavu 24. dubna 1938¹³² byly tři etáže vyhrazeny výtvarnému umění (5. etáž sloužila stálé galerii a tvorbě umělců z průmyslového prostředí, třetí a čtvrtá aktuálně probíhajícímu III. Zlínskému salonu). Po skončení salonu se ve volných prostorách konaly různé výstavy, např. „výstava dobrého bydlení, uměleckých textilií, výstava dobré knihy, plakátů, zdravotnictví a hygieny, bezpečnosti v dopravě, bezpečnosti v práci, CPO, různé regionální výstavy atp.“¹³³ Druhá etáž prezentovala sbírky stavitelství a první etáž oblast regionální a stavby měst. Sídlo v nové budově mělo získat také nově se tvořící orientální oddělení.

První léta existence školy (a zejména dílen, které byly z většiny uvedeny do provozu až ve školním roce 1941/1942) je možné vnímat do jisté míry i jako provizorium. Původně škola působila pouze v 2. etáži, během podzimu se však rozšířila i do 3. a 4. etáže, kde byly zřízeny ateliéry. V budově II. Studijního ústavu byly navíc stále umístěny berní úřad a berní správa, což mimo jiné bránilo rozvoji dílen, pro realizaci programu Školy umění velmi důležitých.¹³⁴ K zásadním úpravám interiéru došlo po konferenci Školy umění v listopadu 1939, kde bylo rozhodnuto, že architekti Jan Vaněk a Bohuslav Fuchs vytvoří návrhy výtvarného řešení chodeb a haly. Hlouběji do nového uspořádání budovy podle jejich plánu nám dává nahlédnout příspěvek otištěný v Českém slovu: „Každý profesor bude mít svoji pracovnu vedle své třídy, takže odpadne dosavadní nevýhodné přecházení. Ve třetí etáži v dlouhé, široké chodbě budou umístěny četné reprodukce děl slavných našich a světových umělců malířů a také odlitky antických soch a barokní díla Braunova z Kuksu. Tyto odlitky vlastní jedině ministerstvo a Škola umění ve Zlíně. Čtvrtá

¹²⁹ Blíže o soukromém životě a tvorbě v knize RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 136.

¹³⁰ Ve IV. a V. etáži byly místo toalet pro muže a ženy zřízeny ateliery pro umělce a celková budova tak měla sloužit pro výstavy obrazů a soch, a také jako umělecká galerie. Blíže viz povolení ke stavbě továrního objektu (sic!), dopis Okresního úřadu ve Zlíně, ze dne 31. května 1937, MZA SOkA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 151.

¹³¹ Anonym. Zlínská lidová universita se rozšiřuje – Další budova Studijního ústavu. *Zlín*, 1937, č. 15, 12. 4., s. 1.

¹³² O snaze splnit závazek do dvou let od otevření první budovy Studijního ústavu zpřístupnit také druhou, svědčí i fakt, že budova byla oficiálně zkolaudována až 22. 6. 1938. Blíže viz Výměr Okresního úřadu ve Zlíně ze dne 22. června 1938, MZA SOkA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 151.

¹³³ KADLEC, František. Druhá budova Studijního ústavu bude slavnostně otevřena 24. dubna. *Zlín*, 1938, č. 15, 11. 4., s. 1.

¹³⁴ Protokol řádné konference profesorského sboru Školy umění ve Zlíně, která se konala v sobotu dne 9. prosince 1939. AFK – K.

etáž bude rozdělena ve dvě části. V jedné bude ředitelna a ateliery, druhá bude školním sálem, kde budou jednak školní výstavy, pak přednášky, balet, ukázky dramatické tvorby s přednáškami autorů, komorní hudba a tak dále.¹³⁵ Z podnětu Vincence Makovského a doktora Černoška bylo zároveň určeno, že architekti upraví expozice výstav pořádaných školou.¹³⁶ Proto již V. zlínský salon v roce 1940 měl zcela novou architekturu, kterou navrhl právě Jan Vaněk.¹³⁷

V počátcích fungování Školy umění představovalo jedno ze základních omezení také nedostatečné dílenské vybavení, které se zpožďovalo kvůli změně priorit ve válečném období a nutnosti čekat na přidělení speciálního strojního zařízení. Škola umění měla částečnou výhodu díky historické provázanosti svého ředitele Františka Kadlece se Studijním ústavem. O tomto faktu hovoří mimo jiné inventář Studijního ústavu a Školy umění, původně nazvaný II. odvádění investic odd. 990/780 a III. odvádění investic odd. 990/7840, který byl vytvořen v rámci baťovských strojíren.¹³⁸ Od folia poř. č. 20 je obsah inventáře zaměřen na vybavení prostor galerie v první a druhé etáži I. Studijního ústavu, kde byly od roku 1936 pořádány například každoroční přehlídky současného československého umění Zlínské salony.¹³⁹ Dále je možné sledovat genezi počátečního mobiliáře a fondu Školy umění, který vypočítává přehled vybavení kreslíren – třicet kusů malířských stojanů a seznam zařízení pro přijímací zkoušky Školy umění, tzn. další malířské stojany, pódia bedýnky, sochařské stojany a točny. Inventář reflektuje také základní vybavení sochařského ateliéru,¹⁴⁰ stoly pro malířské potřeby profesorů a žáků, nebo počáteční vybavení fotografické a grafické dílny či pořízení hrnčířského kruhu pro rozvoj keramického oboru.

Inventář popisující vybavení Školy umění ukazuje významné akvizice pro vybavení grafické dílny během první poloviny roku 1941, což mělo pozitivní důsledky zejména pro možnosti rozšíření studia a litografické techniky. Rozšiřovalo se vybavení sochařských dílen, dále byly pořízeny specializované nástroje pro knihařskou, dekorační a stolařskou dílnu. Bohužel netrvalo dlouho a již v červenci 1941 bylo povoleno provést adaptaci tří etáží (druhé, čtvrté a páté) etáže pro účely noclehárny.¹⁴¹ Byly zabráný výstavní prostory a

¹³⁵ –ma–. Umění všem. *České slovo*, 1939, 2. 11.

¹³⁶ Protokol řádné konference profesorského sboru Školy umění ve Zlíně, která se konala v sobotu dne 9. prosince 1939, AFK – K.

¹³⁷ Pravděpodobně se tak dělo za spolupráce instalační komise, jejíž součástí byli také dva mladí architekti: Jindřich Kühn, který působil reklamním oddělení firmy Baťa, a Čeněk Vorel, jenž pracoval ve výstavním oddělení, později v reklamním.

¹³⁸ První inventář vznikl již od 6. 10. 1937, pravděpodobně do jara 1941, kdy byl založen k 31. 3. druhý inventář. Dnes jsou obě inventární knihy uloženy v MZA SOKA Zlín ve fondu Baťa XVI, inv. č. 71 a 72, ev. č. 2052 a 2053. Obě složky obsahují důležité údaje o postupných akvizicích a vybavení studoven, např. různými měřicími přístroji, transformátory, zařízení pro fyzikální a chemické pokusy nebo informačními tabulemi. Díky inventáři můžeme zjistit, že součástí sbírek Studijního ústavu byl také aerodynamický tunel.

¹³⁹ Dle kalkulací materiálu, mezd a režie lze usuzovat, že bylo vybavení vyráběno a dodáváno na zakázku přímo Baťovými závody.

¹⁴⁰ Regály pro uskladnění soch (4 ks), praktikáble (111 ks), žebříčky pro reliéfy (12 ks), sochařské štafle (11 ks), paravánové závěsy (21 ks), bedny na hlinu, závěsy k ateliérům, pódia se zásuvkami (14 ks), stojánky pro modelování hlav (15 ks), stolky pro modelování (25 ks), prkna pod reliéfy (11 ks), železné nosníky na sochy a točny (6 ks).

¹⁴¹ Povolení k užívání stavby, 28. července 1942, MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 151.

přestavěny na pokoje, společenskou místnost, bufet nebo místnost pro kadeřníka. Část provozu školy se proto převedla do budovy Studijního ústavu I., a to včetně pořádání výstav, které počínaje II. výstavou mladých výtvarníků v září 1941.¹⁴²

Z archivní dokumentace vyplývá, že druhá etáž byla nakonec ponechána Škole umění a místo pokojů v ní byly během školního roku 1941/1942 zřízeny pokusné dílny a umístěna nově získaná zařízení. Vzhledem k absenci živnostenského oprávnění¹⁴³ figurovaly fotografické dílny¹⁴⁴ oficiálně pod hlavičkou BAPOZ s. r. o.¹⁴⁵ a pokusná strojnická dílna¹⁴⁶ jako pobočka Baťa a. s. Pokusná tiskařská dílna,¹⁴⁷ sestávající z vlastní tiskárny (litografie), knihárny, rámárny a štočkárný fungovala pod společností Tisk s. r. o. a pokusná truhlářská/stolařská dílna¹⁴⁸ jako filiálka Zlínské stavební a. s. Ani po zbudování dílen však nebyl jejich provoz zcela v bezpečí. Svědčí o tom například fakt, že během roku 1942 proběhla ve firmě Baťa akce, která měla soustředit veškerou stolařskou výrobu pod společnost Zlínská stavební a. s. Dílna Školy umění (org. č. 77.622), ač papírově figurovala jako součást společnosti, však byla díky řediteli Josefu Hlavničkovi vyňata z toho opatření a nadále měla sloužit především pro interní potřeby instituce a jejích pedagogů, nebo k výrobě rámu.¹⁴⁹ V témže roce například vyrobila¹⁵⁰ sérii psacích stolů, konferenčních stolů, křesel a židlí, které si objednalo najímací oddělení.¹⁵¹

¹⁴² KADLEC, František. II. výstava prací mladých výtvarníků ve Zlíně. *Zlín*, 1941, č. 37, 19. 9., s. 3.

¹⁴³ Pro provoz dílen bylo Okresním úřadem prozatímně vydáno pouze provizorně na dobu dalších dvou let, tzn. do prosince 1943.

¹⁴⁴ Pro bližší představu se měla dílna skládat ze dvou štočkáren a temné komory. Ta byla vybavena snímací komorou značky Linhoff, Technika, 9x12 cm, s trojitým výtahem. Další vybavení představovaly dva přenosné reflektory s nitrofotkami a stojany. Ve štočkárně měla být k dispozici malá ruční odstředivka a pneumatická kopírka s elektromotorem, určená k frézování štočků, nátiskový a hlubotiskový ruční lis, hoblík a 4 kameninové mísy.

¹⁴⁵ Baťovy pomocné závody, s. r. o.

¹⁴⁶ Mezi vybavení dílny patřil například soustruh Plaert s točnou délkou 1 metr a točnou výškou 3 metry, 150 mm vrtačka Auerbach, bruska Baťa a motorem Českomoravská Kolben a Daněk, leštička Baťa, nůžky na plech, mechanické litinové stoly, rýsovací deska a čtyři skříně s nástroji.

¹⁴⁷ Litografická část byla zařízena litografickým rychlolisem Frankenthal s elektrickým pohonem, ručním protahovacím lisem, stolem k broušení litografických kamenů a přístrojem na tvorbu rastrů. Do knihárny byl umístěn zlatící stroj a dva ruční stroje. V rámařské dílně byla k dispozici pouze jedna ruční pokosnice a jedna hoblice. Štočkárna měla být zařízena na výrobu všech druhů štočků – lepty, rytiny, štítky.

¹⁴⁸ Truhlářská dílna osahovala velkou a malou okružní pilu s elektrickým motorem Baťa, pásmovou pilu s motorem Sousedík, srovnávačku, velkou a malou frézku na dřevo, rotačku na podélné díry, válcovou hoblovku nebo okružní pokosovou pilu.

¹⁴⁹ Zpráva o stolárně při Škole umění dále uvádí, že během existence dílny zde byl vyroben velký počet lištových a řezaných rámu, vybavení dvou pracoven pro Dům služby Baťa v Praze na Václavském náměstí, regály a zařízení pro výrobní dílny Školy umění a také například standardní rámky na reprodukce obrazů Vladimíra Hrocha, které byly distribuovány zařizovacím, ubytovacím a vývoznímu oddělení, internátům a školám. Blíže viz Stolárna při Škole umění, zpráva O. Závady ze dne 21. 10. 1942. MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32.

¹⁵⁰ Práce ve stolárně byly svěřeny jedné z posledních nových posil pedagogického sboru Školy umění – architektu Vladimíru Boučkovi, pod jehož vedením vznikaly návrhy i realizace nábytku.

¹⁵¹ Poslední akvizicí na seznamu inventáře Školy umění tvořilo 20 stojanů pro modelování hlavy, dva pracovní stoly a stojan na papír, které byly zařazeny 25. 10. 1944. Od té doby byla Škola v pracovním útlumu. Další a zároveň poslední položkou inventáře je skřín na barvy, která nese datum 28. 7. 1945, kdy byla škola rekonstruována, a docházelo k postupnému návratu běžného provozu, aby mohla zahájit svou činnost v novém školním roce.

Inventář III. odvádění investic odd. 990/7840 také popisuje rozsáhlou knihovnu Školy umění, která již tehdy čítala přes 370 českých i zahraničních titulů (odborných knih, monografií umělců, katalogů, příruček a časopisů) zaměřených na dějiny volného umění, architektury a různé disciplíny užitého umění. Správu knihovny a rozšiřování jejího fondu dostal za úkol již v počátcích provozu Školy umění sochař Jiří Jaška.¹⁵² Mimo jiné i díky jeho úsilí vznikla dobře vybavená knihovna, kde vedle klasické literatury o umění do 20. století najdeme tituly jako: Werner Sombart – Umělecký průmysl a kultura, Bohumil Markalous – Co je umění, František Kupka – Tvoření v umění výtvarném, Jindra Vichnar – Typoreklama, Walter Gropius – Internationale Architektur, Vladimír Eliasberg – Reklamewissenschaften, Richard Neutra – Wie baut Amerika?, E. A. Charlton – The Art of Packaging, R. W. Sexton – Interior Architecture a řada dalších publikací o moderní světové architektuře, reklamě či balení.

Z naznačeného vývoje stavebního i technického zázemí Školy umění je patrné, že i přes omezení, která různou intenzitou zasahovala do chodu instituce již od prvních měsíců jejího fungování, dařilo se školu postupně zařizovat alespoň určitým základním vybavením. Od roku 1942 pak můžeme hovořit o plném spuštění provozu školních dílen, jejímž prostřednictvím se alespoň z části naplňoval původní produkční program, předpokládaný ředitelem Kadlecem na počátku roku 1939.

¹⁵² Návrh na zřízení menší odborné knihovny a studovny předložil v říjnu 1939 architekt Bohuslav Fuchs. Objednávku dalších titulů a výměnu zastaralých vydání doporučil Albert Kutal. Blíže viz Zápis schůze profesorského sboru Školy umění, konané dne 14. října 1939, AFK – K.

8 KONTAKT S JOSEFEM VYDROU

„Vážený pane řediteli, se zájmem čtu a sleduji zprávy o Vámi chystané škole /.../ Nyní můj zájem o věc stoupl tím víc, že jsem byl poslán za ředitele na Školu uměleckých řemesel v Brně a že budeme tedy spolu v jedné zemi spolupracovati na témže úkole. Budeme totiž reorganisovati školu brněnskou na přání tamní obchodní komory.“¹⁵³

Během jara 1939 sehrál v dalším vývoji Školy umění důležitou roli kontakt, který František Kadlec navázal s Josefem Vydrou,¹⁵⁴ jenž byl během meziválečného období významným činitelem na poli umělecké pedagogiky. Vydra působil až do března 1939 v čele bratislavské Školy umeleckých remesiel, kterou založil v roce 1928 při Obchodnej a priemyselnej komore v Bratislavě, kde *„pomocou výberu učiteľov spomedzi najtalentovanejších avantgardných umelcov a uplatňovania progresívnych didaktických metód založených na spájani duchovnej práce s manuálnou vytvoril inštitúciu, ktorá mala u nás rozhodujúci podiel na presadzovaní moderny,“*¹⁵⁵ a nebývá často kladen do souvislosti se zlínskou Školou umění. Nicméně se dá předpokládat, že jeho připomínky k oborovému zaměření i struktuře výuky Kadlec reflektoval v programu zlínské školy, který se v průběhu doby stále vyvíjel.

Vydra se s nabídkou spolupráce a odborné pomoci obrátil na ředitele nově vznikající Školy umění dopisem z března 1939: *„Myslím, že je velmi nutnou užší spolupráce mezi námi dvěma a tedy mezi Brnem a Zlínem, aby si školy navzájem nekonkurovaly a nedělaly zbytečně obě totéž. /.../ Proto bych se rád dohodl s Vámi předem a pracoval s Vámi rád a v nejbližší spolupráci a myslím, že se nám může podařiti na obou stranách při dobré oboustranné vůli dílo pro Moravu co nejlepší. /.../ Myslím, že i Vám může býti mnohá rada užitečnou po mojich praktických zkušenostech z Bratislavy, a mně zase od Vás třeba nového elánu, školskými tradicemi dosud nezatíženého.“*¹⁵⁶

Prostřednictvím exkurzí, výstav i dalších aktivit zůstávaly brněnská Škola uměleckých řemesel a Škola umění v kontaktu a je velmi pravděpodobné, že i pod vlivem Josefa Vydry zaměřovala zlínská škola (a zejména Uměleckoprůmyslová škola, v níž byla po válce reorganizována) svůj nový program daleko více na segmenty výroby baťovského podniku a na obory, které byly pro oblast východní Moravy tradiční. Z hlediska dalšího historického vývoje je důležitý fakt, že po listopadu 1939, kdy byly na základě vyhlášky říšského protektora Konstantina von Neuratha v Protektorátu Čechy a Morava uzavřeny vysoké školy, role Školy umění ve Zlíně stejně jako Školy uměleckých řemesel v Brně nebo pražské Uměleckoprůmyslové školy ještě vzrostla. Tyto instituce (stejně jako odborné střední školy podobného zaměření) dávaly v tuzemsku jedinou možnost

¹⁵³ Dopis Josefa Vydry Františku Kadlecovi, Bratislava, 2. března 1939, AFK – ŠU.

¹⁵⁴ Markéta Svobodová zmiňuje v knize *Bauhaus a Československo* v této souvislosti zmiňuje dopis Josefa Vydry Františku Kalivodovi z 26. 2. 1939, ve kterém píše o nově zakládané Škole umění: *„Mne to velmi interesuje ta věc tam, a škoda, že tam nemůžeme spolupracovati spolu.“* Cit. dle SVOBODOVÁ, Markéta. *Bauhaus a Československo 1919–1938*. Praha: Kant, 2017, s. 57. ISBN 978-80-7437-224-7.

¹⁵⁵ MOJŽIŠOVÁ, Iva. *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*. Bratislava: Artforum a Slovenské centrum dizajnu, 2013, s. 190. ISBN 978-80-8150-010-7.

¹⁵⁶ Dopis Josefa Vydry Františku Kadlecovi, Bratislava, 2. března 1939. AFK – ŠU.

uměleckoprůmyslového studia až do konce druhé světové války, čímž vzrostl vliv osobností jako byl Kadlec s Vydrou na další rozvoj výtvarné pedagogiky.

9 PŘÍPRAVY NA OTEVŘENÍ PRVNÍHO ROČNÍKU ŠKOLY UMĚNÍ

Po předběžném sestavení učitelského sboru a definování poslání a programu Školy umění,¹⁵⁷ byla tato zcela nová vzdělávací instituce masivně propagována jak v regionálním,¹⁵⁸ tak i celorepublikovém tisku.¹⁵⁹ Zprávy například ohlašovaly: „*Dávným přáním dr. J. A. Bati byl plán zřídit ve Zlíně školu umění. Je to široce založený pokus o nové moderní pojmání umění v souvislosti s praktickým životem. /.../ Účelem školy bude vychovávat výtvarně nadané žáky na samostatné podnikatele v uměleckém průmyslu nebo na vedoucí uměleckého průmyslu.*“¹⁶⁰ Dřívější zpráva v *Lidových novinách* vypichovala také další atraktivní aspekty nového zlínského výtvarného učiliště: „*Škola bude organizována po vzoru amerických architektonických škol, bude soběstačná a její režie bude kryta ze zakázek Baťových závodů /.../ Zejména bude dbáno také toho, aby si žáci kromě školení řemeslného a odborného osvojili i velké humanistické vzdělání. Ve čtvrtém ročníku budou žáci přidělováni do speciálních hutí jednotlivých mistrů – profesorů. Umělecké huti budou mít řády obdobné řádům gotických hutí sochařských.*“¹⁶¹

Další pisatelé zdůrazňovali průkopnickou úlohu zlínské školy, která měla novostí, praktičností a neakademičností svého přístupu přinést do oblasti výtvarného školství nový impuls: „*V zájmu správného názoru na nově se tvořivší školu umění ve Zlíně a v zájmu pravého jejího účelu, nutno zmíniti se aspoň stručně o našich uměleckých školách vůbec. Necháme stranou sklářskou školu v Železném Brodě i kamenickou v Hořicích a víceméně odborné školy jiného druhu a nahlédneme blíže k úkolům a výsledkům Akademie výtvarných umění, Umělecko-průmyslové školy v Praze a školy uměleckých řemesel v Brně. Akademie, která svou tradicí je školou čistě uměleckou, vychovává jedince k samostatné umělecké tvorbě. Umělecko-průmyslová škola v Praze dělá vlastně totéž, ačkoli její účel má být docela jiný; vychovává žáky k praktickému užití umění v uměleckém průmyslu. /.../ Jen málo jedinců dovede se probíjet těžkými zkouškami tak daleko, aby zasvětilo svůj život čistě výtvarnému umění. Škola uměleckých řemesel v Brně se přiklání snad nejvíce svému účelu, nemá ale dostatečných dílen, aby žáci mohli svých teoretických znalostí hned využít v praxi. /.../ Proto není divu, že náš umělecký průmysl je dosud v plenkách (výjimkou je sklářství, keramika a textilie) a že to je zase Zlín, který chce provést radikální nápravu.*“¹⁶² Zbytek článku je věnován výčtu dvouступňové struktury studia a povinnosti si na školu vydělat práci v závodech. Autor uvádí přehled hlavních předmětů, podmínky přijímacích zkoušek a také fakt, že ve školním roce 1939–1940 nebyly (snad z

¹⁵⁷ Oficiální program Školy umění zveřejnil v novinách Zlín její ředitel až v polovině června 1939. Nicméně do té doby se objevila řada parafrází v jiných médiích. Oficiální program Školy umění viz KADLEC, František. Škola umění ve Zlíně. *Zlín*, 1939, č. 24, 14. 6., s. 6.

¹⁵⁸ BAŤA, Jan Antonín. Umělecká škola zlínská. *Zlín*, 1939, č. 7, 13. 2., s. 1; Anonym. Umělecká škola ve Zlíně. *Zlín*, 1939, č. 7, 15. 2., s. 5; Anonym. Porady o zlínské škole umění. *Zlín*, 1939, č. 9, 20. 2., s. 1.

¹⁵⁹ ŠTECH, Václav Vilém. Výtvarná škola ve Zlíně. *České slovo*, 1939, 26. 2.; jd. Škola umění ve Zlíně. *Lidové noviny*, 1939, č. 96, 22. 2., s. 7; –vz–. Škola umění ve Zlíně. *České slovo*, 1939, 23. 2., s. 2.

¹⁶⁰ jo. Škola umění ve Zlíně – Posluchači budou pracovat také v dílnách. *Lidové noviny*, 1939, č. 294, 14. 6., s. 4.

¹⁶¹ jd. Škola umění ve Zlíně. *Lidové noviny*, 1939, č. 96, 22. 2., s. 7.

¹⁶² –ma. Praktické umělecké školení v Baťových závodech – Účel: Vychovávat podnikatele a vedoucí v uměleckém průmyslu. *České slovo*, 1939, 19. 6.

komplikovanějších organizačních důvodů) přijímány žádné uchazečky. Zmíněná novost přístupu spočívala v důrazu na podnikatelský aspekt výtvarné činnosti a na propojení umění s řemeslem a teorií s praxí.

Díky této kampani se o existenci školy mohli dozvědět zájemci z různých částí Protektorátu Čechy a Morava.¹⁶³ Týden před zkouškami pronesl ředitel František Kadlec proslov v závodním rozhlase a seznámil zlínskou veřejnost s cíli a náplní nové instituce, kterou mohli po prázdninách navštěvovat alespoň prostřednictvím večerních kurzů.

Přijímací zkoušky do Školy umění se konaly v budově II. Studijního ústavu od pondělí 26. června 1939 a trvaly týden, každý den od 8 do 12 a od 14 do 17 hodin. Jejich cílem bylo co nejdokonaleji prověřit schopnosti budoucích žáků.¹⁶⁴ Z původních 156 uchazečů byla nakonec do Zlína pozvána jen polovina. Těm bylo zároveň doporučeno, aby si s sebou ke zkoušce vzali co možná nejvíce ukázek svých dřívějších prací. Samotné přijímací řízení se skládalo nejprve z teoretických předmětů: všeobecné inteligence, českého pravopisu, přehledu znalostí literatury a četby¹⁶⁵, výtvarného umění,¹⁶⁶ a poté i z psychotechnické zkoušky. Během následujících dní byli žáci podrobeni řadě odborných zkoušek, zahrnujících kresbu figury (ze sádry, bronzu i živý model), malování (zátiší, figura, figura s drapérií), kreslení a malování (interiér, exteriér, příroda) a modelování (suchý list, prostorový tvar, figura).

Během zkoušek se měly prověřit schopnosti uchazečů k výtvarné tvorbě a také ukázat jejich dispozice k malířství či sochařství.¹⁶⁷ Z prvního kola přijímacího řízení bylo nakonec vybráno jen 28 zájemců. Studenti prvního ročníku, kteří byli přijati v prvním červnovém termínu, se pak oficiálně stali zaměstnanci firmy Baťa od 15. 8. 1939. Studenti Školy umění se automaticky stávali zaměstnanci firmy Baťa a byli podrobni obdobnými podmínkám. Před nástupem museli podstoupit povinné psychotechnické zkoušky, které měly změřit jejich inteligenční kvocient a prověřit jejich dispozice ke konkrétnímu druhu práce.¹⁶⁸ Následující měsíc vykonávali celodenní manuální práci v továrních dílnách, aby, jak si poznamenal ředitel Kadlec „*do září, než začne škola, něco uměli, čím se budou*

¹⁶³ Viz RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 18

¹⁶⁴ Blíže o zkouškách viz tamtéž, s. 16–18.

¹⁶⁵ Písemný test zahrnoval otázky typu: Co v životě dává popud k vytvoření uměleckého díla? Proč lidé mají potřebu vnímat umělecké dílo?

¹⁶⁶ Zkoušející se dotazovali například na otázky z umělecké literatury, na významná umělecká díla, nebo znalost galerií a návštěvy výstav. Blíže viz Program přijímacích zkoušek pro Školu umění ve Zlíně z 6. 6. 1939, AFK – K.

¹⁶⁷ Nezřídka se tak stávalo, že uchazeč o obor malířský nakonec skončil jako sochař, což byl případ Zdeňka Kováře. Podobně tomu bylo také u sochaře Miloše Axmana. Blíže viz RABAN, Josef. *Zdeňk Kovář*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963, s. 13.

¹⁶⁸ I tato fakta se mohla stát určitým vodítkem pro přiřazení žáka do konkrétního oboru, zaměřeného spíše plasticky a prostorově nebo plošně. Například posudek psychologa dr. Emila Pejhovského z 11. srpna 1939, vypracovaný na pozdějšího významného malíře a grafického designéra Jana Rajlichy hovořil o vysokém IQ 134 a řadě kvalit uchazeče. Na druhou stranu však konstatoval, že jeho „*schopnost přesné prostorové představitivosti pohybuje se na hranici slabé průměrnosti, a proto jej nedoporučujeme k práci, kde jí bude zapotřebí.*“ Srov. např. MZA SOkA Zlín, fond Baťa II, kart. 1115, inv. č. 81, osobní karta Jan Rajlich.

živiti. ¹⁶⁹ Po prázdninách bylo uspořádáno ještě druhé kolo přijímacího řízení, kterým byl rozšířen počet žáků o dalších sedm. ¹⁷⁰

9.1 Povinná dílenská praxe

Jak již bylo naznačeno, od nástupu do Zlína sdíleli studenti Školy umění s Baťovými mladými muži nejen společné ubytování a stravování, ale především šestitýdenní práci v obuvnické nebo gumárenské škole v továrně. Přímou v provozu měli poznat všeobecnou výrobu, jež tvořila základ baťovského podnikání. Zároveň se měla stát zkouškou jejich houževnatosti. Cílem byla také aklimatizace na zlínské prostředí, kterou museli již dříve podstoupit také jejich pedagogové. Pro sotva plnoleté mladé studenty umění to byla obzvláště těžká zkouška. František Chmelař popisuje své zážitky z nástupu dílen: *„Byl jsem mravenec v obrovském kolotoči lidí a strojů, betonu, skla a cihel. Byl jsem klubíčko nervů v řevu čtyř dílen na etáži, kde byl ryk téměř válečný. Kulometnou palbu obstarávaly flokovačky, hvízdání střel frézy, hukot tanků celý ten souzvuk dílny /.../ Dělal jsem hodně prací v obuvnické dílně. Rozhrnoval a zahrnoval rysky, gumoval a zouval boty, měl krvavý mozol uprostřed dlaně a předloktí pravé ruky jsem vnímal jen jako bolestivou část těla.“*¹⁷¹

Podobnými slovy charakterizoval nástup do firmy také jeho spolužák Jan Rajlich: *„Byl jsem vládnoucím tam pracovním tempem, náročností samotného pracovního úkonu, celým dílenským zařízením a prostředím a v neposlední míře i pro mne zcela neznámou a nezvyklou hlučností zvukové kulisy dílny náležitě vyděšen. Nezastavující se pás, na němž běžely v jakýchsi kovových přihrádkách, kterým se říkalo „reky“, polotovary pánských polobotek v různém stadiu realizace. Všichni dělníci a dělnice na svém úseku soustředěně prováděli s nekonečnou monotónností každý jen jednu a tutéž pracovní operaci a přidávali ji k práci předchozích aktérů pracovního rituálu, který míjející rek s polovýrobkem posouval od několika kousků upraveného materiálu až do konečné podoby hotového výrobku.“*¹⁷²

Po začátku výuky byli studenti Školy umění postupně přidělováni do jednotlivých oddělení, v ideálním případě souvisejících s jejich školením, jako byla obuvnická škola, gumárenská škola, obuvnické a gumárenské modelárny, hračkárna, tiskárna, reklamní oddělení, prodejní oddělení (aranžerství), redakce, stolárny, textil, kartonáže. ¹⁷³ Nejmladší z prvního ročníku Otakar Hudeček popsal zkušenosti z nucené tovární praxe následovně: *„Baťova továrna na boty bylo místo, kde jsme každý den kromě neděle trávili své dopoledne. /.../ Odpoledne jsme byli ve škole. O továrně se nechci nějak šířit, neboť tuto pro nás hroznou mašinérii jsme asi všichni svorně nenáviděli. Museli jsme projít celým systémem atomizace výroby, převzaté tenkrát z amerických vzorů. Pracoval jsem už asi půl roku u tak zvaného „kruhu“, když jsem s úžasem zpozoroval, že na konci se*

¹⁶⁹ Program přijímacích zkoušek pro Školu umění ve Zlíně z 6. 6. 1939, AFK – K.

¹⁷⁰ Blíže viz Zpráva o zkouškách do Školy umění pro pana Hlavničku, 1939, AFK – K.

¹⁷¹ ČUBRA, Zdeněk a František CHMELAR. *Škola umění ve Zlíně* (nepublikovaný strojopis). Brno, 1974–75, s. 60.

¹⁷² Viz RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 39.

¹⁷³ Blíže viz Zpráva o zkouškách do Školy umění pro pana Hlavničku, 1939, AFK – K.

*z ničeho nic objevila docela normální dámská bota. Vůbec jsem si ani neuvědomil, že dělám boty, skutečné boty.*¹⁷⁴

Pro mladé adepty umění to byl skutečně silný zážitek, zvláště pro Hudečka, který při nástupu do Školy umění čerstvě dosáhl patnácti let. A jak dále vzpomínal, „*byl nesmírný kontrast mezi tím, co jsme prožívali dopoledne v ohlušujícím hukotu dílen mezi hrubými nadávkami mistrů a odpoledne ve škole. Ale ještě větší kontrast byl mezi celým tímto továrním životem, kde bylo možné pracovat u jedné operace třeba celý život, a tím, co jsme prožívali a cítili ve svém malování.*“¹⁷⁵

Před zahájením vyučování v září 1939 byly uspořádány konference Školy umění, které měly projednat nejen strukturu a program přijímacího řízení, přesnější osnovu a rozvrhy, ale také otázku investic a zařízení školy. V rámci konference, která se konala ve dnech 6. až 8. června byl vypraven autokarový zájezd ze Zlína do Uherského Hradiště, Mařatic, Tupes, Kunovic, Velké nad Veličkou a Hodonína, během něhož si pedagogové mohli prohlédnout materiály pro sochařskou a keramickou dílnu, nové elektrické a koksově pece, nebo ruční textilie, malby na skle a výšivky. V Hodoníně navštívili Dům umění, kde jim byla v následujícím roce uspořádána kolektivní výstava.

V souvislosti s pedagogickým sborem je třeba poznamenat, že ještě, než se v září naplno rozjel školní provoz, prošel učitelský sbor řadou obměn. Svědčí o tom také seznam vyučujících zveřejněný v červenci 1939, kde se vedle učitelů, kteří v září skutečně započali výuku (malíři Richard Wiesner, František Petr, Josef Kousal, Karel Putz, Vladimír Hroch, Rudolf Gajdoš a Karel Hofman, sochaři Luděk Havelka, Jiří Jaška, Vincenc Makovský, řezbář Bohumil Jahoda a externí vyučující Jaroslav Josef Balcárek, František Lýdie Gahura, Jan Vaněk, Bohuslav Fuchs, Alois Jirout, Jan Černošek, Albert Kutal a Mečislav Kuraš), objevuje řada těch, kteří ve Škole umění nepůsobili (malíři Josef Kaplický, Antonín Strnadel, Jiří Trnka a František Kaláb, sochař Antonín Kalvoda a grafik František Jan Müller).¹⁷⁶ O pravých příčinách těchto změn lze bohužel jen spekulovat, nicméně fakt, že někteří učitelé nenastoupili, ještě neznamenal zprůtrhání vztahů se Zlínem. Například s Jiřím Trnkou Škola umění spolupracovala prostřednictvím odborných praxí během prázdnin, kdy k němu posílala své studenty.¹⁷⁷

¹⁷⁴ HUDEČEK, Otakar. *Škola umění – Vzpomínky na jednu školu ve Zlíně, která začínala v září roku 1939 a skončila v době neurčitě* (nepublikovaný strojopis). Olomouc, 1985, s. 3.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ –aš. Příjímací zkoušky do Školy umění ve Zlíně – Profesorský sbor nové umělecké školy. *Zlín*, 1939, č. 27, 10. 7., s. 4.

¹⁷⁷ Tuto skutečnost autorovi několikrát potvrdil Alex Beran při osobním rozhovoru.

10 ZAČÁTEK VÝUKY VE ŠKOLE UMĚNÍ

Škola umění oficiálně zahájila svou činnost 18. září 1939, tedy již v době druhé světové války, a pouze den poté, co napadl Sovětský svaz Polsko. Bylo více než jasné, že i „potřeby“ firmy Baťa se budou muset pod kontrolou Třetí říše zaměřovat na válečnou výrobu. První ročník ve Škole umění byl koncipován jako všeobecný. Měl studentům s velmi různorodým předchozím vzděláním (byli zde zastoupeni absolventi gymnázií i vyučení řemeslníci¹⁷⁸) poskytnout dostatečnou sumu jak praktických cvičení, tak i teoretického základu, na který se v dalších letech navazovalo. Studenti byli v rámci svého základního zaměření rozděleni do pěti malířských oddělení, vedených malíři Karlem Hofmanem, Vladimírem Hrochem, Rudolfem Gajdošem, Karlem Putzem a Josefem Kousalem, a dvou sochařských, které byly svěřeny Ludku Havelkovi a Jiřímu Jaškovi. Teprve v druhém roce došlo k první specializaci na základě osobních dispozic jednotlivých studentů.

Od 1. října 1939 se rozběhly první kurzy tzv. Večerní Školy umění, určené širší veřejnosti,¹⁷⁹ kurzy kreslení pro učitele a další specializované semináře, například o církevním umění. V počátku byly zorganizovány dvě skupiny vyučování. První se zaměřila na zájmové kurzy pro živnostníky, učitele kreslení, učitelky domácích nauk, duchovenstvo nebo představitele kulturní oblasti Národního souručenství. Druhá kategorie byla volnější a otevřená různým zájemcům. Vyučování bylo obecně určeno pro pracovníky v reklamě, tiskaře, modeláře, aranžéry, stavitele, konstruktéry. Kurzy se pod dohledem malířů Gajdoše, Kousala, Putze a Wiesnera zaměřily na figurální kresbu a malbu. Krajinomalbu vyučovali Hofman a Hroch. Mezi další specializované předměty patřily malířské techniky, dějiny umění, základy architektury, dále módní návrhy, aranžérství, reklama, navrhování obuvi nebo bytového zařízení. Sochařské techniky odlévání a sádrování vedli Havelka, Jaška a Makovský.¹⁸⁰ Vyučovalo se v ateliérech a dílnách II. Studijního ústavu, kde sídlila Škola umění. Zlínská veřejnost tak měla mimo jiné možnost v kondenzované formě poznat základní skladbu předmětů nové Školy umění.

O popularitě kurzů hovoří fakt, že byly otevřeny i v následujícím školním roce, kdy také došlo ke zpřesnění programu a jeho větší strukturovanosti. Od začátku listopadu 1940 mohli zájemci ze Zlína i z jiných krajů opět navštěvovat „Večerní Školu umění“. Vyučovalo se pět oborů, tentokrát již celoročně, po šesti hodinách za týden (tj. celkem 240 hodin za rok). Uchazeči měli na výběr z oborů: 1. figurální kresba a malba (Gajdoš, Wiesner), 2. krajinářství a malba zátiší (Hofman, Hroch), 3. reklama (Kousal), 4. figurální modelování (Havelka, Jaška), 5. věcné kreslení (Hofman).

¹⁷⁸ Například Jan Rajlich byl absolventem gymnázia, Karel Kramule byl vyučeným sazečem a typografem, Vojtěch Štolfa vyučeným malířem pokojů, Ambrož Špetík byl před nástupem do Školy umění zaměstnán jako učeň v keramické dílně, František Chmelař absolvoval s měšťanskou školou a měl se stát úředníkem. Starší ze spolužáků František Peňáz byl vyučeným malířem a natěračem a pracoval již několik let v reklamním oddělení firmy Baťa, Zdeněk Kovář se nejprve vyučil ševcem, a poté pracoval v konstrukci baťovských strojů.

¹⁷⁹ –aš–. Zlínská škola umění dnes zahajuje. *Zlín*, 1939, 18. 9. s. 1; –t. Zlínská škola umění v činnosti. *Zlín*, 1939, 22. 9., s. 3.

¹⁸⁰ –t. Večerní kursy zlínské Školy umění. *Zlín*, 1939, č. 42, 23. 10., s. 1.

Vedle toho Škola umění pořádala odborné kurzy z „*oborů zastoupených v tovární práci, kde je umění nutné a nápomocné při tvoření nových typů průmyslových výrobků.*“¹⁸¹ Jednalo se především o kurz pro modeláře. Vedle toho organizovala pomocné předměty jako dějiny umění, které vyučoval Albert Kutal, malířské techniky (František Petr) a lidové umění (Ladislav Rutte). Vyučovalo se ve večerních hodinách od 19 do 21 hodin. Bylo však pamatováno také na mimozlínské zájemce, pro které byla uspořádána výuka v sobotu odpoledne a neděli dopoledne.¹⁸²

Z podnětu Národního souručenství byly v létě 1940 od července do srpna uspořádány celodenní kurzy pro učitele kreslení z celého Protektorátu, který absolvovalo na pět desítek učitelů.¹⁸³ Jejich účelem bylo prohlubování praktických znalostí z oblasti kreslení, malování a modelování. Vyučovalo se krajinářství, figurální malba, sochařství. V té době ještě probíhal V. Zlínský salon, který měl zúčastněným učitelům přispět k rozšíření orientace v současné umělecké tvorbě a jejích základních směrech. V té době také nakrátko zesílila spolupráce s Mládeží Národního souručenství, například v příspěvcích do časopisu *Meziaktí*, které graficky upravovala Škola umění,¹⁸⁴ nebo při pořádání recitačních večerů.

10.1 Pedagogické konference Školy umění v roce 1939/1940

S počátkem školního roku byl zahájen cyklus konferencí tentokrát již řádného učitelského sboru. Jeho účelem bylo řešení nedostatků, které vyplouvaly na povrch až v souvislosti s výukou, a také úprava studia i podmínek samotných posluchačů dle aktuálních možností. Vedle vedoucích skupin prvního ročníku – malíře Karla Hofmana, Vladimíra Hrocha, Rudolfa Gajdoše, Karla Putze a Josefa Kousala a sochaře Lud'ka Havelky a Jiřího Jašky, se jich zúčastnili také externisté primář Jan Černošek, architekti Jan Vaněk, Bohuslav Fuchs a František Lýdie Gahura, historik umění Albert Kutal, malíř a restaurátor František Petr, chemik a pozdější vedoucí Studijního ústavu Mečislav Kuraš, a učitel literatury Jaroslav Josef Balcárek. Tento výčet představuje prakticky kompletní sestavu učitelského sboru v roce 1939/1940, v němž schází pouze vedoucí sochařského oddělení Vincenc Makovský, který se sice dění okolo Školy umění účastnil už od začátku roku, ale byl oficiálně firmou přijat až 31. října 1939. Druhou absentující klíčovou postavou byl malíř Richard Wiesner, de facto vedoucí malířského oboru, který oficiálně nastoupil až v polovině listopadu 1939.

Na konferencích byly diskutovány možnosti prvních zakázek pro Školu umění, souvisejících například s blížícími se Vánocemi (rýsovala se možnost zrealizovat vánoční přání, novoročenky nebo aranže výkladů), ale také otázky společenského života žáků apod.¹⁸⁵ Už na prvních zápisech z porad lze vysledovat nelehkou úlohu ředitele Kadlece v období počátků školy, kdy musel obhajovat potřebnost další existence školy před vedením firmy i samotnými pedagogy. Úloha školy a její pozice byla v rámci firmy Baťa

¹⁸¹ Anonym. Zlín otevírá cestu k umění – Večerní škola pro všechny. *Zlín*, 1940, č. 42, 21. 10., s. 3.

¹⁸² –vb–. V listopadu zahájí činnost „Večerní škola umění“. *Zlín*, 1940, č. 42, 25. 10., s. 3.

¹⁸³ Anonym. Kurzy pro učitele kreslení ve zlínské Škole umění. *Zlín*, 1940, č. 31, 5. 7., s. 3.

¹⁸⁴ Časopis vycházel jen poměrně krátce od září 1940 do června 1941.

¹⁸⁵ Blíže viz Zápis schůze profesorského sboru Školy umění konané dne 14. října 1939. AFK – K.

vykládána dosti rozdílně a její splynutí s továrním provozem neprobíhalo ani zdaleka tak idylicky, jak si zpočátku Kadlec představoval. Naopak různé dokumenty z prvních měsíců existence školy poukazují na fakt, že hledání vhodných styčných bodů mezi uměleckou školou a již zaběhnutými firemními provozy bylo více než obtížné. Studenti Školy umění sice pracovali během dopoledne v továrních dílnách, jejich výkon však spíše zaostával za standardními výrobními normami. Svůj vliv na tom mohlo mít i nevhodné zařazení do konkrétních provozů, které byly často velmi vzdálené zájmům studentů. Příklad oboustranně obohacujícího zařazení absolventa gymnázia Jana Rajlichy do redakce baťovských novin¹⁸⁶ byl v tomto ohledu spíše výjimkou. Proto i ředitelství Školy umění usilovalo o vyhledání perspektivnějších oborů, například výstavnického nebo aranžérského oddělení, což se v dalších měsících začalo více dařit.¹⁸⁷ Problémem byl samotný charakter práce učitelů a jejich žáků, která byla z baťovské perspektivy často nahlížena jako příliš „umělecká.“¹⁸⁸

Situace s nejasným postavením Školy umění se víceméně vyřešila až předpisem ředitele Josefa Hlavničky z 1. dubna 1941, kterým jasně vymezil práva a povinnosti Školy umění.¹⁸⁹ Nicméně řediteli Kadlecovi vyrostla již v prvních měsících také pomyslná druhá fronta, na níž musel obhajovat původní cíle programu Školy umění a vymáhat jejich plnění. Tuto opozici představovali samotní kantoři, jejichž živelnost, řevnivost a mnohdy také snaha protežovat své žáky vůči ostatním představovala pro úspěšný rozvoj školy snad větší problém než zpoždování materiálního vybavení této instituce.¹⁹⁰ Již první schůze ukázala, že se vytyčené cíle nedaří naplňovat dle předpokládaného plánu, a to především kvůli tomu, že se řada pedagogů izolovala vůči závodům přesně takovým způsobem, který Kadlec kritizoval již v promluvě k baťovským ředitelům na konci roku 1938. Neutěšený

¹⁸⁶ Srov. s RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 46.

¹⁸⁷ Například Zdeněk Hybler a Zdeněk Máčel získali práci jako retušéři v návrhovém oddělení a tyto zkušenosti i kontakty navíc zúročili po válce, kdy krátce pracovali pro n. p. Baťa. Ve výstavním oddělení vedeném architektem Josefem Jiříčným zase působili Vladimír Babula a Miloš Hrbas. Blíže viz MZA SOKA Zlín, fond Baťa X, inv. č. 13.

¹⁸⁸ Jako ilustrativní příklad může sloužit vzpomínka Jana Rajlichy na práci na baťovské letní reklamní kampani v roce 1942, kterou výtvarně zpracoval Josef Kousal: „*Jako ústřední motiv namaloval živým malířským rukopisem zajímavou sestavu obilních klasů a polních květin, vlčích máků, chrp a kopretin. Možná to byl jakýsi dožínkový věnec, který skrýval každému Čechovi jasný jínat: červeno-modro-bílá barevnost květin lehce symbolizovala české národní barvy. Skici byly řediteli firmy schváleny a u Školy umění, respektive u profesora Kousala bylo objednáno vypracování velkého baťovského čtyřplakátu. K vypracování definitivní verze 1:1 si pan profesor přizval ještě naše spolužáky Máčela a Peňáze a sám namaloval velice sugestivní obraz onoho dožínkového věnce. Maloval štětcem temperovými barvami, s přiznáváním toho malířského štětce. Malířské provedení se líbilo nám, ale ředitelské konferenci se nelíbilo, pánům ředitelům se zobrazení věnce zdálo být moc moderní, příliš malířské, doporučili plakát vrátit a autora požádat, aby malbu jaksi uhladil, zlidověl, dal jí víc libivosti. Pan profesor chtěl jakékoliv úpravy odmítnout, ale byl asi ředitelem školy přemluven, pro školu se tu jednalo o velkou zakázku, a nakonec s opravami souhlasil.*“ RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 92–93.

¹⁸⁹ Předpis p. Hlavničky č. 228 ze dne 1. 4. 1941, AFK – ŠU.

¹⁹⁰ „*Za největší chybu pokládám nesnášenlivost, o které se říká, že je u výtvarníků přirozenou. Tomuto nevěřím a nebudu věřit. /.../ Uvědomí-li si každý z Vás, že se čeká na každou naši chybu, tu myslím, že je na snadě, kolik je možno pro sebe připustit nesnášenlivosti, žárlivosti, závisti a zloby. Jsme na jedné lodi, každý na svém místě. A má-li naše loď urazit vytyčenou cestu, nesmí žádný zklamat. Myslím, že bude rozumné, abychom byli k sobě kritičtí, ale zároveň, aby nám falešná kolegiálnost nedovolila ponechat mezi sebou sabotera, ať v tom nebo onom ohledu.*“ Přepis stenografického záznamu projevu Františka Kadlece z konference pedagogů Školy umění dne 9. 12. 1939, s. 3–4, AFK – K.

stav potvrzuje zápis z prosincové schůze 1939, kde Kadlec říká: „*Nepoužili jsme, ba ani jsme si nevšimli způsobu myšlení a realizování našeho pracovního prostředí ve Zlíně. Spíš slyším kritická slova než slova souhlasu. Jinak si ani nemohu vysvětlit, že už dávno není u nás vidět obraz toho pracovního prostředí 30.000 lidí. Zatím nám utíká jedna příležitost za druhou a kořeny, které se měly zapustit dosud ani nepučí. Velmi silně jsem si tento fakt uvědomil při návštěvě výstavy ve 14. etáži v mrakodrapu. Tam se vedle nás a bez nás realizuje část našeho programu. Ten fakt, že bylo šéfovým přáním, aby členové prof. sboru a žáci byli neustále v kontaktu se závody, mělo svoje zásadní oprávnění. Zatím až na čestné výjimky se z naší strany nic nestalo a my se pánové izolujeme více a více od zdroje oprávněnosti naší existence. Proto žádám, a musíme my všichni žádat, aby každý z Vás šmejdil v závodech a zjišťoval, kde, kdo a čím můžeme být užitečným a co prospěšného vzejde od nás pro závod a ze závodu do naší školy.*“ Tato konference, konaná 9. prosince 1939, byla klíčová i z dalších hledisek. Stanovila základ systému zakázek, které měla škola realizovat. Zároveň bylo rozhodnuto o vhodnějším zařazení žáků do oddělení firmy Baťa. Nově mohli vykonávat dopolední práci například ve stavebním, filmovém či návrhovém oddělení. Bylo rozhodnuto, že návrhy budoucích výstav měli dělat pouze odborníci, v tomto případě architekti Fuchs a Vaněk. Další změny se týkaly vyučování, kdy byl přesněji stanoven rozsah výuky, která probíhala ve všední dny od 9 do 12 hodin v továrně, od 14 do 19 hodin ve škole, v sobotu pak od 8 do 16 hodin ve škole. Večerní škola probíhala od 19:30 do 21:30.¹⁹¹ Ze strany pedagogů zároveň zaznívala kritika k jakosti dosud odvedené práce, například na loutkovém divadle, nebo nedostatečné úrovni a způsobu výuky.¹⁹²

Lednová konference učitelského sboru Školy umění již konstatovala některá zlepšení. Jednalo se například o umístění několika žáků do dílen Studijního ústavu, do stavebního oddělení firmy Baťa ke staviteli Arnoštu Sehnalovi a asistenta do své architektonické kanceláře sháněl také František L. Gahura. Zbytek se měl z obuvnické školy přesunout do dílen.¹⁹³ Zároveň se rýsoval alespoň zkušební provoz keramické dílny Ludka Havelky. Architekt Vaněk navíc nabídl možnost vystavit ve svém pražském ateliéru věci vyrobené ve školních dílnách. S novým rokem bohužel opustili školu první studenti Václav Matuška, Josef Zálešák a Bohumil (Miloš) Zet, kteří oficiálně nebyli spokojeni s ubytovacími podmínkami ve Zlíně. Začalo se také poprvé otevřeně hovořit o reformě vyučování ve Škole umění.

10.2 Seznamování zlínské veřejnosti se Školou umění

Během roku 1940 byla zlínská veřejnost prostřednictvím tisku seznamována nejen s provozem Školy umění a nabídkou jejích kurzů. Na jaře se například na titulní stránce velkého vydání novin *Zlín* objevil jeden z prvních publikovaných snímků malířů Školy

¹⁹¹ Blíže viz Škola umění ve Zlíně – Rozvrh hodin, ze dne 6. 1. 1940, AFK – K.

¹⁹² Richard Wiesner kritizoval neschopnost žáků skicovat a Jan Vaněk zase fakt, že se nevyučovalo kreslení písma. Blíže viz Protokol řádné konference profesorského sboru Školy umění ve Zlíně, která se konala v sobotu dne 9. prosince 1939.

¹⁹³ Protokol konference profesorského sboru ze dne 6. ledna 1940.

umění,¹⁹⁴ vytvořený fotografem Srnkou, který zachycuje výuku krajinářství Vladimíra Hrocha v sousedství Památníku Tomáše Bati a Studijního ústavu.¹⁹⁵ Vedle toho redaktoři, v čele se zlínským pedagogem Petrem Denkem, podávali podrobnější zprávy o jednotlivých pedagozích, kteří ve Zlíně vyučovali. Například v článku „Problémy moderního portrétu“¹⁹⁶ se Denk blíže věnoval tvorbě Richarda Wiesnera,¹⁹⁷ Josefa Kousala¹⁹⁸ a Rudolfa Gajdoše.¹⁹⁹ V souvislosti s V. Zlínským salonem zase informoval o činnosti Karla Hofmana nebo Vladimíra Hrocha, kde charakterizoval jeho tvorbu slovy: „*První Hrochův dojem ze Zlína byl radostný jako jarní píseň. Hned se dal do práce, ale brzy přišel na to, že Zlín ve svém prosvícení má zcela jinou atmosféru než jiná města. Zlín má jiné tvary a jiné barvy. Zlínské ulice mají jakési chvění, vibraci. Malíře Hrocha zvláště zaujala Třída Tomáše Bati, hlavní chodba v tom velkém mraveništi.*“²⁰⁰

O Škole umění se objevily také zprávy od žáků, například Jaroslava Bartoše v *Listu mladých*,²⁰¹ nebo Jana Rajlichy o VI. Zlínském salonu v roce 1941.²⁰² Na stránkách *Mladého Zlína*, časopisu zlínských dětí, se představovali také samotní umělci. V září školního roku 1941/1942 se měli čtenáři prostřednictvím cyklu Besedy se zlínskými umělci možnost seznámit s tvorbou Vladimíra Hrocha,²⁰³ v říjnu potom s malbami Rudolfa Gajdoše²⁰⁴ a v březnu 1942 s principy práce restaurátora Františka Petra.²⁰⁵

Na podzim 1940 představil zlínské veřejnosti pedagogy Školy umění také její ředitel prostřednictvím článku „Povídání o zlínských výtvarnících.“²⁰⁶ František Kadlec ale na rozdíl od Petra Denka pojal celou zprávu méně oslavně a prodchnul ji silně sarkastickým tónem, kterým přiblížil i lidskou stránku a nedokonalosti učitelů-umělců, se kterou se on

¹⁹⁴ Zřejmě úplně první fotografie Školy umění, na níž mladí adepti umění modelují portrét z hlíny, se objevila ve zlínském tisku 5. července 1939, v souvislosti s přijímacím řízením, kde v pozadí stojí Vincenc Makovský a Luděk Havelka. Další fotografie, opět zachycující sochařské modelování, byla publikována 1. listopadu 1939 a zachycovala Jiřího Jašku se studentem Janem Habartou při kopírování hlavy podle antické předlohy.

¹⁹⁵ Fotografii doplňuje text: „*Škola umění ve Zlíně, nové učiliště pro výchovu umělecko-průmyslového dorostu, ukončí zanedlouho první školní rok. Již toto první vyučovací období ukázalo, že zlínské prostředí může poskytnout našemu výtvarnickému dorostu mnoho nových námětů a podnětů. Na obrázku žáci školy umění využívají jarního počasí k práci venku.*“ Publikováno ve *Zlín*, 1940, 24. 4., č. 17, s. 1.

¹⁹⁶ DENK, Petr. Problémy moderního portrétu. *Zlín*, 1940, č. 25, 19. 6., s. 5.

¹⁹⁷ U malíře Wiesnera nezapomněl autor článku připomenout, že původně začínal jako sochař u Josefa Mařatky a až později se začal věnovat malířství u Arnošta Hofbauera, Jakuba Obrovského a Vratislava Nechleby. Mezi jeho realizacemi zmínil návrh kazetového stropu pro Slovanský ústav v Pittsburghu, výzdobu české kaple na světové výstavě, fresku na letišti v Ruzyni nebo monumentální figurální kompozici pro světovou výstavu v New Yorku.

¹⁹⁸ Také osud Josefa Kousala byl předtím, než se dostal do Zlína, poměrně spletitý. Původně se totiž vyučil strojařem, vystudoval vyšší průmyslovku, a až z praxe ze strojírenské konstrukce přešel na Akademii výtvarných umění v Praze, kde studoval u Maxe Švabinského a byl prvním absolventem malířské speciálky.

¹⁹⁹ Jako třetího představil Denk Rudolfa Gajdoše, který taktéž studoval u Švabinského a poté podnikl studijní cesty do Německa, Polska a Francie, kde ho zaujala tvorba Nicolase Poussina.

²⁰⁰ DENK, Petr. Zlín a zlínský kraj očima malířů. *Zlín*, 1940, č. 26, 26. 6., s. 5.

²⁰¹ BARTOŠ, Jaroslav. Zlínská škola umění. *List mladých*, 1940, č. 26, 13. 7., s. 7.

²⁰² RAJLICH, Jan. Okolo salonu. *Zlín*, 1941, č. 20, 14. 5., s. 4.

²⁰³ HROCH, Vladimír. Malíř Vladimír Hroch. *Mladý Zlín*, 1941, č. 1, září, s. 1–2.

²⁰⁴ GAJDOŠ, Rudolf. Besedy se zlínskými umělci. *Mladý Zlín*, 1941, č. 2, říjen, s. 18–19.

²⁰⁵ PETR, František. Chraňte umělecká díla. *Mladý Zlín*, 1942, č. 7, březen, s. 82–84.

²⁰⁶ KADLEC, František. Povídání o zlínských výtvarnících. *Zlín*, 1940, č. 45, 6. 11., s. 6.

sám musel denně potýkat.²⁰⁷ Přesný cíl tohoto ojedinělého článku, který představil veřejnosti Školu umění ze zcela nebyvalé perspektivy, se už asi těžko dozvíme. Můžeme však spekulovat o tom, že se jednalo o další z pokusů ředitele Kadlece o zboření hranic a větší propojení mezi školou a běžnými baťovci, ke kterým se i v té době hledaly poměrně obtížné cesty.

10.3 Konec experimentální školního roku 1939/1940

V průběhu poměrně bouřlivého prvního školního roku žáci absolvovali klasické předměty výtvarného školení. Například posluchači malířského oboru absolvoval vedle předmětů malířské techniky (František Petr),²⁰⁸ figurální kreslení I a II (Rudolf Gajdoš a Richard Wiesner), krajinářství I a II (Vladimír Hroch a Karel Hofman) a modelování (Jiří Jaška), také teoretické předměty aranžérství (Jan Vaněk), nauka o reklamě (Josef Kousal), dějiny umění a umělecká historie (Albert Kutal), plastická anatomie (Jan Černošek), nauka o materiálu (Mečislav Kuraš), literatura (Jaroslav Josef Balcárek) a architektura (Bohuslav Fuchs). Studenti sochařské specializace místo figurální kresby a krajinářství absolvovali sochařské kreslení (Vincenc Makovský), modelování figurální (Jiří Jaška), modelování věcné (Luděk Havelka) či štukatéřství (Josef Novák). Pro všeobecný první platilo zařazení části sochařských předmětů i malířům a naopak. Konkrétně se jednalo o malířské techniky nebo sochařské modelování.

Na konci června 1940, po absolvování prvních dvou semestrů, se škola mohla pyšnit prvními výsledky spolupráce se závody. Žáci po boku svých učitelů úspěšně pracovali na návrzích plakátů, kresleném filmu či v reklamním oddělení. Ve zprávě pro J. A. Baťu,²⁰⁹ který pobýval již rok v exilu v USA, zmiňuje ředitel Kadlec následující položky: „*1. řešení tvaru nového revolverového soustruhu pro strojírny, 2. letní plakát a celou reklamu pro prodejní oddělení, 3. návrhy nových dřeváčků, 4. plakáty pro státní zdravotní ústav a celou reklamu, 5. plakáty, značky a tabla pro „Bílou Labuť“ (Brouk a Babka), 6. návrhy pro*

²⁰⁷ O Makovském například s patřičně ironizujícím tónem prohlásil, že „*se měl původně stát řezníkem, avšak toto drsné řemeslo mu nevyhovovalo pro jeho vrozenou citlivost a jemnost.*“ Richarda Wiesnera zase nazval jako „*muže s aerodynamickým profilem*“ a vylíčil, podobně jako u Makovského, jeho obtíže se zařizování bytu ve Zlíně, kam se mu do nového půldomku nemohl vejít jeho pražský čtyřmetrový gauč. Dále popisoval osobnost restaurátora Františka Petra, „*kteřý dovede vzkřísit i obraz, který dvakráte shořel*“, nebo tehdy již vyhlášeného zlínského krajináře Vladimíra Hrocha libujícího si ve velkých formátech, jehož může veřejnost poznat podle toho, že má „*v jedné ruce umazanou bedýnku a záhadný stojan a v druhé ruce pak plátno 2x3 metry.*“ Představil také malíře Karla Hofmana, kterého představil jako typického Valacha, sochaře Ludka Havelku, který si liboval v drobných plastikách, tajuplného Josefa Kousala, malíře Rudolfa Gajdoše a jeho oblibu hry na trubku. Na závěr představil komplikovanou osobnost Jiřího Jašky, jehož charakterizoval jako člověka sta zálib a zájmů, „*kteřý vášnivě rád sbírá známky, staré lepty, obrazy, staré kostelní sošky, knihy, negerské plastiky a mince*“, jenž zároveň „*rozumí módě, (látkám a botám), literatuře, hudbě, jídlu a vínu*“ a je „*znalec všech tabáků, lulek a doutníků*“, k čemuž Kadlec ironicky podotýká, že se mimo to zabývá ještě sochařením a kreslením.

²⁰⁸ Docent František Petr vydal v květnu 1940 vlastním nákladem jeden z klíčových studijních materiálů – *Malířský receptářik*, který si mnozí absolventi Školy umění (nalezeno u Františka Chmelaře, Jana Rajlichy nebo Alexe Berana) bedlivě schraňovali až do konce života. Doc. Petr se v něm věnoval například chemickým vlastnostem barevných pigmentů a poměrů jejich správného mísení s olejem, přípravě malířské podložky (plátna), ředidlům barev nebo lakování. PETR, František. *Malířský receptářik (obrazy olejové a temperové)*. Zlín, 1940, 22 s.

²⁰⁹ Zpráva o Škole umění pro p. šéfa, nedatovaný strojepis referující o výsledcích prvního ročníku, AFK – K.

Neheru, 7. textové úpravy a návrhy pro časopis „Milotický hospodář“, 8. různé práce a kresby pro tisk, 9. diplomy pro Č.O.S., 10. návrhy a prototypy různého druhu pro naše mramorárny, 11. návrhy mramorových pamětních desek pro budovy, 12. kreslení titulků a reklama pro různé filmové společnosti, 13. škola profesora Petra provádí restauraci arcibiskupské galerie v Kroměříži.“ Tyto práce byly prezentovány společně s vybranými cvičeními na první výstavě žáků Školy umění na konci července 1940. Z dobového tisku se dozvídáme, že byly vystaveny také kresby lidské hlavy provedené uhlem a stylizované návrhy scén pro loutkové divadlo Radost, vzniklé pod dohledem profesorů Kousala a Gajdoše. Ze sochařského modelování Jašky a Havelky vzešly portrétní studie a hudební zátiší. Předmět figurální kreslení vyučovaný Richardem Wiesnerem zastupovaly figurální kresby celé postavy a tzv. pětiminutové studie postavy v pohybu, prováděné uhlem nebo rudkou. Samostatná místnost byla vyhrazena výsledkům krajinářského oboru, který vedli malíři Hofman s Hrochem. Opět i zde převažovaly kresby uhlem, které vznikaly jak v ateliéru, tak později přímo v plenéru.

Významná pozornost byla věnována tzv. věcnému kreslení, v němž se studenti zaměřovali na co nejpřesnější kresbu strojů, například přibíječky podpatků. Tato výuka Karla Hofmana měla svá specifika, protože probíhala nejen na půdě školního ateliéru, ale i přímo ve strojárnách závodů. Užité takto nabytých zkušeností pak mělo pomoci v dalším studiu, kdy se část malířů věnovala kresbám názorných schémat do katalogů strojů. Část výstavy byla věnována užité grafice – plakátům a jiným tiskovinám, které vznikly v rámci reklamních cvičení s Josefem Kousalem. Přichází se tak mohli seznámit s procesuálními aspekty návrhářské práce: *„Všechny jsou vkusné a při tom účinné. Návštěvník může tu sledovat celý postup práce od prvních náčrtů přes různé obměny až ke konečnému provedení. Studie kytic jsou asi přípravné práce pro barevnou litografii. Z nároží známe propagační plakát Zdravotního ústavu na námět: Chraňte mne před záškrttem. Velmi účinný je plakát“ Chraňte svůj zrak! Barevnou lehkostí a vkusem vynikají vývěsky pro pedikúru.“²¹⁰*

Výčet úkolů, které se podařilo během prvního roku zrealizovat, ukazuje na snahu reagovat na potřeby závodů i zlínské veřejnosti, byť v trochu menším měřítku než ve stovkách či tisících kusech, jak původně predikoval Kadlec. Dá se říci, že i přes všechna technická omezení a další zmíněné problémy se dařilo postupně naplňovat program školy.²¹¹

10.4 Revolverový soustruh MAS R50 jako exemplární výsledek spolupráce Školy umění a strojíren firmy Baťa

Jeden z nejvýznamnějších výsledků spolupráce školy a závodů tvořila hned první položka na seznamu zaslaného Kadlecem J. A. Baťovi – *„řešení tvaru nového revolverového*

²¹⁰ DENK, Petr. Výstava zlínské Školy umění. Zlín, 1940, č. 29, 17. 7., s. 5.

²¹¹ „Věcí jest mnohem více, neuvádím je všechny. Kalkulačně nám do rovnováhy schází 42.000 K, které do konce semestru nahradíme, poněvadž máme k odvádění práce za 98.000,-K.“ Zpráva o Škole umění pro p. šéfa, nedatovaný strojopis referující o výsledcích prvního ročníku, AFK – K.

soustruhu pro strojírny“. Na pozadí různorodých aktivit Školy umění, hledajících smysluplné využití potenciálu umělecké školy, můžeme pozorovat vznik prvního průmyslového návrhu, který, viděno dnešní perspektivou, stál na počátku výuky československého průmyslového designu. Díky spolupráci vedoucího sochařského oddělení Vincence Makovského s baťovskými strojírny²¹² a při respektování poznatků lékařů z Vědeckého ústavu pro průmyslové zdravotnictví při Baťově nemocnici ve Zlíně doktorů Roubala a Pachnera, kteří se zabývali zraněními a deformitami způsobenými prací v průmyslu, vznikl sádrový model revolverového soustruhu R50 Moravských akciových strojíren (MAS).²¹³

Z hlediska vývoje sochařského oddělení po nástupu Makovského lze konstatovat, že jako pedagog byl od počátku působení ve Zlíně daleko otevřenější k uměleckoprůmyslové práci než jeho kolegové, kteří Školu umění vnímali spíše jako čistě výtvarnou instituci. Nicméně, jak zmiňuje například Jiří Hlušička, i „*ve službách potřeb veskrze praktických mohl Vincenc Makovský ústrojně zužitkovat tvárné zkušenosti z konstruktivisticky zaměřené fáze svého avantgardního vývoje a v nové oblasti je dále rozvést a zhodnotit.*“²¹⁴ Makovského dynamické kompozice strojů z počátku čtyřicátých let, kombinující oblé plné tvary s ostře řezanými plochami, zaujaly i Milenu Lamarovou. Viděla v nich odkaz k tendencím pozdně kubistických prací přelomu dvacátých a třicátých let, kdy Makovský vytvářel díla jako Hlava – vejce, Hlava – přilba, Hlava – zahradní lampa.²¹⁵ A jak dosvědčují slova samotného Makovského, publikovaná v roce 1940 v rozhovoru pro České slovo, on sám nepovažoval práci na průmyslovém výrobku (obráběcím stroji) za něco méně cenného: „*Neděláme vlastně nic nového. Vykopávky ukázaly jasně, že třeba v Egyptě nebo ve starém Řecku dovedli už ve starověku zpracovávat předměty denní potřeby se svrchovaným uměleckým vkusem. A je-li dnes jednou ze životních potřeb stroj – proč by se mu mělo umění vyhýbat?*“²¹⁶

Revolverový soustruh MAS R50 – výsledek experimentální spolupráce umělce se strojírny – byl nejprve prezentován na V. zlínském salonu v roce 1940 a poté své místo získal i na závěrečné výstavě prvního ročníku Školy umění, kde ve své době vzbudil velký

²¹² Na tvarovém řešení spolupracovali s Makovským experti strojíren MAS Jan Vrba a Stanislav Sedlák. Blíže viz PROCHÁZKOVÁ, J. *Historie vzniku...*, s. 93.

²¹³ Původní název naznačuje směr zamýšleného rozšíření baťovské strojírenské výroby mimo Zlín – do slovenských Baťovan. Vzhledem k událostem v polovině března 1939, kdy došlo k zániku tzv. Druhé republiky rozdělením pomnichovského Československa na Protektorát Čechy a Morava a samostatný Slovenský štát, zkratka označovala Moravské akciové strojírny. Těžiště jejich výroby (radiální vrtačky, revolverové a hrotové soustruhy) se přeneslo do nově vybudovaného satelitního města v jihočeském Sezimově Ústí, které se nacházelo v příhodnější poloze ve vnitrozemí nově vzniklého státu a nabízelo dostatek pracovních sil. Blíže viz HOŘEJŠ, Miloš. Strojírnoství obráběcích strojů v českých zemích ve službách Třetí říše. In: HOŘEJŠ, Miloš a Ivana LORENCOVÁ, eds. *Věda a technika v českých zemích v období 2. světové války*. Praha: Národní technické muzeum, 2009, s. 183. ISBN 978-80-7037-181-7.

²¹⁴ HLUŠIČKA, J., MALINA, J. a J. ŠEBEK. *Vincenc Makovský*, s. 55.

²¹⁵ Blíže viz LAMAROVÁ, Milena. *Průmyslový design: stroje, nástroje, průmyslové výrobky*. Praha: Odeon, 1985, s. 12.

²¹⁶ H. Č. Soustruh jako umělecké dílo. *České slovo*, 1940, 5. 8.

rozruch a zájem: „Škola prof. Makovského vystavuje kliky, páky, kola a jiné součástky soustruhu. Estetický vzhled, čistý a krásný tvar se tu pojí s funkcí.“²¹⁷

Recenzenti hodnotili kladně zejména propojení umělecké praxe s průmyslem a předjímalí další kladnou spolupráci těchto zdánlivě antagonistických odvětví. Redaktor *Technického rádce* Jan Handzel napsal: „Umělecký pokus se soustruhem zapadá do rámce iniciativních snah Zlína, jež vedly také k založení školy umění, která vyrostla ze skutečných potřeb průmyslu. Model revolverového soustruhu je prvním výsledkem součinnosti těchto složek. Ukazuje též na potřebu školy umění, která má takových věcí řešit řady. Umělecký pokus s revolverovým soustruhem je rovněž příslibem, že škola půjde novou cestou a bude vyhledávat výtvarnou spolupráci s průmyslovými obory, v nichž se bude moci tato spolupráce uplatnit.“²¹⁸

Autorský přístup Makovského k navrhování strojů²¹⁹ překvapil zejména proto, že se od něj očekával především tzv. styling zvyšující atraktivitu vzhledu stroje, který měl podpořit jeho prodejní úspěšnost na tvrdém konkurenčním trhu.²²⁰ Dřívější stavba strojů totiž častokrát postupovala způsobem, kdy se s technickým vylepšením modelu změnila pouze dotyčná část bez ohledu na tvarovou kompozici celku. Případně byl vyvinut efektnější tvar, v období třicátých let ovlivněný zejména populárním streamliningem, který však z hlediska funkčnosti nepřinášel žádnou zásadní inovaci. Makovský se v případě soustruhu naopak pokusil o nové komplexní pojetí hmoty stroje a nově také o aplikaci ergonomických hledisek díky vhodnějšímu rozložení a tvarovém rozlišení jednotlivých pák. I přes údiv okolí tak Makovský postupoval přesně v souladu s posláním Školy umění, která si spojení s průmyslem a řešení otázek, jimž se do té doby výtvarníci spíše vyhýbali, vytyčila jako jeden ze svých hlavních cílů.

K sériové výrobě MAS R50 v podobě, jakou mu Makovský vtiskl,²²¹ nakonec nedošlo zejména kvůli nedostatečnému porozumění zlínských inženýrů subtilním estetickým východiskům sochařovy práce. Také řada následujících let se nesla spíše ve znamení velmi obtížného hledání kompromisů a vzájemného pochopení než důsledného uplatňování radikálně nového pojetí designu. Nicméně archivní fotografie zachycující práce ve strojárnách MAS během první poloviny čtyřicátých let²²² jasně ukazují, že se konstruktéři snažili Makovského tvarové řešení přenést do vývoje dalších strojů, zejména nových revolverových soustruhů MAS R8 a R4, o čemž se dřívější zdroje nezmiňovaly. Na prototypch soustruhů se dokonce objevují ergonomicky tvarované páky a další originální prvky vytvořené Vincencem Makovským. Ty však byly patrně z úsporných důvodů postupně nahrazovány klasickými tyčovými pákami s jednoduchým kulovým zakončením.

²¹⁷ DENK, Petr. Výstava zlínské školy umění. *Zlín*, 1940, č. 29, 19. 7., s. 5.

²¹⁸ HANDZEL, Jan. Spolupráce umění s průmyslem. *Technický rádce*, 1940, č. 1, 31. 5., s. 159.

²¹⁹ Po revolverovém soustruhu R50 navrhl pro MAS ještě tvarovou úpravu radiální vrtačky VR8.

²²⁰ Původně obuvnická firma Baťa totiž v meziválečném období začala rozšiřovat pole působnosti také do dalších průmyslových oborů včetně strojírenské výroby, kde ji však čekal zavedený trh evropských a amerických značek.

²²¹ Podle vzpomínek Makovského žáka Zdeňka Kováře byl sádrový model později při stěhování strojů v Sezimově Ústí silně poškozen a zlikvidován. Dodnes se z něj dochovaly pouze fragmenty ovládacích pák.

²²² Blíže viz MZA SOkA Zlín, fond Baťa XVI, inv. č. 51.

Přesto můžeme vidět, že konstrukci strojůren v té době vévodí zvětšená fotografie soustruhu R50.

Slibný vývoj, započatý v roce 1940 na půdě Školy umění, nakonec nezastavila ani druhá světová válka. Skončil až v souvislosti se změnami v poválečném období, jež bylo poznamenáno zejména nuceným odchodem řady osobností z vedení podniku Baťa a s vyhlášením národní správy v roce 1945.²²³ Přes bolestné počátky vytvořila Makovského vizionářská práce ze čtyřicátých let důležité podhoubí pro budoucí rozvoj praxe průmyslového designu ve Zlíně (po roce 1949 Gottwaldově), o který se postaral prostřednictvím oboru tvarování strojů a nástrojů zejména Makovského žák a jeden z prvních absolventů Školy umění ve Zlíně Zdeněk Kovář.

²²³ Přes snahu rychle obnovit výrobu došlo brzy ve výrobním programu k řadě negativních změn. V roce 1947 byly dekretem Ministerstva průmyslu strojírný MAS Zlín zrušeny a například produkce dřívě velmi úspěšných frézek MAS F2 byla na konci čtyřicátých let převedena do národního podniku TOS Olomouc. Další obráběcí stroje pak byly na základě rozhodnutí Československých závodů kovodělných a strojírenských, n. p. předány jiným podnikům v Československu.

11 DRUHÝ ROK ŠKOLY UMĚNÍ

Ve školním roce 1940/1941 se do zlínské Školy umění hlásilo přes 200 nových uchazečů,²²⁴ ze kterých bylo 55 pozváno ke zkoušce a 17 přijato ke studiu. K přijímacím zkouškám byly poprvé pozvány i mladé adeptky, které měly zájem o výtvarnou činnost. Z prvního ročníku 1939/1940 zůstalo z původních 35 pouze 23 žáků, kteří obdrželi indexy a byli přijati za řádné posluchače. Po úspěšném absolvování všeobecného prvního ročníku došlo k jejich rozdělení do čtyř oddělení (dekorativní malba, bytová kultura,²²⁵ grafické a sochařské oddělení) a dále podle oborů uměleckého řemesla, kterému se měli vyučit (reklamní grafika, tiskařství, knihvazačství, modelářství, řezbářství, nábytkové stolařství, keramika, štukatérství, dekorační malba, kamenictví).

Druhý rok Školy umění se nesl v duchu větší stabilizace. Proti experimentům s hledáním vhodné proporce dílenské praxe vůči školní výuce již bylo možné čerpat z nabytých zkušeností. Ke všeobecnému způsobu výuky prvního ročníku, určité období úvodního kurzu na Bauhausu, ředitel Kadlec zmínil: „*Po mém soudu bylo by od nás nesprávné, abychom již v prvním ročníku se snažili učit žáky nějakému schématu, které by okamžitě potřebovali pro tu či onu práci ať v závodech anebo ve školní dílně. Páchali bychom na mladém člověku vyslovený zločin, kdybychom ho chtěli učit hned synthése, tj. výsledku, aniž bychom ho vedli přes poznání průvodní (např. forma, komposice, barva atd.).*“²²⁶ Kritizoval přitom ambice některých kolegů, kteří se snažili urychlit tuto úvodní fázi: „*Je zcela nesprávné chtít, aby uměl žák např. hned kreslit schematicky třeba figuru, protože se to potřebuje. Je také zcela nesprávnou jakási netrpělivost a nedočkavost, která se projevuje u některých členů sboru, kteří potřebují tolik a tolik hotových kreslířů, malířů apod.*“

Již na první schůzi pedagogického sboru Školy umění, která se konala 31. srpna 1940, ředitel konstatoval, že zatímco první rok znamenal budování školy v ohledu metodickém a pedagogickém, v druhém roce bylo hlavním úkolem dobudování školy v ohledu věcném a technickém. Hlavní pozornost proto měla být věnována především dílnám, jejichž vybavování se komplikovalo a zpožďovalo,²²⁷ přičemž nejdál v přípravách byl Josef Kousal s grafickým oborem. Školní grafická dílna, která zpočátku trpěla opožděnými nebo pozastavenými dodávkami strojů, měla ve školním roce 1940/1941 k dispozici dva ruční litografické lisy a jeden rychlolis, dále vybavení pro linoryt, chemigrafii a měditisk, umožňující realizace umělecké grafiky. Na litografických strojích mohli studenti vyrábět

²²⁴ Tento stav pravděpodobně zapříčinilo také uzavření vysokých výtvarných škol v listopadu 1939.

²²⁵ Na podzim 1940 se experimentálně otevřelo speciální oddělení bytové kultury, zaměřené na vnitřní architekturu. V porovnání například s grafickým oborem mělo posílenou výuku architektonického kreslení, kterou vyučoval František Kadlec, tzv. vnitřní architekturu, kterou přednášel vedoucí oboru architekt Jan Vaněk. Součástí bylo také dílenské modelářství. Oddělení však existovalo pouze jeden semestr, protože nebyly naplněny jeho původní ambice. Jak konstatuje zápis z I. pololetí 1940/1941: „*Poněvadž žáci, kteří se rozhodli pro studium bytové kultury, neprojeví potřebné schopnosti pro tento obor, zruší se pro letošní rok tento obor a profesorský sbor doporučuje žákům Hyblerovi a Rajlichovi, aby přestoupili na grafiku a žáku Hudečkovi na dekorativní malbu.*“ Blíže viz Poznámky k výsledkům konference za I. pololetí školního roku 1940/1941, strojopis, 10. 3. 1941, AFK – ŠU.

²²⁶ Nedatovaný strojopis, který obsahově spadá do počátku školního roku 1940/1941, AFK – ŠU.

²²⁷ Blíže viz Žádost o přiděl kontingentu na dřevoobráběcí stroje od firmy B. Johan, Brno, 27. 8. 1940, AFK – ŠU.

plakáty všeho druhu, obaly, barevné papíry, provádět akcidenční tisk, volnou grafiku a ilustrace.²²⁸

Na rozdíl od prvního roku, kdy museli učitelé poptávat zakázky k řešení, byly tentokrát úkoly předem dané.²²⁹ Navrhovali například monografie pro město Strážnici, vinařské družstvo v Bzenci nebo okresní osvětový sbor v Uherském Hradišti. Dále získali objednávku na barevné pohlednice s námětem Zlína podle originálu Vladimíra Hrocha, na reklamu a další užitou grafiku pro Všeobecnou pojišťovnu v Brně, učebnici reklamy pro obchodní akademie a učebnici historie umění pro střední školy, které si vyžádalo ministerstvo školství, ručně vyřezávané rámy pro Topičův salon, rámování nebo vazby knih pro soukromníky a výrobu různých uměleckoprůmyslových předmětů pro závod Jana Vaňka v Praze.²³⁰

Významným zadáním byla práce pro oddělení normalizace, kde studenti kreslili obrázky do katalogů náhradních součástek strojů.²³¹ O rostoucím významu Školy umění hovoří mimo jiné fakt, že ministerstvo obchodu pověřilo Školu umění (zprostředkovaně přes firmu Baťa) realizací výstavního pavilonu pro veletrh v Miláně.²³² V dalším školním roce byl seznam řešených úkolů ještě hutnější. Posluchači Školy umění pracovali například na návrhu okna pro internát, úpravě krabice na obuv, propagačním plakátu Zlína, divadelní scéně, reklamní tabuli na pneu Baťa, triptychu pro veletrh, reprezentačním plakátu firmy Baťa, návrhu pro karneval, reklamní knize na hračky. Měli také provést výzdobu klubovny S. K. Baťa, navrhnout sportovní plakát nebo vytvořit keramický upomínkový předmět. V dílnách pak vytvářeli model divadelní scény, výzdobu hudebního salonku, freskový obraz do ředitelny, výzdobu prodejny či výkladní skříně elektrických podniků. V dalším roce dostali také za úkol navrhnout a zrealizovat panely pro expozici Exico v Barceloně a škola postupně získávala další drobné zakázky, například umělecké zpracování dveří a vitráží pro cukrárnu a kavárnu Malota,²³³ vitrážové okno pro lakýrnický závod Verbický nebo obrázky malované na skle pro nakladatelství Vyšehrad v Praze.

11.1 Reforma Školy umění podle návrhu architektů Fuchse a Vaňka

V této době již probíhaly základní změny v rozvrhu a osnovách. První drobnější změny osnov a rozvrhu, které navrhl Josef Kousal počátkem roku 1940, nebyly zdaleka posledními. Na srpnové schůzi pedagogické sboru byli vyzváni Bohuslav Fuchs, Jan Vaněk, Josef Kousal a Vincenc Makovský, aby vypracovali nový plán organizace školy.

²²⁸ Zápis o poradě grafického odboru 13. a 14. ledna 1941, AFK – ŠU.

²²⁹ Objednávky pro Školu umění zvenčí, AFK – ŠU.

²³⁰ V kamenické dílně se začaly vyrábět také soustružené vázy z mramoru podle návrhu Vincence Makovského. Jeden z exemplářů z tuhárského mramoru reprezentoval Školu umění na podzimním veletrhu 1941 v expozici Svazu českého díla věnované bydlení. Blíže viz KOŽELKA, Karel. Bydlení, výstava Svazu českého díla na podzimním veletrhu 1941. *Architektura*, 1941, č. 1-12, s. 231–232.

²³¹ Před válkou i během ní zde působil především Zdeněk Kovář.

²³² Zápis schůze profesorského sboru dne 18. 1. 1941, AFK – ŠU. Blíže o přípravách výstavy pod vedením scénografa Jana Sládka viz RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 261.

²³³ Tamtéž, s. 94.

Pro komisi, která zasedala 14. září 1940, navrhli Fuchs s Vaňkem koncepci změn,²³⁴ jejichž cílem bylo zaměřit studium více na architekturu. Podle nich měla být škola rozdělena do šesti oddělení: a) oddělení stavebního průmyslu a architektury, b) oddělení bytové kultury, zařizovací umění vůbec a všeobecný umělecký průmysl, c) oddělení průmyslu grafického, reklamního a knihařského, d) oddělení aranžerské, výstavní a jevištní se speciálním zřetelem k výpravě filmové, e) oddělení průmyslu módního, f) škola průmyslu sochařsko-kamenického, g) škola dekorační malby. Závěrečnou část vzdělávání ve Škole umění měly tvořit hutě – speciální školy volného umění výše jmenovaných oborů, v nichž měli pracovat jejich absolventi.

Dílny měly být rozděleny podle zpracovávaného materiálu (např. keramika, kámen, kov, dřevo, tisk, papír, fotografie, textilie) podobně jako na Bauhausu. Výtvarná práce nadále zaměřovala na kreslení a malbu dle modelů a přírody, dekorační malbu a malířské techniky, modelování a sochařství, prostorové kreslení, konstruktivní a deskriptivní kreslení, grafiku, reklamu a písmo (na které kladl důraz zejména arch. Vaněk), kompozice všech oborů, experimentální kompozice materiálů, barvy a jejich použití a textil a módní kreslení. Vzdělání měly doplnit technické a hospodářské nauky, např. nauka o materiálech (chemie), nauka o nástrojích a strojích, hospodářská nauka vč. základů účetnictví, dále osvětlovací techniky či instalační práce. Předměty všeobecného vzdělání zastupovala nauka o tvarech, historie umění, uměleckého průmyslu, lidového řemesla a technik, vývoje všech druhů reklam, aranžerství a výstavnictví, doplněné anatomii, psychologii a sociologií reklamy a literaturou a literární estetikou.

Co se týče organizační struktury Fuchs s Vaňkem navrhovali v prvním všeobecném ročníku realizaci dvousemestrální výuky, kdy dopoledne měli žáci prvního semestru pracovat v dílnách závodu a ve druhém semestru pokračovat v dílnách školy. Během odpolední výuky měli postupně projít všemi výtvarnými odděleními a získávat tak všeobecný přehled o tvorbě. Druhý až čtvrtý ročník odpovídal dosavadnímu rozdělení žáků podle specializací, a denní rytmus měl opět spočívat v dopolední práci ve školních dílnách a odpolednímu prostoru k rozvíjení výtvarné činnosti v určeném oboru, doplněnému dalším vzděláváním s ohledem na konkrétní zaměření. Plán architektů Fuchse a Vaňka uzavíral návrh programu všeobecné nauky o vnější architektuře, v němž studenti poznávali obor od základních prvků a materiálů, přes drobné architektonické prvky včetně řešení dlažby nebo pomníku, až po uplatnění sochařských prací (sgrafita, mozaiky, reliéfy, pomníky), kašny v zahradním prostoru nebo umístění dominantního pomníku Tomáše Bati v krajině Zlína.

Na první pohled velkoryse a moderně koncipovaný program bohužel narazil kvůli své radikálnosti, s níž chtěl reformovat dosavadní schéma výuky ve Škole umění. Ředitel Kadlec vypočítal, že pokud by skutečně došlo k jeho realizaci (a zároveň se neslevilo z kvalitativních požadavků), bylo by kvůli požadavku na dvouletý výtvarný základ a na minimálně tříletou praxi v oboru, nutné zásadně změnit strukturu studia a prodloužit dobu

²³⁴ Škola umění ve Zlíně, návrh arch. Bohuslava Fuchse a Jana Vaňka, září 1940, AFK – ŠU.

školení na pět let. Při průměrném věku posluchačů 17–21 let by to znamenalo mít absolventy 22–26leté.

V otázce oboru stavebního průmyslu a architektury viděl problém zejména v duplicitě a přímé konkurenci vyšší stavební průmyslové školy, jak sám komentoval: „*Vznikne nám rozpor: žák naší školy výtvarně dobře vybavený, ale nedostatečně technicky. Žák vyšší průmyslovky technicky dobře vybavený, ale nedostatečně výtvarně.*“²³⁵ Proto navrhl realizaci oboru stavebního průmyslu a architektury až jako nástavbu v rámci tříleté speciální školy, do níž by mohli být přijímáni například absolventi vyšší průmyslové školy. Pokud by se měla realizovat myšlenka všeobecné školy architektury v rámci již fungujícího organismu Školy umění, znamenalo by to podle Kadlecových propočtů nutnost přijmout celou řasu nových specialistů, čímž by se výuka stala nerentabilní. Jedinou výjimku představovala architektura interiérů – oddělení bytové kultury, které bylo nakonec zkušebně zařazeno na jeden semestr do programu školy.

11.2 Program školy reklamní a scénicko-aranžerské

Další inovace programu Školy umění byly navrženy ve školním roce 1941/1942, kdy došlo k významnému posílení učitelského sboru. Na konci října byl přijat grafik a scénograf Jan Sládek (1906–1982), který předtím působil v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Brzy po svém příchodu do Zlína se Sládek aktivně zapojil do chodu školy a společně s Josefem Kousalem²³⁶ sestavil program školy reklamní a scénicko-aranžerské.²³⁷ Cílem těchto oborů bylo prostřednictvím „*výtvarných schopností a znalostí psychického účinku výtvarných prostředků zvyšovat, v mezích daných povahou školy, smyslovou účinnost předmětů a prostorů sloužících určitému účelu*“, přičemž obě odvětví měla vycházet ze společného základu, který se skládal nejen ze všeobecného rozvíjení výtvarných schopností, ale také ze studia psychického působení výtvarných prostředků. Jak autoři dále konstatovali, jejich „*středem zájmu je člověk, který má být určitým předmětem nebo prostorem ovlivněn v předpokládaném směru.*“²³⁸

Program reklamního a scénicko-aranžerského oboru úzce reflektoval požadavky, se kterými byla Škola umění v roce 1939 zakládána. „*Množství úkolů a bezprostřední užitečnost průmyslovému podnikání, jakož i možnosti osamostatniti se, činí nutnost zřízení a organisace těchto odborů naléhavou v první řadě. Oba odbory jsou s to řešit téměř všechny úkoly vznesené na malířství v mezích daných povahou školy. Mimo tyto meze zůstává již jen případné řešení velkých úloh dekorativních, ku kterým jsou povolány malířské akademie aneb vysoké školy architektur. Mohou býti pojaty do programu školy speciální.*“ Organizátoři Školy umění si byli vědomi jejího postavení, které nemělo

²³⁵ Blíže viz Poznámky k úpravě osnov podle arch. Fuchse a Vaňka, nedatovaný strojopis Františka Kadlece, AFK – ŠU.

²³⁶ Pravděpodobně mohli mít na program vliv také další pedagogové, například grafik Eduard Milén nebo architekt Jan Vaněk.

²³⁷ Program školy reklamní a scénicko-aranžerské, AFK – ŠU.

²³⁸ Tamtéž, s. 1.

vytvářet konkurenci stávajícím školám architektury, ale naopak vyhledávat „slepá místa“ spojující architekturu s prodejem, kterým do té doby nebyla věnována patřičná péče.

Podle Kousala a Sládka bylo nutné pro vznik specializovaných oborů doplnit základní školení prvních dvou přípravných semestrů o výuku malování a teoretické předměty, zaměřující se na všeobecnou psychologii a typologii. Jádrem výchovy se stalo řešení praktických úkolů a poznání zpracovávaných témat po stránce psychologické a technické. Díky úzké spojitosti Školy umění s průmyslovým podnikem Baťa, se nabízela řada možností, jak propojit teorii s praxí. Mohlo se tak dít prostřednictvím kombinace přednášek a cvičení pedagogů školy, kombinovaných s příspěvkem odborníků přímo z praxe, nebo dopolední praktickou činností ve školních či závodních dílnách.

V programu Školy umění byl reklamní obor původně zmiňován v souvislosti s oborem grafickým a knihařským. Toto zařazení se však časem ukázalo jako problematické, jak zmiňuje i Josef Kousal v důvodové zprávě k založení samostatného reklamního oboru: „*ježto výraz „reklamní“ vztahuje se na účel, nikoliv výrazové prostředky, kterými je stejně malířství jako grafika aj., protože ke sloužení tomuto účelu jest třeba speciálních znalostí, jest nutno považovati reklamní obor za samostatný celek. Svoji povahou hodí se přiřadit ho nejspíše k odboru grafickému, ať již se reklamou zabývají grafici či malíři*“.²³⁹ Cílem oboru se měla stát výchova iniciativních reklamních pracovníků, schopných řešit úkoly nejen z hlediska umělecké stránky, ale věnovat se i otázkám vztahu reklamy ke konzumentovi a výrobcí. Podle představ Josefa Kousala si měli žáci osvojit moderní metody užívané reklamními pracovníky a po absolutoriu se díky všestrannému výcviku uplatnit jako samostatní reklamní poradci, vedoucí reklamního oddělení nebo vedoucí reklamy v závodech, které nedisponují vlastním reklamním oddělením.²⁴⁰

Teoretická a technická výchova studentů se měla nejprve věnovat otázce psychologie reklamy (experimentální psychologie, reklamní psychologie, sociologie, reklamní text, reklamní estetika) a na ni měla navázat témata jako technika reklamy, technologie reklamy, otázky národního hospodářství, legislativa související s reklamou, statistika, účetnictví a v neposlední řadě také fotografie, typografie nebo praktika v aranžérství. V koncepci oboru se opět objevuje úzké propojení mezi teorií a praxí. Student této specializace měl během dopoledních hodin praktikovat v obchodě jako prodavač a na základě takto získaných zkušeností si vytvořit vlastní úsudek o mentalitě zákazníků. Přímou při prodeji si měl ověřit psychologické i technické zásady reklamy, které byly přednášeny ve škole. Toto cvičení jej pak mělo učinit „*neodvislým od názorů reklamních diletantů z řad prodejců a svých příp. zaměstnavatelů*“.²⁴¹

Pro úzké propojení školy s praktiky z Baťových závodů se počítalo se spoluprací těchto odborníků: psychologa Emila Pejhovského pro všeobecnou a reklamní psychologii a

²³⁹ Blíže viz Reklamní odbor – rozvedení bodů všeobecného programu, tamtéž s. 2, AFK – ŠU.

²⁴⁰ Kousal dále v návrhu zmínil výčet některých praktických úkolů, které měly přispět ke všestrannosti jeho studentů. Byly to například: „*1. tovární značka, dopisní papír, reklamní nálepka, 2. obal zboží, vigneta, balící papír, krabice, 3. inserát, plakát, 4. katalog, prospekt, 5. poutač, vývěsní štít, 6. diapositiv, 7. reklamní dárek, 8. dekorace nádob*.“ Blíže viz tamtéž.

²⁴¹ Tamtéž, s. 5.

experimentální statistickou psychologii, vedoucího národohospodářského oddělení Studijního ústavu ve Zlíně Františka Hodače pro národní hospodářství a sociologii, textaře návrhového oddělení p. Mixy pro reklamní techniku a reklamní text, vedoucí výkladového oddělení p. Bízy pro praktické aranžerství a vedoucího výstavního oddělení architekta Josefa Jiříčného společně s architektem Janem Vaňkem a vedoucím tiskárny zlínských závodů Františkem Dzirgasem a produkčním reklamních a instrukčních filmů BAPOZ Františkem Gürtlerem pro reklamní technologie. Kromě toho se měly příležitostně konat přednášky zkušených prodavačů.

Přestože nakonec nedošlo k plné realizaci reklamní a scénicko-aranžerské školy plánované Josefem Kousalem a Janem Sládkem, propracovaná struktura programu nám nabízí pohled na poměrně komplexní řešení aktuálních otázek spojených s touto problematikou a zároveň prozrazuje nemalé ambice některých pedagogů.

12 PRŮBĚH STUDIA PRVNÍCH ŽÁKŮ ŠKOLY UMĚNÍ DO ABSOLUTORIA V ROCE 1943

Přestože nebyl ani jeden z výše uvedených plánů plně realizován, osnovy Školy umění nově více refletovaly alespoň některé z významných bodů. Jednalo se například o otázky většího zapojení předmětů souvisejících s architekturou nebo reklamou. Ve třetím a čtvrtém ročníku se studium více zaměřilo na praktické řešení problematiky konkrétní výtvarné specializace, tzn. grafiky, dekorativní malby nebo sochařské činnosti, a došlo k redukci počtu teoretických předmětů.²⁴² Během třetího roku byla rozšířena umělecká výuka i na páteční dopoledne, které bylo dříve vyhrazeno dílenské činnosti. Ve školním roce 1942/1943, který byl pro první studenty Školy umění zároveň posledním z řádného čtyřletého uměleckoprůmyslového studia, dokonce došlo k tomu, že měli posluchači sochařského oboru během dopoledne řízenou výuku kompozice, kreslení a modelování a až během odpoledne pracovali v dílnách. I tyto snahy hovoří o vůli ředitelství Školy umění maximálně přizpůsobit strukturu výuky žákům, aby tím dosáhli co nejlepšího výsledku. Proměňovaly se také podmínky přijetí uchazečů, především s ohledem na vysokou fluktuaci žáků prvního ročníku, která se jevila problematická také z ekonomického hlediska.²⁴³ Při přijímacích zkouškách v roce 1941 a 1942 byly mezi odborné zkoušky zařazeny také úkoly z užité grafiky – návrh plakátu a grafická úprava.

Školní rok 1942/1943 byl žákům posledního čtvrtého ročníku vyhrazen zejména na přípravu a realizaci závěrečných prací – jednoho díla z oblasti volného umění a druhého uměleckoprůmyslové.²⁴⁴ V červenci 1943 ukončili čtyřleté studium Školy umění první absolventi. Z původních 35 studentů, kteří nastoupili v roce 1939, absolvovalo jen 20. Většina žáků pak získala možnost pokračovat v tzv. hutích či speciálkách, kde si mohli dále prohlubovat své umělecké vzdělání. Na více či méně fingovaných zakázkách pro strategicky významný podnik Baťa tak získali bezpečné útočiště před nástrahami „totální války“. Ve speciálkách dostali za úkol například návrhy vitráží pro baťovské internáty.²⁴⁵ Jan Rajlich, který získal možnost dále spolupracovat s Janem Sládkem v grafické a aranžérské dílně, popisuje svou činnost těmito slovy: „*V pajcdílně jsme /.../ v průběhu let 1943 a 1944 dostali za úkol navrhnout a realizovat více zajímavých, většinou ale drobnějších zakázek od různých organizací a firem mimo Baťovy závody. Jednalo se*

²⁴² Blíže viz výkazy o studiu studentů prvního ročníku Školy umění – malířů Františka Chmelaře, Jana Rajlichy, Vojtěcha Štolfy a sochařů Zdeňka Kováře a Miroslava Václavíka, které jsou uloženy v pozůstalosti u jejich potomků.

²⁴³ Jak konstatoval ředitel Kadlec při bilančním projevu po prvním školním roce: „*Prvních omylů jsme se dopustili již při prvních přijímacích zkouškách. Zaměřili jsme svoji pozornost pouze k odbornému posuzování a nevěnovali jsme si stránky osobnosti, tj. charakteru, rodinných poměrů, chování atd. uchazečů. Výsledkem pak bylo, že ze 36 přijatých žáků do I. roč. nám jich zůstalo 23. To znamená, že víc jak jedna třetina žáků odešla, respektive byla nucena odejít. Vedle ztrát časových a prestižních to znamená také ztráty hmotné. Podle mých výpočtů jsme ztratili po sečtení všech režii na těchto žácích přes 100.000 K. /.../ Letos jsme již při přijímání žáků byli opatrnější, jak sami víte. Na kolik, to nám ukáže budoucnost.*“ Zápis z první schůze pedagogického sboru Školy umění, 31. srpna 1940, AFK – ŠU.

²⁴⁴ V případě sochaře Zdeňka Kováře to byla figurální plastika s námětem Letadla letí a tvarové řešení frézovacího stroje pro strojírný MAS.

²⁴⁵ Návrhy kartonů v měřítku 1:1 vypracovávali pod dohledem učitele Rudolfa Gajdoše Jan Blažek, Václav Chad, František Chmelař a Jan Kostlán. Blíže viz ČUBRA Z. a F. CHMELARĚ. *Škola umění...*, s. 213.

většinou o výkladní skříně, ale někdy jsme měli kompletně vyřešit celou reklamní akci nebo i menší výstavu.“²⁴⁶ Během školního roku 1944/1945 byla veškerá výuka utlumena. Provoz v dílnách se zaměřil na výrobu skládacích stoliček do krytu z bukového dřeva či překližkových profilů pro výztuže leteckých křídel.²⁴⁷ Po bombardování Zlína na podzim 1944 již škola prakticky ukončila svůj provoz. Část studentů a absolventů vykonávala službu civilní protiletecké obrany, další byli nasazeni na budování zákopů u Valašského Meziříčí proti postupující východní frontě.

²⁴⁶ Viz RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 265. Autor dále popsal práci na jednom z témat výstav, zadaných přímo od vedení závodů, kterým se stala podpora využívání odpadových surovin, jež měly nahradit nedostatkové standardní zdroje. „*Výstava měla vysvětlit význam sběru odpadových surovin pro domácí průmysl. Nemělo jít o politickou propagandu, spíše měl být kladen důraz na jakousi ekonomickou osvětu. Počáteční nechuť k zadané práci jsem musel rychle překonat, termíny bylo třeba jako vždy dodržet. Brzy jsem se do práce zabral a začal vymýšlet vizuální koncepci výstavy a hned si své nápady skicovat. Měl jsem od prvního zamýšlení stále před očima fotografie ze slavné Výstavy stavebních živností v Berlíně v r. 1931. Autory výstavy byli H. Bayer, W. Gropius a můj oblíbenec L. Moholy-Nagy. Fotozáběry z výstavy jsem znal důvěrně díky útlé /.../ knížce Zdeňka Rossmanna Písmo a fotografie v reklamě. Snažil jsem se přijít s vlastními nápady, ale obdivovaný vzor se jen tak lehce z mého podvědomí vytlačit nedal. Byl tak silný, že se mně do všech nápadů a skic stále promítal a zdálo se mi, že se z místa nepohnu. Objevil se ale profesor Sládek a jednoduše mně domluvil. Ať se nebráním, že dát se ovlivnit tak vynikajícími vzory, a dokonce některé detaily přijmout jako východisko a základ vlastního řešení, že není žádný hřích, ani nic ponižujícího. /.../ Konečný návrh byl profesory viditelně bez potíží schválen, a když i realizace se za spolupráce dalších školních dílen dařila, bylo jasné, že jako celek výstava dopadla uspokojivě. Byla tu solidní výstava, žádná bombastická propaganda, konstruktivní jednoduchá stavba a v ní byly s žádoucí přehledností podávány prosté informace. /.../ Má první větší zakázka z oblasti výstavnické tvorby stála vlastně na samém začátku mé profesionální kariéry, v níž jsem v pozdějších letech řešil desítky výstav a veletržních expozic. Na svou výstavnickou prvotinu jsem však nikdy nezapomenul, protože stejné nebo podobné problémy mě pak doprovázely po celý život.“ Tamtéž, s. 266–268.*

²⁴⁷ ČUBRA Z. a F. CHMELAR. *Škola umění...*, s. 217.

13 VÝSTAVNÍ ČINNOST ŠKOLY UMĚNÍ

Významným přínosem Školy umění ke kulturnímu rozvoji Zlína byla výstavní činnost. Jak již bylo zmíněno – většina pedagogického sboru školy přišla v druhé polovině třicátých let do kontaktu se Zlínem prostřednictvím nové přehlídky soudobého československého výtvarného umění – Zlínského salonu.²⁴⁸ Zahájení prvního ročníku se odehrálo souběžně se slavnostním otevřením první budovy Studijního ústavu²⁴⁹ a od té doby až do roku 1948²⁵⁰ pokračoval každoroční cyklus výstav, trvajících zpravidla od dubna do konce prázdnin. Organizace I. Jarního zlínského salonu závisela především na architektu Františku Lýdie Gahurovi, který měl bohaté konexe mezi umělci, jak dokládá rozsáhlá korespondence z roku 1936.²⁵¹ O úspěšnosti přehlídky hovoří fakt, že již prvního ročníku se zúčastnilo 207 autorů, kteří zde vystavili přes čtyři sta prací, z nichž byla prodána téměř polovina. Pořádání dalších ročníků včetně ostatních uměleckých přehlídek ve Studijním ústavu, například v závěru roku 1936 členské výstavy Umělecké besedy, dostal na starosti mladý malíř a absolvent pražské Akademie výtvarných umění Rudolf Gajdoš. Když byl o rok později uspořádán II. Zlínský salon, bylo na něm prezentováno 599 prací od 244 autorů a přehlídku navštívilo 47 tisíc diváků a až do začátku války tento trend postupně narůstal.²⁵²

O náročnosti logistické práce a dalších aktivit spojených s organizací výstav výmluvně hovoří pracovní plán Rudolfa Gajdoše.²⁵³ V mezičase, kdy domlouval další výstavy, měl v programu v srpnu 1937: „*Na přání p. chefa porada o vypracování programu pro řešení námětu ve smyslu hesla ‚Budujeme stát pro 40,000.000 obyvatelstva‘ ve výtvarném umění (S K. Šourkem a F. Kadlecem)*“. Dále „*s p. chefem při nákupech pro galerii, internáty a soukromé nákupy*“. V září vrácení děl z výstavy výtvarníkům a zároveň jednání s K. Šourkem a F. Kadlecem o budoucím III. Zlínském salonu. V říjnu: „*Instalace obrazů a soch z loňských i letošních nákupů podle směrů ve výtvarném umění. /.../ Na přání p. chefa vypracování návrhu na zlepšení umělecké výchovy mladých mužů a žen – 33 návrhů témat, z nichž bylo možno vybrat určité pro uměleckou výzdobu veřejných budov a internátů*“.

V pořadí třetí Zlínský salon byl zahájen v nové budově Studijního ústavu II, kde později sídlila Škola umění. Na ni na přelomu roku navázala významná výstava věnující se problematice moderního řešení interiéru Kultura v bydlení, připravená architektem Bohuslavem Fuchsem a jeho manželkou Drahomírou. Není bez významu, že výstava probíhala v době bouřlivých debat o možnostech založení vlastního výtvarného

²⁴⁸ ŠEVEČEK, Ludvík. Fenomén práce v kultuře Baťova Zlín. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava, ed. *Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910–1960*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009. s. 229–231. ISBN 978-80-85052-77-0.

²⁴⁹ Ludvík Ševeček podotýká, že se tak stalo víceméně náhodou, „*vzhledem k tomu, že se pořadatelům nepodařilo plně zajistit vybavení technologických expozic, bylo proti jejich původním představám věnováno výtvarnému umění místo už v této budově.*“ Tamtéž, s. 229.

²⁵⁰ S výjimkou let 1945 a 1946.

²⁵¹ Korespondence F. L. Gahury je uložena v Muzeu města Brna, archiv architektury, inv. č. 210.913.

²⁵² Více o historii Zlínských salonů viz ŠEVEČEK, Ludvík. Zlínské salony. In: *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 94–108.

²⁵³ Blíže viz Vyúčtování práce pro Galerii umění R. Gajdošovi, MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/4, inv. č.

učiliště, jež by se mimo jiné zaměřilo také na tuto oblast. Na jaře 1939 se konala svým rozsahem největší výstava IV. Zlínský salon²⁵⁴ a s ním související výstava „Krása práce“. Představovaly asi největší výstavní přehlídku ve Zlíně během třicátých let, zároveň se však začalo hovořit o otázkách kvality a kvantity.

Účast na salonech byla pro tehdejší výtvarníky nejen výjimečnou příležitostí prezentovat svá díla na „neutrální půdě“ mimo rámec spolkových výstav, ale zároveň jim dala možnost získat prodejem svých děl finanční prostředky, kterých se zejména s příchodem války dostávalo stále méně. Snad i reakcí na tuto potřebu umělců se staly vánoční prodejní výstavy nazvané „Umění všem“, které se těšily velké popularitě jak mezi publikem,²⁵⁵ tak mezi výtvarníky. Všechny vystavené exponáty (obrazy, sochy, kresby nebo grafické listy), které byly v průběhu výstav prodány, byly ihned nahrazeny dalšími, a tak závěrečná bilance hovořila o faktu, že téměř 80 % z pěti set vystavených uměleckých děl našlo ve Zlíně své kupce.²⁵⁶ Přehlídky „Umění všem“ se pak konaly pravidelně až do roku 1943.²⁵⁷

13.1 Výstavní činnost Školy umění během válečných let

Od začátku působení Školy umění můžeme hovořit o jejím přímém vlivu na oblast uměleckých výstav, a to jak prostřednictvím Rudolfa Gajdoše, jemuž byl svěřen dohled nad všemi prezentacemi, tak i samotných učitelů, kteří se stali pravidelnými členy poroty Zlínského salonu. V. Zlínský salon se konal od dubna do srpna 1940. Pod vlivem předchozích ročníků se nesl v duchu hesla „kvalitu za kvantitu“, což mělo za následek redukci počtu vystavených děl na méně než polovinu. Zároveň, na svou dobu velmi neortodoxně, představil průmyslový návrh revolverového soustruhu MAS R50 Vincence Makovského po boku obrazů a soch. V. Zlínský salon byl výjimečný také z hlediska nové architektury a instalačního řešení, které vytvořil na základě podnětu Vincence Makovského a doktora Černoška²⁵⁸ architekt Jan Vaněk. Uměleckým přehlídkám ve Studijním ústavu se tak konečně dostalo důstojnější prezentace.

Od září 1940 se objevil nový výstavní formát – první výstava mladých výtvarníků. Tato přehlídka představila zlínské veřejnosti začínající umělce a zároveň posloužila jako konfrontace mladých studentů Školy umění s jejich o něco málo staršími vrstevníky z Protektorátu Čechy a Morava. Při příležitosti druhé výstavy František Kadlec ozřejmil i další důvod k jejímu uspořádání: *„Výstava má představit veřejnosti práci nejmladší generace výtvarníků, která nemá většinou příležitosti ani prostředků, aby ukázala svoji práci. Vystavená díla dokazují oprávněnost nákladného podniku, který čeká na obvyklé*

²⁵⁴ Bylo vystaveno téměř devět set prací od 286 autorů.

²⁵⁵ Už návštěvnost první výstavy v roce 1939 činila společně se Zlínským salonem a výstavou „Krása práce“ šedesát tisíc lidí. Blíže viz Anonym. Za 600.000 K uměleckých děl prodáno. *Zlín*, 1939, č. 52, 27. 12., s. 11.

²⁵⁶ PROCHÁZKOVÁ, J. *Historie vzniku...*, s. 85

²⁵⁷ Výjimku představoval pouze rok 1941, kdy byl ve vánočním termínu vyhrazen prostor výstavě brněnského Spolku výtvarných umělců Aleš.

²⁵⁸ Protokol řádné konference profesorského sboru Školy umění ve Zlíně, která se konala v sobotu dne 9. prosince 1939, AFK – K.

porozumění návštěvníků a zájemců. Nezapomeňte si výstavu prohlédnouti a dokažte, že se výtvarným umělcům a jejich práci dostává ve Zlíně nejkrásnějšího pochopení a uznání.“²⁵⁹

V pořadí čtvrtá a současně poslední výstava mladých výtvarníků, která se uskutečnila v průběhu druhé světové války, se konala od října do listopadu 1943. Byla významná zejména proto, že se stala vůbec prvním veřejným vystoupením čerstvých absolventů Školy umění.

Výstavní činnost Školy umění se kromě výše jmenovaných cyklů zaměřovala také na prezentaci uměleckých spolků a skupin. V roce 1940 to byla například 80. členská výstava hodonínského Sdružení výtvarných umělců moravských, na jaře 1941 ve Zlíně vystavoval pražský Spolek výtvarných umělců Mánes, na jaře 1942 zde proběhla Členská výstava Umělecké besedy a na počátku roku 1943 se uskutečnila Členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze. Poslední přehlídkou tohoto druhu byla Členská výstava Umělecké besedy, která se uskutečnila od března do dubna 1944.

13.2 Plány na výstavu Svazu Českého Díla ve Zlíně v roce 1943

„Svaz Českého Díla srdečně uvítal spolupráci se Studijním ústavem a Školou umění ve Zlíně k uskutečnění akcí k ujasnění a provedení otázky bydlení jako nejdůležitějších problémů budoucnosti Zlína i celé širší veřejnosti. Zlín se zvláště hodí k uskutečnění těchto akcí, protože dává možnost studia dosavadního vývoje této otázky, kterou bychom rádi z oblasti regionální přenesli studiem dalších forem a typů bydlení do širšího rámce budoucí všeobecné potřeby. Tím by Zlín neobyčejně prospěl vývoji kulturních a civilizačních snah o dobré bydlení.“²⁶⁰

Škola umění se mimo vlastní výstavní program věnovala během války také navazování a rozvíjení kontaktů s uměleckými skupinami i jednotlivci. Svě zaměření na uměleckoprůmyslovou činnost a oblast bytové kultury potvrdila spoluprací se Svazem Českého Díla. Termín výstavy byl původně plánován na zimu 1943 nebo jaro 1944. Předcházelo jí společné jednání se zástupci Svazu, které se uskutečnilo počátkem července 1943 ve Zlíně ve Studijním ústavu. Zúčastnili se ho architekti Pavel Janák, Oldřich Starý, Karel Koželka, Luděk Kubeš, Adolf Cink a historik umění Karel Herain. Z architektů spojených se Zlínem byli přítomni František Kadlec, Vladimír Bouček, Bohuslav Fuchs, Jan Vaněk, František Lýdie Gahura a Jiří Voženílek. Architektem výstavy byl zvolen Luděk Kubeš a instalační práce měla provést Škola umění ve svých dílnách pod vedením Jana Vaňka.

Struktura výstavy Díla se skládala z několika částí. Úvod tvořil kulturně historický vývoj bydlení, výroby a řemesla na území Čech a Moravy a byl dále chronologicky rozdělen do sekcí, mapujících vývoj před rokem 1900, který výrazně ovlivnila industrializace a rozvoj techniky. Další část se měla zaměřit na obrodné snahy do konce první světové války, první

²⁵⁹ KADLEC, František. II. výstava prací mladých výtvarníků ve Zlíně. *Zlín*, 1941, č. 37, 19. 9., s. 3.

²⁶⁰ Dopis SČD řediteli Dominiku Čiperovi, 30. listopadu 1943, MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 156.

aktivity Svazu Českého Díla, založeného v roce 1914, a práci jeho prvního předsedy Jana Kotěry. Jejím cílem se stala nejen reflexe otázek sociálních a družstevnictví, ale také další pokrok v oblasti techniky a hygieny. Stav bydlení v období prvního desetiletí samostatného československého státu byl následujícím tématem, jež se věnovalo kromě nových technologických možností a konstrukcí, také realizovaným projektům z oblasti sociálního bydlení, zejména dělnickým koloniím. Čtvrtou plánovanou podkapitolu tvořil vývoj po roce 1928, charakteristický svou technickou střízlivostí, zapojením vědeckých přístupů a zvýšeným ohledem k řešení otázky sociální, například prostřednictvím definice požadavků tzv. nejmenšího bytu. Příkladem úspěšných snah se měly stát exponáty z tuzemských i zahraničních výstav, stejně jako ukázky bytových zařízení a uměleckoprůmyslových výrobků.

Druhá část výstavy byla zamýšlena jako představení obecných zásad, tematizovaných v úvodu. Obsahově se proto měla věnovat bytovým doplňkům, technickému vybavení bytu, zdravotní technice, otázkám půdorysu s ohledem na prostor, ekonomii provozu a intimitu, nebo spojení bydlení s výrobou a rekreací. Cílem, vytyčeným v závěrečné části, se stal „*analytický pohled do vývoje zlínského stavebnictví a jeho příčin a porovnání s analogickými poměry jinde s pokusem o náznak vývoje.*“²⁶¹

Architekt Bohuslav Fuchs během plánovací porady doporučoval, aby se autory zlínské expozice stali baťovští architekti F. L. Gahura s J. Voženílkem. Pavel Janák a Jan Vaněk pak podporovali ideu srovnávající dřívější a současné řešení otázek bydlení především na zlínském příkladu. Janák k tomu na poradě uvedl: „*Výstava nesmí být zaměřena na pražské poměry, zejména musí být zastoupen Zlín, který celou výstavu zharmonisuje.*“

Koordinací akce byl nakonec pověřen pedagog Školy umění architekt Vaněk. Z ne zcela jasných příčin se i přes slibně rozjednanou spolupráci nakonec výstava nerealizovala. Jedním z objektivních důvodů mohla být otázka obtížného materiálního zajištění výstavy a dalších aktivit, na které již v průběhu příprav upozorňoval architekt Bouček. Také původně plánovaný katalog ilustrativně doprovázející výstavu nakonec zůstal pouze v plánech. Jeho obsahem se měl stát nejen odborný výklad k expozici, ale také řešení detailních otázek a ideových studií urbanismu, jednotlivých staveb a jejich vnitřního vybavení, které formát výstavy nemohl pojmout. Výstavba vzorné kolonie, která by prakticky předvedla řešení různých forem bydlení (rodinný, volný a řadový dům, nebo nájemný dům a svobodárna, jako příklad kolektivního bydlení), se v realitě válečného roku 1943 jevila jako zcela nesplnitelné přání. Přesto tyto plány reflektují snahy zapojit Zlín, respektive i samotnou Školu umění, do intenzivních debat o dalším vývoji moderní architektury a jejího vybavení.

²⁶¹ Blíže viz Návrh spolupráce Svazu Českého Díla v Praze se Studijním ústavem a Školou umění ve Zlíně na výstavě o vývoji bydlení, tamtéž.

13.3 Výstavní činnost Školy umění po roce 1943

Přestože se Škole umění podařilo během prvních válečných let významně rozšířit rejstřík výtvarných přehlídek ve Zlíně, s postupujícími léty začala dopadat řada opatření i na do té doby poměrně svobodné zlínské prostředí. Již v roce 1940 při zajišťování V. Zlínského salonu byla povinnost žádat Okresní úřad ve Zlíně o povolení k jeho uspořádání. Pořadatelé navíc museli minimálně tři dny před začátkem předkládat úplný seznam vystavovaných děl. Od cenzury proslovů generálního ředitele Josefa Hlavníčky a ředitele Státní sbírky starého umění v Praze²⁶² PhDr. Josefa Cibulky okresní úřad upustil jen proto, že tento úkol připadl Českému rozhlasu, který projevy vysílal.²⁶³

Obtížné podmínky umělecké činnosti i galerijního a výstavního provozu během válečných let asi nejlépe ilustruje desetistránkový nesignovaný proslov²⁶⁴ připisovaný zlínskému okresnímu hejtmanovi Blumenbergovi,²⁶⁵ datovaný 14. května 1943. Sdělení reagovalo na dotaz Rudolfa Gajdoše, vedoucího a správce galerie a zároveň mluvčího zlínských umělců, na podmínky dalšího fungování. Mimo jiné se Gajdoš chtěl informovat, zda bude nadále možné pořádat umělecké výstavy. Autor psaného proslovu již v úvodu upozornil na to, že se jedná pouze o jeho osobní stanovisko a poslední rozhodnutí proto neleží na něm.

Obsah promluvy odpovídal dobové protektorátní rétorice reprodukcí stanoviska Třetí říše, bezprostředně ovlivněné proslovem ministra propagandy Josepha Goebbelse o totální válce, vyhlášené 18. února téhož roku. Hned v úvodu pisatel například zmiňuje: „*Německý obranný boj /.../jest největším přiznáním ke kultuře a největší obětí pro kulturu, kterou kdy nějaký národ Evropě přinesl. Tato válka jest totální, nekompromisní a evropská. Jestliže jde o to, aby kultura byla hájena, bojem o bytí anebo nebytí, znamená to také, že všechno musí být nasazeno, to jest, každý musí sáhnouti ke zbrani nebo pracovnímu nářadí, aby se zapojil na vnější nebo vnitřní frontě do tohoto osudového obranného boje. Do jaké míry kruh těchto bezprostředních spolubojovníků a spolutvůrců musí být ještě zúžen, musí rozhodnouti a určit jen zodpovědné nejvyšší velení.*“²⁶⁶

Blumenberg dále pokračoval ujištěním, že se pokusí zachovat dosavadní umělecký provoz, pokud tím zároveň nebude ohrožena válečná výroba. Apeloval na výchovu kresličů pro závody, práce pro export a omezení školní umělecké práce, které se výtvarníci měli věnovat spíše ve volném čase. Výstavní provoz měl být podle něj omezen jen v nejnужnější míře: „*Doufám, že se podaří zachovat i prostory, kterých je třeba k pořádání výstav, v tom případě, bude-li to i v ostatních městech možné.*“²⁶⁷

²⁶² Pozdější Národní galerie v Praze.

²⁶³ Dopis Okresního úřadu ve Zlíně firmě Baťa a. s. ve Zlíně, Studijní ústav II, dne 8. dubna 1940, AFK – K.

²⁶⁴ MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32.

²⁶⁵ V archivním pramenu je tužkou připisováno autorství Blumenbergovi, na základě článků ve výstížkové službě fondu MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/8, i. č. 210, 211.

²⁶⁶ Proslov přednesený 14. 5. 1943 ke zlínským umělcům, kteří vyjádřili obavy prostřednictvím svého mluvčího prof. Gajdoše, zda mohou (v době okupace) dále pracovat, provozovat svoji vyučovací činnost a pořádat umělecké výstavy, s. 1. MZA SOKA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 2.

Další řádky obsáhlé promluvy se nesly v duchu kritiky předválečného umění a tiché pohrůžky, aby tyto tendence nebyly v tvorbě umělců ani žáků dále rozvíjeny: „*Také umění našeho prostoru bylo překryto cizími nánosy. Zapadající svět posledních desetiletí zalehl také uměleckou tvorbu v Čechách a na Moravě. Židovsko-bolševický duch způsobil i zde rozkladně na smysl a formu umělecké tvorby. I zde namnoze neumění bylo puncováno jako nový směr.*“²⁶⁸ V úvaze pak na dalších šesti stranách rozvíjel myšlenky o dějinách „správného“ umění, ústřední roli německého národa v jeho utváření a boj proti židovskému elementu a „asijskému“ Rusku a bolševismu.

Vyslovil se i k úloze výstav, v nichž viděl silný agitační smysl: „*Umělecká výstava jest /.../velkou zodpovědností. Musí s vnitřním pokrokem národa a jeho poslání býti nejen jednotná, ale musí kráčet statečně a vědomě v čele tohoto pokroku. Výstava umělecká může se přiznávat jen k nadprůměru. Výstava podprůměrných obrazů jest protismyslná.*“²⁶⁹ Pokud uvážíme dobovou nesmlouvavou kritiku zejména výstav mladých umělců konaných v letech 1942 a 1943, která je pranýřovala za přílišný pesimismus a málo oslavný tón jejich prací, mohla být výstavní činnost Školy umění díky těmto argumentům velmi rychle podvázána a zlikvidována.

Blumenberg dopis uzavíral slovy: „*Bojujeme v zlínských továrnách o výkon, chléb a sociální pokrok. Vy však, pánové, máte býti nositeli kultury. Naše spojené úsilí platí však německému vítězství, které dá vyzrání zrno našeho díla v plný plod.*“²⁷⁰ Navzdory ztěžujícím se podmínkám a zesilující ideologizaci se ředitelství Školy umění a Rudolfu Gajdošovi podařilo udržet výstavní činnost ve Studijním ústavu až do druhého pololetí roku 1944. K tomu se navíc na začátku listopadu 1943 otevřela zcela nová výstavní platforma prostřednictvím Stálé výstavy Školy umění ve Zlíně.

13.4 Stálá výstava Školy umění ve Zlíně

V prosinci 1941 se v inventáři Školy umění²⁷¹ poprvé objevuje výrazná položka, která svou sumou téměř sedmdesáti tisíc korun výrazně přesahovala běžné vybavení školy a jejích dílen. Jednalo se o zařízení výstavní místnosti a vzorkovny Školy umění, která byla umístěna v II. etáži jako nově zřizované školní dílny. Její zřízení se stalo významným momentem v historii instituce, protože šlo vůbec první prodejnu, díky které bylo možné systematicky distribuovat umělecké předměty vytvořené na půdě školy, a tím vydělávat na její provoz. O dalším rozvoji výstavní místnosti svědčí fakt, že byla v roce 1942 dovybavena rádiem, čalouněnými křesly a konferenčním stolem v celkové hodnotě přes deset tisíc korun, což mělo zákazníkům zvýšit komfort při nakupování. Po výtvarné stránce byl provoz školní vzorkovny a prodejny svěřen doc. Františku Petrovi, jemuž byli

²⁶⁸ Tamtéž, s. 3.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 9.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 10.

²⁷¹ Blíže viz MZA SOkA Zlín, fond Baťa XVI, inv. č. 72, ev. č. 2053.

podřízení PhDr. Dušan Závada, který měl na starosti evidenci prací v dílnách, a účetní Otto Liška.²⁷²

Dva roky po otevření prodejny na půdě Školy umění došlo ještě k významnějšímu kroku, který nejen že více přiblížil školní produkci zlínské veřejnosti, ale zároveň vytvořil zcela novou výstavní platformu, která do té doby ve Zlíně scházela. V říjnu 1943 byla činnost školní prodejny rozšířena o nový reprezentativní prostor Stálé výstavy Školy umění.²⁷³ Jejím sídlem se stal rohový dům na tehdejší Hlavním náměstí (dnes náměstí Míru) č. p. 488, v místnostech, v nichž byla dříve umístěna prodejna firmy Baťa. Vedoucím se stal účetní Otto Liška, který měl zároveň na starosti provoz školní vzorkovny v II. Studijním ústavu.

Liška okomentoval důvody jejího vzniku v dobovém tisku těmito slovy: „Zřízením Stálé výstavy byla sledována snaha přiblížit výtvarné umění nejširším vrstvám zlínského obyvatelstva a uvést ve všeobecnou známost činnost profesorů i absolventů zlínské Školy umění.“²⁷⁴ Vedle čistě uměleckých předmětů, jakými byly sochy (nebo spíše drobnější sošky) a obrazy, zde bylo možné vidět a případně zakoupit předměty užitého umění, jako keramické vázy a popelníky, výrobky ze dřeva nebo skla. Výstava tak nově umožnila realizaci programu zaměřeného na předměty užitého umění, protože do té doby se ve Zlíně podobné prezentace konaly jen ve velmi omezené míře. Ve spolupráci s oborem moderní hudby a Klubem přátel umění se připravovaly také hudební pátky. Počítalo se i s programem recitačních večerů.

Argumentem pro zřízení nového výstavního prostoru se stal zvyšující zájem zlínské veřejnosti o umění. Současně chtěl škola zefektivnit možnosti prodeje produktů svých dílen, ve kterých se žáci věnovali výrobě uměleckých a dekorativních předmětů. Vydělávali si tak nejen na vlastní studium, ale zároveň získávali do rozpočtu školy finance nutné k dalšímu provozu. Škola umění prostřednictvím Stálé výstavy rozvíjela i poradní činnost, proto stále intenzivněji pociťovala „potřebu předkládat lidem to, co je opravdu hodnotné, aby tak byli uchráněni různých omylů, i dnes ještě tak častých /.../ Hlavní důvod k otevření výstavy však byl: přijít co nejbližší k širokým vrstvám, denně jim stavět před oči opravdové umění, učit je rozpoznávat věci hodnotné od různého toho braku, který vidáváme za mnohými výklady nebo který chodí nabízet různí agenti. Chceme sloužit lidem také tím, že jim ochotně poradíme před koupí některého uměleckého díla. K tomuto účelu jsou zájemcům svým poradním slovem k dispozici všichni profesori Školy umění.“

Výrazně komornější charakter tohoto výstavního prostoru (zvláště ve srovnání s monumentálními dimenzemi expozic Studijního ústavu) umožnil orientaci na bližší představení jednotlivých autorů zlínské veřejnosti. Ta se do té doby setkávala s tvorbou výtvarníků zejména prostřednictvím tematicky široce rozkročených kolektivních výstav

²⁷² Blíže viz zápis z porady 28. února 1942. MZA SOkA Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32.

²⁷³ Vybavení prodejny a výstavní místnosti tehdy stálo přes 80 000 korun. MZA SOkA Zlín, fond Baťa XVI, inv. č. 72, ev. č. 2053.

²⁷⁴ J. Kf. Účel a plány Stálé výstavy Školy umění ve Zlíně: Snaha přiblížit výtvarné umění nejširším vrstvám. *Zlín*, 1943, č. 44, 12. 11., s. 3.

typu Zlínských salonů, případně skupinových výstav jednotlivých uměleckých sdružení jako byla Umělecká beseda nebo Sdružení výtvarných umělců moravských.

Výstavní program, zaměřený na tvorbu zlínských i mimozlínských výtvarníků, se naplno rozběhl s počátkem roku 1944. Vedle volného umění se v souladu se zaměřením Školy umění výstavní síň orientovala také na obory užitého umění. Mezi zamýšlené autory patřila akademická malířka Herta Prymusová-Stachová, která se věnovala tvorbě tepaných šperků a leptaného skla, a dalším bodem programu měla být výstava bytových doplňků s podtitulem „Ke každé květině vhodná váza“, kde se měly uplatnit zejména práce vzniklé ve školních dílnách. Nakonec však došlo k určitým změnám a výstavní program Stálé výstavy byl zahájen představením grafického díla Cyrila Boudy.

Na konci ledna 1944 byl zahájen cyklus měsíčních výstav, který vždy doprovázel čtyřstránkový katalogový list, opatřený unifikovanou obálkou s ručně kresleným motivem ŠU ZLÍN.²⁷⁵ Výstavní cyklus otevřel Cyril Bouda 27. ledna představením grafického díla, především leptů a mědirytin, vzniklého v posledních dvou dekadách. Vedle toho seznámil zlínskou veřejnost se svou tvorbou z válečného období prostřednictvím akvarelů a kreseb. O významu výstavy svědčí také fakt, že ji zahájil a úvodním slovem doprovodil ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze Karel Herain.

Druhá výstava v pořadí, která se konala v průběhu března, byla věnována malířskému a ilustrátorskému dílu Adolfa Zábranského. Na ni navázaly kresby a grafické dílo Aloise Moravce a během dubna až května grafiky Jiřího Trnky. Následovaly olejomalby a akvarely Bohumíra Dvorského. Cyklus prakticky čistě malířských výstav byl v červnu 1944 obohacen výstavou majolik Jana Kutálka, tedy tématem, které rezonovalo zejména v poválečné etapě Školy umění, kdy došlo ke vzniku specializovaného ateliéru na keramiku na půdě zlínské Uměleckoprůmyslové školy.²⁷⁶

Během prázdnin se uskutečnila dvojjvýstava figuralistů a portrétistů – malíře Karla Skály a sochaře Julia Lankáše, jejichž díla mohla zlínská veřejnost v minulosti spatřit, například Lankášovy bronzy na 3. Zlínském salonu v roce 1938.

13.5 Poslední výstava Školy umění ve Zlíně 1944

Druhou polovinu prázdnin vyplnila přehledová výstava Školy umění, která veřejnosti představila téměř tři sta prací z oblasti volného a užitého umění, vzniklých ve školních ateliérech a dílnách.²⁷⁷ Tato výstava se vlivem válečných událostí stala poslední prezentací

²⁷⁵ Až po válce se objevily katalogy rozšířenější s individuálně řešenou obálkou, z nichž svým rozsahem vynikal zejména ten, který byl věnován výstavě Josefa Lady v roce 1948.

²⁷⁶ Výstavní katalog byl provázen předmluvou Karla Heraina seznamující s historií tohoto materiálu i současnými přístupy. Prezentovány byly drobné figurky, reliéfy, kachle a mísy, u nichž se ozývala až ladovská poetika. Blíže viz HERAIN, Karel. *Majolika Jana Kutálka – nová figurální keramika* (kat. výst.), Zlín: Stálá výstava Školy umění ve Zlíně, 1944, s. 3.

²⁷⁷ Výstavě se věnoval také Jan Rajlich v knize *Přistřižená křídla*, kde ale pravděpodobně spojil několik přehlídek dohromady, protože jeho popis se místy výrazně rozchází s oficiálním katalogem. Blíže viz

Školy umění do konce druhé světové války. Dá se usuzovat, že byla i pro ředitelství Školy umění významnou, protože nechalo zpracovat posudek od Václava Viléma Štecha, který měl kriticky zhodnotit jak samotnou výstavu, tak obecně práci ve škole po pěti letech jejího trvání.

Největší prostor pro prezentaci dostalo téměř pět desítek prací vzniklých pod vedením Jana Sládka, jehož ateliér se zaměřoval zejména na jevištní tvorbu a reklamu a jako jeden z mála představil jak aktuální tvorbu studentů, tak i návrhy prvních absolventů. Ukázal například plakátovou tvorbu Alexe Berana, Zdeňka Máčela, Zdeňka Hyblera, Jana Rajlicha a Vojtěcha Štolfy, výstavnickou tvorbu, sérii dětských skládaček, mimo jiné od Karla Kramuleho, návrh sgrafita a fresky pro Batizovce od Zdeňka Máčela a Václava Chada.²⁷⁸ Tvorbu žáků nižších ročníků reprezentovaly scénické a kostýmní návrhy pro divadelní hry *Strakonický dudák* J. K. Tyla, *Zkrocení zlé ženy* W. Shakespeara, *Clavio* J. W. Goetha, které navrhli Bohuslav Felcman, Nina Kalouchová, Jiří Hejna, Oldřich Opl, Olga Schicková a Čestmír Kafka. Za pozornost jistě stojí fakt, že v rámci Sládkovy sekce se objevila také zcela privátní tvorba Alexe Berana – pokusy s fotografy ovlivněnými dílem László Moholy-Nagye.

Dalším ateliérem, který představil tvorbu absolventů a současných studentů tzv. speciálek, bylo oddělení figurálního kreslení a kompozice, které vedl Rudolf Gajdoš. Jeho činnost se orientovala na tvorbu monumentálních návrhů vitráží pro baťovské internáty, kterým se věnoval zejména František Chmelař, jenž navrhl motivy *Strojari*, *Chemici* a *Lidé po práci*, nebo Václav Chad, který vytvořil kompozici *Stavaři*. Mladší spolužáci O. Opl a Č. Kafka navrhli okna pro schodiště zlínského hotelu Viktoria (dříve Společenský dům). Také sochařský ateliér Vincence Makovského konfrontoval prezentaci návrhů současných studentů, například gumových hraček vytvořených Jiřinou Tlustou a Vlastimilem Večeřou pro Fatru Napajedla, s figurálními sochařskými pracemi absolventů Jana Habarty, Ambrože Špetíka, Konráda Babraje a Zdeňka Kováře.

Grafický obor v čele s Eduardem Milénem prezentoval vedle série kreseb a podkladů pro litografie také řadu studií písma, vytvořenou žáky prvního ročníku. Vedle toho se zde objevily návrhy značky pro Kotvu, které se věnoval třetí ročník. Pozoruhodný kolektivní projekt, do něhož bylo zapojeno devět studentů třetího ročníku, představil aranžerský obor architekta Vaňka, jak vzpomínal i Jan Rajlich: „*Samostatný úsek /.../ výstavy vytvořily návrhy diplomních prací pro dekorace a kostýmy fiktivního Plesu umělců, který by teoreticky mohl být uspořádán ve všech prostorách Společenského domu. Projekt, který*

RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 169, srov. s *Výstava Školy umění ve Zlíně – Seznam vystavených prací* (kat. výst.), Zlín: Stálá výstava Školy umění ve Zlíně, 1944, 15. 7. – 1. 8.

²⁷⁸ Bližší dokumentace bohužel chybí, protože se k výstavě zachovalo pouze několik málo neidentifikovaných fotografií v archivu Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti. Jediná fotografie zřetelně dokumentující výsek expozice včetně identifikačních čísel se dochovala v pozůstatosti Jana Rajlicha. Je zachycen rozměrný plakát pro firmu Baťa, navržený právě Rajlichem, pod kterým jsou návrhy dětského lepoprela a výstavní instalace pro veletrh v Barceloně od Alexe Berana a návrh pro sgrafitovou výzdobu od Václava Chada. Pozoruhodným exponátem byl také návrh na transparent „Strümpfe Reparatur – Oprava punčoch“ Zdeňka Máčela, vytvořený v ateliéru Jana Sládka, s provokativně až buňuelovsky surrealistickým motivem „oka na punčoše“, k němuž se blíží ostří jehly. Podle zpracovávaných témat se pravděpodobně jednalo o představení vybraných prací z průběhu studia.

pedagogicky připravil a vedl architekt Jan Vaněk a při němž spolupůsobil i scénograf Jan Sládek, byl pro studenty tak zajímavý, že se mu věnovali s nadšením a velkou vynalézavostí. Vznikla nečekaně bohatá, nápaditá kolekce, kde se projevila fantazie i talent řady studentů, často i těch, kteří se dosud plně neprojevili.“

Výrazněji se projevili také architekt Vladimír Bouček, který vedl obor zaměřený na ornament a jeho praktické využití. Například práce O. Oplta, studie proporcionality rytmu tvarů a barev, nalezla uplatnění jako návrh obálky časopisu *Architekt*, tematicky zpracovávající zlínské obytné čtvrti. J. Hejna z III. ročníku zase vytvořil studii výtvarné proporcionality děje (expozice, zauzlení děje, krize, naučení), která vyústila v aplikované podobě v dětskou skládku, nebo zjednodušené charakteristiky literárních kategorií (selanka, patos, tragika, humor) pro vazbu knih. Další práce taktéž reflektovaly aspekt užitnosti. Studenti navrhovali například doprovod básnického textu, schematické figuríny pro reklamní dějové sestavy, sportovní ceny, dózy, keramické misky, vázy, reklamní kompozice a reklamní fotogram.

První absolventům Školy umění byla vymezena vlastní sekce. Na jejím složení bylo možné pozorovat budoucí profilaci autorů co do oblíbeného materiálu či zpracovávaného tématu. Svá díla zde předvedli sochaři Jan Habarta (kamenná mísa a pohár), Konrád Babraj (keramická šachová hra, kuřácká souprava), Miroslav Václavík (sportovní cena, šachová hra, keramické popelníky se zvířecími motivy), Ambrož Špetík (dřevěný krucifix) a malíř Miroslav Šimorda, který navrhl glazury pro keramické předměty tvarované spolužáky K. Babrajem, O. Schickovou, M. Václavíkem a B. Vohralíkovou, nebo pedagogy J. Sládkem a V. Boučkem.

*„Ačkoliv letošního roku rozměr výstavy byl značně omezen a místnosti prodejny nepřipustily rozsáhlejší úpravy instalační, přece byl značný pokrok, jehož škola v uplynulém roce dosáhla. Jako u každého učiliště závisí sice vnější výsledky na náhodném výskytu talentů, přece však jevila výstava pokračující uvědomění pedagogické práce zaměřené k rozvoji výtvarné kultury, ke sblížení se životem i technickou prací a stálý zřetel ke zvláštním podmínkám prostředí zlínského a potřebám zakladatelky a vydržovatelky školy.“*²⁷⁹ Těmito slovy uvedl Václav Vilém Štech posudek poslední z přehlídek Školy umění. Vyzdvihl fakt, že se ve Škole umění nepěstuje „*pouhá studie pro studii, izolované experimenty malířské a sochařské, které nemají místa na ústavu majícím takové poslání jako škola zlínská*“, ale že výtvarná výchova v této instituci směřuje k „*účelné, sociálně zaměřené práci, a nikoliv k osobitému uměleckému projevu, jenž bývá cílem tzv. volného umění.*“

Podle jeho názoru bylo dobře, že výchova žáků směřovala ke službě veřejnosti: „*Zde se jedná o dílo, které slouží lidské společnosti a je tudíž nejprve výrobkem, potom sdělením a teprve v poslední řadě individuální formou.*“ Rovněž další hodnocení výstavy a činnosti školy V. V. Štechem vyznívalo pozitivně: „*Jak ukazovala výstava, škola správně snaží se žákům vštípit vedle výtvarné zručnosti hned také vědomí, že každá studie někam míří a má*

²⁷⁹ Václav Vilém Štech, Posudek pro ředitelství Školy umění ve Zlíně z 28. července 1944, s. 1, AFK – ŠU.

být prakticky upotřebená /.../ Bylo správné, že na výstavě převažovaly ukázky prací dělaných na určitý námět vybraný z denní potřeby firmy Baťa. Bylo tak doloženo, že výroba potřebuje formové zušlechtění /.../ Viděli jsme účinné plakáty, kde návrhy dobře zdůrazňovaly nabízené zboží, vtipné modely gumových předmětů, správně citěné v materiálu, nápadné a účinné reklamní figuriny.²⁸⁰

Štech dále sledoval práce grafického oddělení, které bylo zastoupeno výrazněji než u dřívějších školních přehlídek. Konstatoval, že zatím nebylo rozvinuto v dimenzích, které by odpovídaly významu tisku i běžné potřebě zlínské výroby. Přesto předpovídal další slibný rozkvět tohoto odvětví: „Zlín má jistě ctížádost vytvořiti samostatný typ grafického výrobku v sazbě, titulcích, reklamní kresbě, obálkách i vazbě, v tiskopisech běžných i akcidenčních.“ Toho mělo být dosaženo prostřednictvím úzkého spojení s tiskárnou a také díky dostatečnému technickému vybavení a aktivní knihařskou dílnou.

Dá se říci, že dobře fungující dílny jako místo experimentu i kontaktu s řemeslníky považoval Štech za hlavní podmínku dalšího perspektivního rozvoje. Toto tvrzení opíral o praxi pražské Uměleckoprůmyslové školy, která nedisponovala pravidelně fungujícími dílnami.²⁸¹ Práce v nich probíhala jen velmi omezeně a výsledkem byly víceméně ojedinělé kusy.²⁸² Proto většina návrhů zůstávala pouze „na papíře“ a nebyla zkoumána jejich skutečná praktičnost a proveditelnost. Tato praxe měla negativní dopad i na samotné pedagogy: „Osamocený praktik, odborný učitel, přeložený z výroby do školy, bez diktátu stále pokračující výroby, snadno upadá sám do chyby theoretické papírovosti.“ Ve Zlíně naopak viděl perspektivní prostředí, protože bylo možné „vybavit školu skutečnými dílnami nebo spojit žactvo s výrobním provozem a dát mu tak onu míru techničnosti, která musí ovlivňovati tvorbu skutečně živou.“

Příklad kvalitní praxe viděl v činnosti keramických dílen, kde „bylo znáti, správné spojení řemeslnosti s výtvarností, ačkoliv ani jinde nescházelo ukázek smyslu pro užité umění“. I u dalších oddělení vyzdvihoval snahu o propojení školních cvičení s možnostmi praktického uplatnění ve výrobě. „Zlínská škola má nadané žáky a má svědomité učitele, mají skutečnou lásku ke svému povolání. Chápu správně požadavky doby a prostředí. Vědí, že nutná obroda umění může se díti jenom návratem k řemeslu a ustavičnou službou účelu. To i tam, kde se jedná zdánlivě o volné tvoření“ V. V. Štech jako by po pěti letech nesnadného a mnohdy bolestivého naplňování experimentu²⁸³ a hledání cesty k uskutečnění původních východisek, které definovali zakladatelé tohoto výtvarného učiliště J. A. Baťa a František Kadlec, potvrzoval správnou cestu vývoje Školy umění. Zmiňoval sice určité nedostatky a rezervy, které ještě bylo vhodné vyplnit, aby se návrhy skutečně realizovaly. Doporučoval například sehnat kvalifikovaného kamenosochaře,

²⁸⁰ Tamtéž, s. 2.

²⁸¹ Tuto kritiku vyslovil již na jaře 1939 v článku informujícím o plánech Školy umění, kde si právě od zlínského učiliště sliboval lepší dílenské vybavení a aktivnější propojení s výrobou. Blíže viz ŠTECH, Václav Vilém. Výtvarná škola ve Zlíně. *České slovo*, 1939, 26. 2.

²⁸² Posudek pro ředitelství Školy umění ve Zlíně z 28. července 1944, s. 3, AFK – ŠU.

²⁸³ Především zápisy z porad pedagogů prvních dvou let fungování Školy umění ukazují na nesnadné naplňování smělých cílů, tváří v tvář válečným omezením i neutuchající řevnivosti a soupeření jednotlivých učitelů.

kameníka a hrnčíře, zařídit malou liteckou dílnu, kde by se i cizelovalo, a také dekorační dílnu. Truhlárna měla být rozšířena, aby Škola umění mohla „zasahovati do našeho života přímo“.²⁸⁴ Nicméně i tak jeho hodnocení vyznívalo příznivě a predikovalo další slibný vývoj. Ten byl ovšem zanedlouho, s počátkem školního roku 1944/1945, postupně podvázán a utlumen. Ve Stálé výstavě Školy umění se sice ještě krátce otevřela poslední výstava realizovaná během 2. světové války, věnovaná kresbám a obrazům Antonína Marka Machourka, která však byla brzy po otevření 10. srpna 1944 předčasně úředně uzavřena.²⁸⁵

²⁸⁴ Tamtéž, s. 4.

²⁸⁵ PROCHÁZKOVÁ, J. *Historie vzniku...*, s. 98

14 ŠKOLA UMĚNÍ A DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA

Škola umění zahájila svou činnost 18. září 1939, jen krátce po vypuknutí druhé světové války. Všem zúčastněným tedy muselo být jasné, že se řada velkoryse formulovaných plánů bude muset více či méně přizpůsobit této situaci. Po demonstrativním uzavření českých vysokých škol 17. listopadu byly o několik dní později důrazně upozorněny i ostatní vzdělávací instituce na údajné nepřístojné chování české školní mládeže vůči německé.²⁸⁶ Na základě výnosu prezidia ministerstva vnitra žádal přednosta Presidia zemského úřadu v Brně, aby se napříště žactvo a studentstvo vyvarovalo podobného jednání a provokací, a to pod pohrůžkou, že „*v případě neposlechnutí bude proti pachatelům co nejpřísněji zakročeno*“. Mladí čeští studenti měli být zároveň nabádáni k „*naprosté národnostní snášenlivosti*“ (sic!) a „*řádnému chování k německé mládeži*“.

Výrazný zásah do chodu školy představoval výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 21. května 1940, týkající se všech soukromých uměleckých škol, který „*se zřetelem k nařízeným úsporám při spotřebě papíru*“, zakázal pro školní rok 1939/1940 vydávat tištěné výroční zprávy.²⁸⁷ Výsledkem tohoto opatření byla mimo jiné politováníhodná skutečnost, že k fungování Školy umění ve Zlíně nikdy nevznikl sumarizující materiál reflektující její činnost za jednotlivé školní roky. Informace o její činnosti se tak dochovaly pouze fragmentárně v písemných vzpomínkách absolventů, v článcích otištěných v dobovém tisku, ve vybraných písemnostech, které si zakládal ředitel Kadlec v osobním archivu, malá část je roz distribuována v rozsáhlém fondu Baťa v MZA SOkA Zlín.

Další opatření, která se dotkla Školy umění, souvisela se snahou vymazat z veřejného prostoru reminiscence na bývalý československý stát. Například 21. června 1940 vydal Okresní úřad ve Zlíně vyhlášku, na jejímž základě musela být do začátku července 1940 odstraněna všechna označení odkazující na bývalé Československo, tzn. „*veškeré výsostní odznaky a jiná označení připomínající bývalou ČSR., ježto se nesrovnávají s dnešními státoprávními poměry.*“²⁸⁸ Ve stínu tohoto opatření se návrh ředitele Kadlece a sochaře Makovského vybudovat galerii slavných osobností ve spojovacích krčcích mezi Památkem Tomáše Bati a budovami Studijních ústavů, zmiňovaný v úvodní kapitole, zdá

²⁸⁶ „Ministerstvo vnitra bylo upozorněno úřadem pana říšského protektora, že česká školní mládež, zejména středoškolské studentstvo, obtěžuje německou školní mládež různým způsobem, jako vrážením při chůzi, vyvolávání různých hádek, spílání apod. Zároveň bylo ministerstvo vnitra požádáno o opatření, aby těmto provokacím ze strany českého žactva, resp. studentstva byla činěna ihned přítrž, jinak učiní německé úřady rázná opatření.“ Dále viz Dopis Městské rady ve Zlíně ze dne 27. 11. 1939, AFK – K.

²⁸⁷ Výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 21. 5. 1940, čj. 64196/40-IV3, AFK – K.

²⁸⁸ Jednalo se o „*bývalé výsostné odznaky, reliéfy, plakety apod., znázorňující územní rysy bývalé ČSR, pamětní tabule, odnášející se svým textem nebo i obrazovou částí k bývalým státoprávními poměrům*“ Konkrétně šlo o „*legionářské pomníky a pamětní tabule, pomníky padlých a jiné pomníky s motivy (sochami) a nápisy legionářskými; sošky a obrazy legionářské a s legionářskými motivy (čítajíc v to i pohlednice) vystavované na prodej v obchodech, legionářské sošky, poprsí a obrazy, umístěné ve veřejně přístupných místnostech. Mezi tyto místnosti se zvláště počítají hostince kavárny, klubovny apod.; legionářské odznaky; označení (názvy) budov. Zevní označení podniků, živností a pod, pokud se v nich vyskytují nepřipustné přídomy, např. „československý“ nebo tomu odpovídající značky.*“ Blíže viz Vyhláška Policejního úřadu města Zlína číslo 5198/I-40 (Závady při vnějším označování) ze dne 21. června 1940, AFK – K.

byl absolutně neproveditelný.²⁸⁹ Další represivní opatření bylo spojeno s výročním dnem vzniku samostatného československého státu 28. října, který údajně podle informací Policejního úřadu města Zlína chtěli čeští studenti oslavit v roce 1940 demonstrativním klidem, vyjádřeným dvěma minutami ticha nebo jiným tichým projevem. Ředitelství škol byla v souvislosti s tím velmi důrazně upozorněna, že v případě, pokud by „*došlo k sebemenšímu projevu nebo náznaku, bude škola ihned uzavřena a učitelský sbor internován*“.²⁹⁰

Řada příkazů, které byly již delší dobu praktikovány v nacistickém Německu, byla dříve či později aplikována také v Protektorátu Čechy a Morava. Ať už se jednalo o antagonistický vztah vůči avantgardnímu umění a nařízenou cenzuru, nebo zákazy vydané proti židovskému obyvatelstvu. Ministerstvo školství výnosem ze srpna 1940 zakázalo přijímat židovské žáky do českých veřejných i soukromých škol a již přijatí žáci pro školní rok 1940/1941 měli být ze studia vyloučeni.²⁹¹ Samotného obsahu výuky se dotklo další opatření ministerstva školství vydané o měsíc později na základě přípisu říšského protektora ze dne 4. září. V důsledku to znamenalo vyloučit z přednášek jakékoliv informace o židovských umělcích, spisovatelích či vědcích a jejich díle.²⁹² Pokud se těmto tématům nebylo možné vyhnout, tak mohli být zmíněni, ale jen s největší zdrženlivostí, přičemž bylo nutné při tom „*patříčně osvětliti negativní stránku židovského charakteru a židovství vůbec a poukázat i na rozkladný vliv židovské rasy v umění, vědě a písemnictví*“.²⁹³

Přes houstnoucí atmosféru rozrůstajících se represí a stupňujícího se útlaku všeho českého se ředitel František Kadlec snažil na společných konferencích stále více apelovat na potřebu správného vyjadřování v českém jazyce²⁹⁴ a minimálně při zkouškách z dějin umění či literatury se často objevovaly otázky odkazující k národní identitě. Život žáků, kteří nastoupili do školy později, byl poznamenán nuceným nasazením.

Po neúspěšném tažení Německa na východní frontě sílil během jara 1942 tlak na nasazení celých ročníků mladých lidí z Protektorátu Čechy a Morava na práce v říši, který se

²⁸⁹ Velkým riskem bylo již tajné uschování bronzové plastiky prezidenta T. G. Masaryka sochaře Otakara Španiela, určené pro pomník před zlínskými Masarykovými školami od F. L. Gahury. Během války byla skryta ve Studijním ústavu a k její instalaci na místo a slavnostnímu odhalení došlo až v září 1945. Blíže viz NEČASOVÁ, Kamila a David VALŮŠEK. *Tomáš Garrigue Masaryk a Zlín*. Zlín: Statutární město Zlín, odbor kultury a památkové péče, 2018, s. 22. ISBN 978-80-87766-14-9.

²⁹⁰ Dopis Policejního úřadu města Zlína č. 9544/I-40 ze dne 27. 10. 1940, AFK – K.

²⁹¹ Dopis Okresního úřadu ve Zlíně, číslo 16.395/1/VII ze dne 17. 8. 1940, AFK – K.

²⁹² Tato situace byla tíživá nejen pro pedagogy, ale především pro samotné žáky, kterým tak bylo znemožněno dozvědět se o řadě významných umělcích židovského původu. Nicméně ze vzpomínek pamětníků nevyplývá, že by byl tento příkaz jakkoli uplatňován. Ve škole se sice oficiálně nemohli dotknout některých témat, týkalo se to zejména meziválečného umění a avantgardy, která byla již dříve v nacistickém Německu označena za zvrhlé umění. Nicméně prostřednictvím pečlivě schraňovaných časopisů či monografií (například knihy o Jindřichu Štyrském a Toyen z roku 1938 s úvodním slovem Vítězslava Nezvala) se měli studenti možnost dozvědět i o surrealismu.

²⁹³ Dopis okresního úřadu ve Zlíně, číslo 18.941111VII ze dne 26. 9. 1940 ve věci Židovské písemnictví a židovské umění; používání při vyučování, AFK – ŠU.

²⁹⁴ Například na schůzi učitelského sboru 15. 2. 1941 František Kadlec podotýkal, „*že se při zkouškách nedodržel požadavek správného vyjadřování a správné češtiny*“. Zápis schůze sboru ze dne 15. 2. 1941, AFK – K.

nevyhnul ani Škole umění. Tíživou situaci nejistoty ještě zhoršil fakt, že nedlouho na to, 21. června, byl popraven oblíbený vychovatel žáků Školy umění generál Otakar Zahálka, který působil v čele zlínské odnože odbojové organizace Obrana národa. Po prázdninách, na počátku školního roku 1942/1943, se podle vzpomínek studentky sochařství Jiřiny Doubnerové (roz. Tlusté) problémem nuceného nasazení mladých studentů na práce do říše intenzivně zabývala konference profesorů na zlínské Škole umění. Padl návrh obrátit se přímo na ministra školství Emanuela Moravce se žádostí, aby zlínská škola, jakožto speciální ústav starající se výchovu výtvarně nadaných jedinců, byla od takové povinnosti osvobozena.

Doubnerová píše, že žádost pedagogů zlínské Školy umění, měla brzkou odezvu: „*Došla odpověď, že než o věci rozhodne, chce se pan ministr osobně přesvědčit, jak vypadá výuka, jaká je její úroveň, zda je skutečně škola takovým přínosem pro protektorátní kulturu, že by bylo újmou omezit počet posluchačů. Holohlavý Moravec skutečně do týdne přijel. Za doprovodu ředitele architekta Kadlece a dvou profesorů prošel všechny ateliéry a dílny. V sochařském ateliéru byly přítomny dva ročníky. V jedné části pracovali nejstarší posluchači na individuálních kompozičních úkolech, Jarmilin ročník na opačném konci modeloval ženský akt. Když se blížila suita s Moravcem, skočila modelka za paravan a všichni žáci s ní. Na druhém konci žádnou zástěnu neměli a museli s návštěvou komunikovat. Moravec, celý v černém a v rajtkách, jinak snad ani nechodil, pozdravil zdviženou pravicí a čekal podobnou odpověď. Když chlapci řekli jen Dobrý den, bez heilování, velkoryse to přehlédl, podíval se na jejich práce, ptal se na jejich stáří, pokýval hlavou, zdvihl pravici a namířil ke dveřím. Na rozdělané akty Jarmilina ročníku pohlédl jen letmo, co si myslel nebylo zřejmé. Ředitel se třásl obavou, aby se neptal, kde jsou studenti. Věděl, že se schovali, aby toho hnusného kolaboranta nemuseli zdravít. Výsledek návštěvy nejnenáviděnějšího kolaboranta Moravce na zlínské Škole umění nebyl příznivý. Do týdne dostalo ředitelství školy jím signovaný dopis, že se nejeví nutným, aby tak velký počet studentů škola vychovávala a že bude pro dobro říše žádoucí, aby všichni chlapci, narození v roce 1921, byli dáni k dispozici pracovnímu úřadu. Takové rozhodnutí mělo dopad především na Jarmilin ročník. Týkalo se čtyř z jejich pěti spolužáků a devíti malířů. /.../ Bylo to smutné. Mladí lidé, většinou maturanti z gymnázií a reálků, měli odejít na nekvalifikovanou práci kdoví kam. Byla to pro postižené katastrofa, která přetřela jejich umělecké rozběhy a ambice. Nutno dodat, že mezi nimi bylo několik vynikajících talentů.*“²⁹⁵ Po tomto rozhodnutí směřovala řada žáků z mladších ročníků na nucené práce, zejména ve Štýrském Kapfenbergu.

Vedle každodenních zpráv o vykonaných trestech smrti a dalších zásazích proti českému obyvatelstvu i tato zkušenost intenzivně zasáhla studenty Školy umění a povzbudila část z nich k zapojení se do odbojové činnosti. Od podzimu 1944 se malíř Václav Chad připojil k odbojové skupině vedené Matějem Mečlem, která pomáhala rozmnožovat a distribuovat

²⁹⁵ DOUBNEROVÁ (Tlustá), Jiřina. *Sága jednoho selského rodu* (nepublikovaný rukopis). Praha, 2004, s. 167.

ilegální tiskoviny *Naše pravda*.²⁹⁶ Do její činnosti se zapojil také František Chmelař, který byl členem skupiny „Pro vlast“. Jejich spolužák Jan Kostlán se pak například účastnil studentského odbojového hnutí ve Vysokém Mýtě. Chmelař společně s Chadem měli v úseku propagandy psát články do novin *Naše pravda* a doprovázet je ilustracemi. Dokonce navrhli i barevné řešení titulní strany.²⁹⁷ Jako absolventi a současně (byť formálně) studenti speciálky zaměřené na dekorativní malbu, jejichž oficiální činnost spočívala v navrhování vitrážových oken pro baťovské internáty, měli o něco větší svobodu pohybu než jejich mladší spolužáci.

V únoru 1945 bohužel došlo k prozrazení odbojové činnosti Václava Chada. V noci z 23. na 24. února 1945 jej přišlo zatknout gestapo, které ho při pokusu o útek zastřelilo. Také mladší spolužáci se aktivně zapojovali do ilegální činnosti, například Mojmír Čevela byl již od června 1944 členem Národní revoluční armády. Jeho úkolem bylo navázání spojení mezi místní organizací NRA v Babicích a skupinou okolo ilegálních novin *Naše pravda*. Čevela měl vykonávat informační činnost a sledovat pohyb německých vojsk v okolí Babic na Uherskohradištsku. V březnu 1945 dokonce zajistil sovětskou zásilku dělostřeleckých granátů, rozbušek a baterií pro vysílačky, která dopadla mimo původně plánované místo. 1. května v ranních hodinách byl těžce zraněn při převádění skupiny partyzánů mezi Babicemi a Spytihněví, a ještě ten den zemřel.²⁹⁸ Snad i zkušenosti s odbojem a ztrátou nejbližších spolužáků způsobily, že v euforii v květnu 1945 hromadně vstoupilo 29 učitelů a žáků Školy umění do KSČ.

14.1 Válka a mladí výtvarníci

V souvislosti s válečným obdobím je třeba reflektovat také oblast volné tvorby žáků Školy umění, jíž se věnovali spíše soukromě. Oficiální studium na půdě školy vedlo žáky zejména ke zvládnutí základů výtvarných technik a k praktickému využití výtvarné činnosti v oblasti uměleckoprůmyslové. Důležitou roli v uměleckém vyzrání mladých výtvarníků, ke kterému se přidával i jejich charakteristický projev, sehrálo především samostudium. Jak ostatně zmiňuje někdejší student malířského oboru František Chmelař: „*Celá škola byla vedena v duchu přísně realistických zásad s tím, že každý žák musí zvládnout základy řemesla (tj. realistickou studii v barvě, kresbě, modelu atd.). S řemeslem ať si pak naloží, jak bude chtít. To bylo moudré. Protože umění se naučit nedá. To je věcí každého adepta, který je buď obdařen schopností povýšit skutečnost do oblasti umění – nebo ji nemá, ale zůstává mu poctivý řemeslný základ. I s takovým vkladem se dá udělat mnoho dobré práce.*“²⁹⁹ Chmelař však dále pokračuje: „*Už v řadě prvních prací byly*

²⁹⁶ Jak také vzpomínal na spolupráci se žáky Školy umění jeden z jejich odbojové skupiny: „*Je nás tam šest, sami malíři, říkal tehdy Chad. Úkoly tím byly vymezeny. I podzemí mělo svou propagandu a své výtvarníky, i tehdy bylo už třeba připravovat plakáty pro dobu osvobození. ... Dělal spojku partyzánům, dělal dobré plakáty, pomáhal tisknout ilegální ‚Naši pravdu‘, jako jeden z prvních se stýkal s partyzány.*“ Blíže viz NEULS, Jan. Václav Chad. *Naše pravda*, 1945, č. 33–34, 28. 10., s. 6.

²⁹⁷ ČUBRA Z. a F. CHMELAŘ. *Škola umění...*, s. 228.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 253.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 158.

porušovány zásady, které nám škola vštěpovala. Projevovalo se to například v obrazech, malovaných olejovými barvami. Škola hlásala: na základní kresbu přes řídkou podmalbu dospět k pastám – ne jinak. Ve školních pracích byl tento postup zachováván, ale ve vlastní „tvorbě“? Tam se sice kreslilo, ale pak se vrstvily nánosy barev.“³⁰⁰ Hledání osobitého přístupu skrze experimenty mimo školu se tak stalo jedním ze základních principů rozvíjení jejich tvorby.

Pro samostudium žáků a hledání vlastních cest k uměleckému vyjádření byly kromě četby literatury (například časopisů *Volné směry*, nebo monografií umělců)³⁰¹ důležitým zdrojem inspirace i konfrontace výstavy soudobého českého umění pořádaných Školou umění – Zlínské salony a přehlídky mladých výtvarníků. Na těchto přehlídkách se hojně nakupovala díla pro plánovanou zlínskou galerii, taktéž spravovanou Školou umění, kde měli studenti možnost na vlastní oči vidět práce řady významných autorů české moderny a čerpat z nich podněty pro vlastní tvorbu.

Další příležitost k rozšíření obzorů o nové tvůrčí přístupy poskytovaly v prvních školních letech tzv. barbizony, při kterých se část spolužáků společně odebírala do plenéru, kde mohli svobodně mimo dohled učitelů hledat náměty pro své kresby a malby: „*Neděle byla jediným celým volným dnem. Byl to jediný den, kdy jsme neměli výuku, kdy jsme tedy povinně nekreslili, nemalovali. Šest dní nám ovšem tehdy vůbec nestačilo, využívali jsme světla a pod dojmy z četby a studia životopisné literatury jsme i celá nedělní půldne znovu věnovali malbě /.../* Objektem našeho zájmu byly krajinné úseky z okolí Zlína, z nábřeží říčky Dřevnice, z okolí Kudlova, někdy jsme zajeli vlakem do Malenovic nebo častěji opačným směrem do Zádveřic a dalších míst při trati do Vizovic.“³⁰² Barbizony představovaly pro mladé studenty umění důležité pojítko utužující jejich tvůrčí kolektiv. Zároveň ukazovaly intenzitu vnímání moderních uměleckých stylů, které v jejich tvorbě rezonovaly, od impresionismu, expresionismu, kubismu až po surrealistické tendence. S postupujícími válečnými lety příležitostí k „barbizonům“ ubývalo, mimo jiné kvůli stupňujícím se omezením nebo navyšování pracovních úkolů ve škole, a práce studentů nabývala intimnějšího charakteru.

³⁰⁰ Tamtéž, s. 159.

³⁰¹ Alex Beran si v rukopisném záznamu z 13. 4. 1996 poznamenal, že jej nejvíce ovlivnila monografie o Vincentu van Goghovi z roku 1936, vydaná Phaidon Verlag a životopisné pojednání o Goghovi *Žízeň po životě*. Vladimír Vašíček ve strojopisu *Kus prehistorie: vzpomínání přátel na Školu umění* (kopie je v pozůstalosti Alexe Berana) dále zmiňuje: „*Pro rozšíření našeho obzoru a všeobecného vzdělání měla velký význam dobře vybavená knihovna, vybudovaná ještě před válkou, kde byly i krásné výtvarné publikace. V rozsáhlejší oddělení antikvariátu místního knihkupectví jsme mnohdy nacházeli potřebné publikace, vydávané v minulosti, které normálně v knihovnách nebyly. Pravidelně na objednávku bylo možno získávat knihy, vydávané v Německu a Itálii, zásluhou živých kontaktů s knihkupcem M. Strakou z Prahy (z pasáže Černá růže). Téměř všichni jsme odebírali pravidelně *Volné směry* a získávali i starší ročníky tohoto stěžejního výtvarného časopisu a vzájemně se seznamovali s knihami, které někteří vlastnili a byly zdrojem důležitých informací a orientace v omezených možnostech a podmínkách protektorátní kultury (jako např. Štyrský – Toyen, vyd. F. Borový v r. 1938, s textem V. Nezvala a K. Teigehe; Nová česká scéna, zvl. otisk z časopisu *Život, Umělecká beseda* z r. 1937; Fr. Kubišta, B. Kubišta, Brno 1940 a mnohé jiné). Věděli jsme, kdo je Picasso, Matisse, Munch, ale živým vzorem byl – a myslím hlavně pro V. Chada a Č. Kafku – malířský a životní příklad Vincenta van Gogha a Paula Gauguina.“*

³⁰² Viz RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 156.

Tíživou dobovou atmosféru, v níž se octli mladí výtvarníci včetně studentů Školy umění, ilustruje řada publikovaných negativně laděných článků, které pojednávaly o třetí výstavě mladých ve Zlíně v roce 1942. I když se přehlídky nemohli zlíňští výtvarníci zúčastnit jako vystavující, zbýval jim do konce studia ještě jeden rok, prezentace výmluvně představovala tvorbu jejich takřka vrstevníků (Josef Liesler, Václav Hejna, Ida Vaculková), kteří reagovali na tísnivou situaci válečného období. „*Žal, Bol, Smutek, k čertu s tím vším. Na výstavě mladých umělců ve Zlíně není nic mimořádného vidět. Jsou to náměty, vlastně omílání námětů z údobí posledních desetiletí, zcela chudých na životní klad, na vnitřní záměr a na ideu. /.../ názvy děl prozrazují předem únik ze světa cílevědomě pracujících, do duchovního přítmí, v němž si mladí tolik libují. Takové jsou názvy: Žal, Bol, Truchlící, Smutek (dokonce dvakrát), Před pádem, Opuštěné atp. Není třeba, když se umění obrátí zády ke všemu, co je dnes živou skutečností, neboť jenom ono umění, které rozumí životu, je živé a věčné. Všechno ostatní je pouze stopou ve sněhu.*“³⁰³

Další komentáře zlínské přehlídky vyznívaly ještě jízlivěji a kritičtěji v hodnocení umění mladých výtvarníků i celé výstavy: „*Tato dítka starých dob se snaží ještě místy uplatňovat svou názorovou veteš. Občas se však maska těchto kulturních cagoulardů jejich vlastní nešikovností přece jen odhalí. Pak poznáme jejich pravou tvář. Vybere se třeba nějaké provinční město, daleko od Prahy a uspořádá se v něm výstava. Profesionální estéti spoléhají, že v těchto končinách, kde podle jejich názoru lišky dávají dobrou noc, jsou ještě považováni za veličiny. Pro lepší dojem uspořádá se hned výstava m l a d ý c h výtvarníků. /.../ Část posluchačů se shromáždí ze slušnosti, část ze společenské povinnosti a zlomek naivků doufá, že se doví něco o umění. Ti největší optimisté dokonce kdesi v koutku duše doufají, že uslyší něco o vztazích umělců k dnešní době. Poněvadž jde o výstavu mladých výtvarníků, vystoupí na podium starý pán z Prahy, aby si zařečňoval.*³⁰⁴ *Monotónním, šedým hlasem, jako je šedá a bezbarvá i celá výstavka, potichu čte svou slohovou úlohu o snažení mladých a rodičím se novém světě. Diváci rozpačitě přešlapují, pokašlávají a beznadějně pozorují, až na malé výjimky, teskné obrazy, které visí na stěnách a skýtají tklivý pohled. Komu snad dříme v duši zárodek sadistické obrazotvornosti, představuje si místo obrazu pověšeny na stěnách ty, kdož zavínili všechnu tuto uměleckou bídu.*“³⁰⁵

Z citovaných textů je zřejmé, že pomyslná startovní pozice mladých výtvarníků, mezi než se v roce 1943 zařadili absolventi Školy umění, nebyla pod tíhou dobové atmosféry nijak jednoduchá. To ostatně dokládají i komentáře první veřejné prezentace skupiny absolventů v divadle v Kladně, která se uskutečnila v závěru roku 1943 a setkala se s obdobně negativním hodnocením.

³⁰³ Anonym. Zlínská výstava mnoho nového nepřinesla. *České slovo*, 1942, 20. 10.

³⁰⁴ Podle dobových zpráv se jednalo o malíře, pedagoga a teoretika Františka Viktora Mokrého. Srov. s –bs–. III. výstava mladých výtvarníků. *Zlín*, 1942, č. 40, 9. 10., s. 2.

³⁰⁵ ra. Pěst na oko. *Hodokvas estétů. Zlín*, 1942, č. 41, 16. 10., s. 6.

14.2 Výstava absolventů Školy umění v Kladně 1943

Ukončení základního čtyřletého studia v červenci 1943 znamenalo pro čerstvé absolventy Školy umění možnost prezentovat svá díla na veřejných uměleckých přehlídkách. První příležitost představovala IV. Výstava mladých výtvarníků, která se ve Zlíně konala od 3. října do 7. listopadu 1943, a zúčastnila se jí skupina osmi spolužáků. O měsíc později se konalo druhé veřejné vystoupení mladých zlínských výtvarníků v Janoutově grafickém kabinetu v Městském divadle v Kladně. „1. Výstava mladých (obrazy skupiny mladých výtvarníků ve Zlíně),“ jak zněl její oficiální název, se uskutečnila na základě doporučení Vladimíra Hrocha, který v Kladně vystavoval na podzim 1943.³⁰⁶ Jak vzpomíná Jan Rajlich, prezentaci pomohl zrealizovat Jan Sládek, který měl ze svého dřívějšího divadelního působiště řadu kontaktů. Vzhledem k omezeným dimenzím Janoutova kabinetu totiž bylo nutné výstavu instalovat ve větších prostorech. Ty se nakonec nabídky v rozlehlé aule Městského divadla. Svá díla zde představilo deset mladých zlínských malířů, absolventů Školy umění: Jaroslav Bartoš, Alex Beran, Josef Beran, Jan Blažek, Zdeněk Hybler, Václav Chad, Karel Kramule, Zdeněk Máčel, Jan Rajlich a Vojtěch Štolfa. Z dobových dokumentů i vzpomínek zúčastněných je patrné, že do výstavy zasáhla cenzura. Informace před výstavou hovořila o 25 obrazech, nicméně nakonec bylo vystaveno pouze 17 prací.³⁰⁷ František Chmelař v této souvislosti zmínil, že jeho díla, včetně prací Jana Kostlána a Miroslava Šimordy, byla označena za zvrhlá a cenzurou vyřazena.³⁰⁸

Výstava byla doprovázena drobným katalogovým listem, na kterém byly vyobrazeny existenciálně až surrealisticky pojaté kresby Václava Chada a Alexe Berana. Důležitou součástí katalogu se stal komentář Alberta Kutala, který se sice osobně nezúčastnil vernisáže, přesto svými slovy velmi výstižně charakterizoval vývoj tvorby mladých zlínských malířů, kterým prošli během čtyřletého studia Školy umění ve Zlíně: „*Mladí zlínské výtvarníci, jejichž malý soubor prací je tu shromážděn, neupomínají téměř ničím na své učitele, které mělo kladenské obecenstvo nedávno příležitost poznati. Jen zcela zřídka prokmitne u některých z nich vzpomínka na prošlé školské údobí života a na poučení, jež tam byla získána. A přece nechtějí vystoupiti s novým programem, který by bořil staré a hledal konečné řešení v nové teorii. Tvoří skupinu semknutou nikoliv teoreticky propracovaným názorem, nýbrž školským kamarádstvím a soužitím v společném prostředí. Je proto přirozeno, že jsou mezi nimi značné rozdíly, jež jdou někdy až na sám kořen výtvarného názoru.*“³⁰⁹

³⁰⁶ Výstava obrazů a kreseb Vladimíra Hrocha, zejména impresionisticky a lyricky pojatých květinových zátiší a krajin, se v Kladně uskutečnila ve dnech 14. až 26. listopadu 1943 a byla doprovázena úvodním slovem teoretika umění Alberta Kutala.

³⁰⁷ Srov. s ps., Výstava mladých zlínských výtvarníků na Kladně, *Pressa – Film. tisk. služba Praha*, 3. 12. 1943.

³⁰⁸ Blíže viz ČUBRA Z. a F. CHMELAŘ. *Škola umění...*, s. 226. Jan Rajlich ve vzpomínkové knize *Přistřižená křídla* naopak zmínil, že se jednalo o obrazy Václava Chada a Miroslava Šimordy, které vykazovaly známky surrealismu. RAJLICH, J. *Přistřižená křídla*, s. 316.

³⁰⁹ KUTAL, Albert. *1. výstava mladých – Obrazy skupiny mladých výtvarníků ve Zlíně*. Kladno: Janoutův grafický kabinet, Městské divadlo na Kladně, 1943, 4.–24. 12.

Určitým spojujícím znakem jejich tvorby byl intenzivní zájem o člověka, sdílený například umělci okolo skupiny Sedm v říjnu nebo Skupiny 42, jak si dále povšiml Kutal: „*Přes názorovou nejednotnost je mezi autory této výstavy přece jen pojitko, jež dává výstavě – přes některé výjimky – ráz dosti jednotný. Že mezi vystavenými obrazy není kytic, je pro ni neméně příznačné než značný počet obrazů figurálních. Je to ovšem jen znak vnější, jeho příčiny jsou však hluboké. Není to jen reakce proti námětům příliš zprofanovaným. Spíše se tu projevuje oživený zájem o člověka, který je snad vyrůstající generaci vlastní, a posílení složky obsahové, jejíž vzrůstající význam můžeme v posledních letech pozorovati.*“ Absenci zátiší, a naopak přítomnost krajin, které byly mnohdy prodchnuty až psychologizujícím nábojem, si všiml také místní tisk: „*Příznačné pro tuto výtvarnickou skupinku je, že mezi vystavovanými díly nenalzáme žádné květiny. Přebládají motivy krajinářské, jež jsou doplněny dvěma scénickými návrhy pro Tylovu „Paní Marjánku, matku pluku“ a kostýmními návrhy pro uvedenou Tylovu hru a Moliérova „Lakomce“.*³¹⁰

Ani v Kladně však neunikli mladí výtvarníci dobově podbarvené kritice: „*Dobrá myšlenka měla však slabé uskutečnění. Vystavené práce jsou jen průměrné, někdy i podprůměrné úrovně. Zdá se, že mladí malíři nevěnovali výběru prací pro Kladno příliš velkou pozornost, neboť na některých obrazech vidíme slabotu jak v námětech, tak především v provedení.*“³¹¹ Přesto jejich úsilí asi nejlépe vystihuje závěr Kutalova úvodního slova: „*Svět, v němž mladí zlíňští malíři žijí, je po většině jakoby zastřen clonou smutku, která mu bere smyslovou radostnost. Je to svět nanejvýše osobní, který dává nahlédnout do duchovního soukromí autorova, z něhož vyrůstá a které je často jeho jediným pramenem. Způsob, jakým je výtvarně vyjádřen, je pak neméně individualistický. /.../ Výrazný individualismus pohledu na svět je tedy pro většinu těchto malířů právě tak příznačný, jako individualismus výtvarných prostředků, jež se vzpírají řádu a pravidlům. Je to však umění plné kvasivé síly, v níž je už dnes možno vystopovat výtvarných individualit. Poznati nezvažitelné hodnoty, jež se tu vynořují z neforemného chaosu možností, je nejtěžším, zároveň však nejzáslužnějším úkolem divákovým.*“

³¹⁰ efem. Výstava a premiéra v kladenském divadle. *Národní Práce – Praha (Kladno)*, 1943, 7. 12.

³¹¹ dl. Slabá výstava mladých umělců. *A-Zet – Praha (Kladno)*, 1943, 7. 12.

15 ŠKOLA UMĚNÍ V ROCE 1945

Dřívější pojednání o Škole umění obvykle končila konstatováním, že závěr druhé světové války znamenal také završení tohoto významného pedagogického experimentu, a to zejména proto, že značná část pedagogů opustila Zlín a přešla na nově otevřené vysoké školy, instituce se přejmenovala na uměleckoprůmyslovou (či umělecko-průmyslovou) školu se standardním čtyřletým studiem a v roce 1949 byla zestátněna a zařazena do systému středních škol.³¹² Toto poněkud krátkozraké hodnocení však popírá úsilí ředitele Kadlece, s nímž se těsně po válce pustil do obnovení chodu instituce a revize jejího programu, do něhož mohl promítnout své více než pětileté zkušenosti. Nové poslání školy v poválečném období tedy můžeme z tohoto úhlu pohledu vnímat jako určitou druhou fázi vývoje Školy umění,³¹³ opět personálně úzce spojenou s architektem Kadlecem, která si vytýčila za cíl vychovat kvalifikované uměleckoprůmyslové návrháře.

První jednání o obnovení školního provozu se konalo krátce po osvobození 11. května 1945 na sekretariátu KSČ, kde František Kadlec pracoval již při osvobozování Zlína.³¹⁴ Ze zápisu vyplývá, že už 7. května vyhledali sochař Vincenc Makovský a architekt Vladimír Bouček ředitele Kadlece, aby školu opět uvedli do chodu. 10. května se sešli pedagogové Školy umění architekt Vladimír Bouček, malíři Rudolf Gajdoš, Vladimír Hroch a Josef Kousal, sochaři Luděk Havelka Jiří Jaška a Vincenc Makovský a restaurátor František Petr. Byly přečteny nové směrnice pro oblast školství definované Košickým vládním programem a na jeho základě se formuloval nový program zlínského výtvarného učiliště.

Jádrem další činnosti Školy umění se měly stát především aktivity v samotném Zlíně, které vyžadovaly výtvarnou spolupráci. V první řadě to byla tovární výroba, otázky distribuce zboží a také potřeby reprezentační. Dále se měla budoucí orientace Školy umění intenzivněji zabývat oblastí bytové kultury, která sice nebyla dosavadní specializací školy, ale přesto se ve Zlíně stala často artikulovaným tématem, zintenzivněným na výstavě Kultura v bydlení, zaměřené na moderní interiér, připravené architektem Bohuslavem Fuchsem v závěru roku 1938. V plánu byla také výstava, která se měla uskutečnit ve spolupráci se Svazem Českého Díla v roce 1943–1944. V neposlední řadě se měla škola intenzivněji věnovat otázkám veřejné estetiky ve vztahu ke zlínské veřejnosti. Tyto úkoly řešili studenti již během války. Například v ateliéru Vincence Makovského tehdy navrhovali novou podobu kašny s figurálním sousoším. Doba poválečné obnovené stavební činnosti a s ní související výstava činžovních domů brzy poskytla široké uplatnění školním kamenickým a keramickým dílnám, které vytvářely domovní znamení.

Orientace návrhářů školy měla zejména saturovat potřeby tovární výroby (návrhy obuvi, strojů a zboží z plastických hmot) a distribuce a propagace (užitá grafika, reklama a výstavnictví). Základem bylo užší propojení výtvarného školení a praktických dovedností

³¹² Během uměleckoprůmyslové fáze historie Školy umění se objevilo také výrazně méně uměleckých individualit, zvláště ve srovnání s prvními absolventy této instituce.

³¹³ Zlínská uměleckoprůmyslová škola byla navíc běžně i po válce neformálně nazývána Školou umění. Dokonce i zápis z poslední porady na jaře 1949, která měla rozhodnout o likvidaci Školy umění, nesl název „Zápis z porady o Škole umění (Umělecko-průmyslové škole Dr. Zdeňka Nejedlého).“

³¹⁴ Protokol z jednání Školy umění po osvobození, 11. 5. 1945, AFK – ŠU.

žáků, kteří proto museli podle představ pedagogů „ovládat účel a techniku toho, co navrhují i materiál, z něž navrhují. Jest tedy dílenská průprava předpokladem úspěšného školení, tj. složka školní závisí na kvalitě složky dílenské a naopak. Tato spolupráce bude úspěšná, bude-li se rozvíjet z jednotného stanoviska.“ Schůzka pedagogů zároveň definovala základní principy dalšího působení školy takto: 1. princip sociální služby, 2. princip funkcionality (ráz výtvarné představy měly určovat účel, materiál a technika), 3. princip mravnosti, 4. princip srozumitelnosti (zdrojem studia i závěru byla živá skutečnost) a 5. princip ekonomie a čistoty prostředků.

Provoz školních dílen byl v těsně poválečné době obtížný, zejména v situaci, kdy byl chod Školy umění již několikátým měsícem ve výrazném útlumu. Proto se prozatím jistá část práce uskutečňovala v dílnách továrny. Pouze tam, kde nebyl na výběr vhodný tovární provoz, se využilo kapacit stávajících školních dílen. V praxi šlo o tovární dílny pro návrháře obuvi, strojů a reklamní oddělení, a školní dílnu sochařskou, vyhrazenou pro spolupráci na návrzích hraček pro firmu Fatra, nebo dekorační, kooperující s výstavním oddělením. Dále měla být v co nejkratší době zřízena při škole tiskárna. Zároveň byly využity existující pomocné dílny (např. štukatérská sloužící plastickým oborům, truhlářská pro oddělení dekorační, a knihařská pomáhající jak dekoračnímu oddělení, tak tisku).

„Patří k charakteristice zlínských poměrů, že členové učitelského sboru školy jsou mimo pedagogický úvazek hlavním faktorem při uspokojení ostatních potřeb zlínských, tj. potřeby tovární reprezentace, bytové kultury a veřejné estetiky. Stejně k této charakteristice patří, že zlínské prostředí mimoškolské, skýtá málo nebo žádné možnosti toho úsilí realizovat.“³¹⁵

Další část zápisu z porady bohužel ukazuje, že ani po téměř šesti letech působení pedagogů Školy umění ve Zlíně nebyly jejich dovednosti plně využívány. Také proto bylo důležité zachovat další školní dílny, které měly jejich návrhy realizovat. Jednalo se především o kamenosochařskou dílnu, kde se vyráběly soustružené vázy a mísy, stolařskou nábytkovou dílnu a keramické oddělení. Dále měla být obnovena řezbárna, polychromie a fotografická dílna. Padl také návrh přičlenit restaurátorské oddělení doc. Petra k umělecké galerii, kterou měla ve správě Škola umění. Důraz na dílenský provoz měl také zcela pragmatické důvody. I po válce bylo třeba subvencovat školní provoz a rentabilita dílen byla jednou z klíčových otázek. Toho mohlo být dosaženo kontinuální výrobou a také vyřešením problémů školní vzorkovny. Plynulosti výroby měla být zajištěna zřízením samostatného ateliéru, nespádajícího do pedagogického rámce školy.

Nadále zůstávala nevyřešená otázka právního postavení Školy umění, jejímž zřizovatelem byl i po válce průmyslový podnik Baťa. Svou strukturou a organizací výuky se sice blížila vysokoškolské instituci, nicméně její status takto oficiálně nebyl definován. Z toho plynuly další otázky, které bylo třeba vyřešit, a to jak s ohledem na přijímání a zařazování žáků, způsob jejich výtvarné výchovy a budoucího zaměstnání absolventů, tak i další úpravu vztahu mezi školou a továrnou, finanční záležitosti, eventuálně zřízení nového školního areálu atd.

³¹⁵ Tamtéž.

16 POVÁLEČNÁ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ETAPA ŠKOLY UMĚNÍ

„Změny, které přinesla naše národní revoluce, a které tak hluboko zasáhly do našeho národního, hospodářského a kulturního života, mají svůj nutný reflex i v programu a životě našeho ústavu. Zatím co dříve jsme byli trpěným přívěskem v nadstavbě průmyslového kolosu, dnes se stáváme nutnou součástí znárodnělého průmyslu. Náš ústav však pracuje i pro potřeby soukromých podniků.“³¹⁶ Poválečný program Školy umění (po roce 1945 častěji zvané Umělecko-průmyslová škola) reflektoval nové skutečnosti organizace znárodněného průmyslu, ale také zkušenosti, které měli možnost nabýt ředitel Kadlec od roku 1939 a promítnout do nového poslání i uspořádání této instituce. Na jednu stranu zachovával jistou kontinuitu z původními východisky, zejména ve snaze přimět výtvarníky k práci na zakázku a k většímu propojení jejich tvorby s řemeslem, na druhou stranu viděl další poslání instituce ve větším splynutí s průmyslovou výrobou než volným uměním.

„Činnost našeho ústavu se nese trojím směrem. Na prvním místě je to činnost výchovná. Ústav vychovává výtvarně nadané žáky pro průmyslové odvětví, při nichž jest důležitou znalost tvaru, barvy, kompozice, tvorba prostředí, sloh, funkce, harmonie atd. Dále jest to přímé působení na výrobky z uvedených hledisek a konečně spolupráce s pracujícími v ohledu výtvarné kultury.“ Zaměření uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně se ještě výrazněji orientovalo na oblast průmyslového návrhářství, než tomu bylo v období první poloviny čtyřicátých let ve Škole umění. Původně zamýšleným jádrem Školy umění mělo být uměleckoprůmyslové návrhářství, nicméně již na začátku roku 1939 J. A. Baťa připouštěl, že kromě užitého umění bude na její půdě prostor vytvářet také volné „umění pro umění“. Nakonec se právě volná tvorba, snad s výjimkou uznání kořenů průmyslového designu při navrhování strojů Vincencem Makovským a Zdeňkem Kovářem, stala výrazněji reflektovaným fenoménem spojovaným se Školou umění a uměleckoprůmyslová činnost zůstávala stranou zájmu. Patrně to takto vnímali i přímí účastníci, o čemž svědčí příspěvky v dobovém tisku, hlásající například: *„Po osvobození byl změněn název ústavu a zaměření výchovy žáků dostalo nový, hlubší směr. Zatím co dříve se zde věnovali výchově adeptů vysokých uměleckých škol a vyznavačů volného výtvarnictví, dnes se tu vychovávají odborníci, připraveni plnit úkoly výtvarného umění v průmyslu.“³¹⁷*

Během poválečného období se vyučovaly následující obory: průmyslová grafika a reklama, výstavnictví a aranžérství, modelářství a návrhářství obuvi, modelářství a návrhářství nových hmot, modelářství a návrhářství strojů a nástrojů, kamenictví, kamenosochařství a keramika. Není bez zajímavosti, že škola i přes užší zaměření programu na uměleckoprůmyslové obory, stále sledovala původní „baťovské“ cíle: *„1. vychovávat výtvarně schopné mladé lidi v dokonalé znalosti uměleckého řemesla, 2. vychovávat výtvarníky tak, aby si pomocí svého vzdělání mohli opatřovat živobytí sobě i druhým, 3. uschopnit žáky tak, aby jejich práce mohl používat průmysl a obchod, 4. vychovávat*

³¹⁶ Otištěno ve speciálním čísle periodika *Tep nové práce*, které se věnovalo výhledům v počátku nového dvouletého plánu v lednu 1947. Blíže viz KADLEC, František. Zdokonalování výtvarné kultury. *Tep nového Zlína*, 1947, č. 1., 1. 1., s. 8.

³¹⁷ VĚK, O. Výtvarné umění bude sloužit potřebám průmyslu. *Naše pravda*, 1946, č. 245, 23. 10., s. 5.

*mimořádné talenty k tomu, aby se staly nositeli a propagátory nového výrazu, opěvovateli techniky a nové doby a aby byly sebevědomí, rovnými a silnými lidmi, 5. vychovávat mladé výtvarníky v technikách a řemeslech uměleckého průmyslu, které zanikají, a nebo již zanikly, 6. Zlín jako město a průmyslové centrum jest prostředím s velkými plány hospodářskými, jejichž plnění potřebuje také rozsáhlý program kulturní, 7. Škola chce učit, ale také zušlechťovat, nabádat pro krásu, ale také pro odpovědnost a pomáhat odstraňovat u výtvarně nadaných lidí pocity vyděděnctví, ale také nezdravou nadstavbu výlučnosti, 8. vyučovací plán školy klade také veliký důraz na vzdělání theoretické a jazykové.*³¹⁸

Zcela klíčovou otázkou se stalo zapojení školy do provozu průmyslového podniku, které se postupně mělo dít v těchto oblastech: reklama, tiskařství, obuvnictví, gumařství, stavitelství (pomocné), výstavnictví, bytová kultura a strojnictví (pomocné). Jednou z podmínek úspěšné spolupráce, stanovenou ředitelem Školy umění Kadlecem, bylo předběžné vzdělání (případně souběžné školení) v některém z uvedených oborů.³¹⁹ Podle Kadlecových představ měla Škola umění ve vztahu k závodům disponovat daleko větším vlivem nejen prostřednictvím svého zástupce v technické radě závodů, ale celkově jí měla být zaručena možnost spoluřešit všechny otázky estetické, výtvarné, formové, dekorační, výstavby a výstavnictví, nebo výtvarných soutěží. Toho mohlo být dosaženo například díky podpoře národního správce firmy Baťa Dr. Ing. dr. Jaroslava Tichého, kterému chtěl Kadlec školu svěřit do resortu.

Úkoly pro reklamní oddělení se například skládaly z návrhu, úpravy a provedení inzerátů, značek, firemních označení, dále pak propagačních, firemních a prodejních plakátů, výroby diapozitivů, práce na normalizaci, typizaci a standardizaci nápisů a oznámení v závodech, nebo realizaci transparentů pro zvláštní příležitosti.³²⁰ Tiskařský obor se zaměřoval kromě části reklamní produkce také na návrhy a realizaci dopisních papírů, obálek, účtů a podobných tiskopisů, úpravě novin, brožur, monografií, časopisů nebo knih. Cílem úsilí zlínské uměleckoprůmyslové školy se stalo postupné převedení závodního reklamního oddělení a tiskárny pod vliv školy, a také doplnění potřebného zařízení.

16.1 Počátek vyučování

V říjnu 1945 byla obnovena výuka v poválečné Škole umění, byť to bylo v poválečném období velmi obtížné, jak zmiňuje jeden z pedagogů Josef Kousal v prvním článku

³¹⁸ Nedatovaný strojopis, který je součástí konceptu k článku Zdokonalování výtvarné kultury otištěného 1. 1. 1947 v periodiku *Tep nového Zlína*. AFK – ŠU.

³¹⁹ Tato podmínka byla i později po zániku Školy umění vyžadována u uchazečů o studium průmyslového designu v ateliéru tvarování strojů a nástrojů Zdeňka Kováře. Vzhledem k faktu, že bylo školení na pozdější zestátněné Střední uměleckoprůmyslové škole dr. Zdeňka Nejedlého pouze čtyřleté, nebylo jinak možné v tak krátké době dostatečně připravit studenty na komplexní problematiku průmyslového návrhářství, skládající se jak ze složky technické, tak především výtvarné.

³²⁰ V oblasti vizuální podpory agitace a propagandy sehrála Uměleckoprůmyslová škola a později zejména Střední uměleckoprůmyslová škola dr. Zdeňka Nejedlého ve Zlíně druhé poloviny čtyřicátých let významnou roli, např. výrobou plakátů a transparentů. Největší z nich byly monumentální mnohametrové plachty, vytvořené podle návrhu malíře a grafika Josefa Kousala, určené pro kratší (západní) stranu Obchodního domu ve Zlíně/Gottwaldově, realizované v závěru čtyřicátých let a zobrazující například podobiznu J. V. Stalina.

věnovaném nově rekonstruované výtvarné instituci: „Škola byla zahájena vzdor velkým obtížím, plynoucích z poválečných poměrů. Hlavní závadou je naprostý nedostatek místa. Plné pochopení a ocenění významu školy národní správou závodu a závodní radou dává naději, že potíže je přechodná.“³²¹

První ročník tvořilo 22 nově příchozích uchazečů,³²² z nichž hned dvanáct předtím působilo v obuvnických, gumárenských či strojírenských dílnách nebo reklamním oddělení Baťových závodů. Jak poznamenal učitel reklamy Josef Kousal: „Jejich ruce, poznamenané prací v dílnách, cvičí se dnes v ovládnání tužky a modelovací špachtle, aby svého výtvarného nadání využily ke službě závodům“.³²³ Už tento krok byl blíže k naplnění původně formulovaného ideálu Školy umění přijmout dvě třetiny studentů z řad zaměstnanců firmy, kteří byli navyklí zlínskému pracovnímu prostředí a mohly poznatky z dílen reflektovat ve své návrhářské činnosti.

„Účelem všeobecné výtvarné výchovy v atelierech je vycvičit smysl žáků k vnímavosti přírodních a životních jevů, naučit je vyjadřovací technice a zákonům výtvarné skladby. Odborná výchova výtvarná uschopní žáky plnit úkoly, společností jim kladené. Vzorem výchovy je jedinec s citem a vnímavostí umělce a technickou zručností odborníka.“³²⁴ Také po válce zůstala dílenská praxe důležitým složkou nejen k zabezpečení finančního chodu školy, ale zejména výchovným prvkem a možností ověřit si teoreticky nabyté zkušenosti z výuky v praktické činnosti: „Součástí školní výchovy je polodenní výchova dílenská. Zde mají žáci v souzvuku s výchovou ve škole získat praktické provozní zkušenosti.“ Rozložení práce ve škole a v dílnách však již reflektovalo změny, které se poprvé objevily ve školním roce 1942/1943, kdy trávili žáci nejvyššího ročníku dopoledne ve školním ateliéru a až odpoledne šli do dílen.³²⁵ Tento systém pětihodinové dopolední výuky od 7 do 12 hodin zůstal zachován až do konce zlínské uměleckoprůmyslové školy v roce 1949.

Zároveň byli vybízeni zaměstnanci závodů, aby vycházeli vstříc mladým praktikujícím návrhářům: „Spolupracovníci! Až se setkáte při své práci v dílnách s žáky této školy, neodmítněte předat jim něco ze svých bohatých zkušeností. Mají vám pomáhat, aby vaše výrobky byly po všech stránkách dokonalé a světové soutěže schopné. Mají vám pomoci tyto výrobky snadněji a rychleji prodávat. Hlavně na těsné součinnosti učitelů-praktiků a učitelů-umělců je založena jedinečnost této školy v naší republice. Učitelé-umělci mají snahu vybudovat vzájemnou důvěru a součinnost tohoto širokého učitelského sboru. I v tom jim podejte ruku!“ Je až překvapující, jak se zde otevřeně hovoří de facto o systému „mistrů formy“ a „mistrů řemesla“ užívaného na půdě německého Bauhausu ve dvacátých letech. Pomyslnými „mistry řemesla“ zde byli praktici – dělníci ze závodů, kterým tímto byla svěřena jistá důvěra a očekávala se od nich vzájemná kooperace. O přesných detailech funkčnosti navrhovaného systému však bohužel nemáme detailnější zprávy, nicméně

³²¹ KOUSAL, Josef. Snahy umělců zdokonalí společnou práci. *Nový Zlín*, 1945, č. 24, 29. 10., s. 1.

³²² Z vyšších ročníků zůstalo po válce jen sedm studentů, například Miloš Axman, Karel Kachyňa, František Crla a Jaroslav Frýdecký, kteří byli sloučeni do společné skupiny.

³²³ KOUSAL, J. *Snahy umělců zdokonalí...*, s. 1.

³²⁴ Tamtéž.

³²⁵ Blíže viz ji. Mezi nejmladšími zlínskými výtvarníky. *Tep nového Zlín*, 1947, č. 26, 25. 6., s. 8.

v proklamativní rovině přislíbili součinnost prodejní oddělení, gumárny Fatry v Napajedlech nebo modelárny obuvi.

Nicméně právě praxe v dílnách představovala po válce velký problém. Tehdy se závody vzpamatovávaly nejen z šest let trvající válečně orientované výroby, ale také ze spojeneckého bombardování v listopadu 1944, jehož stopy byly v továrním areálu stále výrazně čitelné, jak konstatoval i redaktor Světa v obrazech: „*Bombardováním zničené dílny, jejichž trosky teprve teď začínají mizet z nádvoří a továrních ulic, nedostatek surovin a úbytek pracovních sil, opotřebované strojní zařízení a v neposlední řadě i zlidštění pracovního procesu způsobilo, že celková produkce zatím nedosáhla mírových číslic.*“³²⁶ Poválečná obnova Školy umění byla podobně obtížná, jako rekonstrukce válkou poničeného závodu a celého Zlína. Změny organizační struktury podniku, který se v květnu 1945 octl pod národní správou, k většímu zapojení školy do chodu továrny zatím taktéž příliš nepomáhaly: „*Další překážkou jsou poválečné poměry zlínského prodejního oddělení. Ani při nejlepší vůli není možno umístit žáky odboru reklamního ve zlínských prodejnách, kde by mohli získat zkušenost nabídky a poptávky. Vedoucí činitelé prodejního oddělení jsou však toho názoru, že i tyto válečné poměry se v krátké době změni v poměry mírové. Rovněž umístění žáků odboru modelování předmětů z gumy v závodech Fatra musí býti odsunuto až na dobu mírového provozu.*“

V prvním poválečném školním roce 1945/1946 bylo otevřeno hned pět nových oborů, reflektujících nové poslání školy: modelářství a návrhářství obuvi, reklama – grafika, výstavnictví aranžérství, tvarování výrobků z umělých hmot (guma, bakelit, igelit aj.), kamenictví a kamenosochařství. Nově přijatí studenti absolvovali vedle literatury (Miroslav Batík), politické výchovy (Vincenc Červinka), ruštiny (Věra Florianová), deskriptivní geometrie (Otto Berka), kreslení věcné I. (Karel Hofman), kreslení věcné II. (Vladimír Hroch), kreslení věcné III. (Josef Kousal), modelování věcné (Luděk Havelka), modelování hlavy (Jiří Jaška), štukátérství (Josef Novák), také ornament (Vladimír Bouček) a písmo (p. Kubala).³²⁷ V druhém pololetí zůstal rozvrh totožný, jen nově přibyl předmět anatomie (MUDr. Jan Černošek) a díky příchodu Jana Kavana do Zlína také kamenosochařství. Vyšší ročníky měli povinný předmět literatura, politická výchova a ruština. Deskriptivní geometrie byla nahrazena dějinami umění,³²⁸ vyučovanými Františkem Kadlecem.³²⁹ Žáci dále absolvovali kreslení a malování figurální (Josef Kousal), modelování (Jan Kavan), ornament, písmo, kamenosochařství (Jan Kavan), kreslení a malování krajinářské (Vladimír Hroch) a grafickou kompozici (Josef Kousal). Ve vyšších ročnících se od školního roku 1946/1947 objevily předměty jako kreslení podle

³²⁶ Rý. Zlín 1944 Zlín 1945. *Svět v obrazech*, 1945, č. 3, 6. 7., s. 13.

³²⁷ Blíže viz klasifikace žáků ve školním roce 1945/1946, AKF – ŠU.

³²⁸ U předmětu dějiny umění si Kadlec ve svých zápiscích poznamenal, že za ministerstvo školství později předsedal u maturit prof. V. V. Štech, který se podle Kadlece pochvalně vyjádřil o úrovni znalostí dějin umění. Blíže viz Maturitní otázky z dějin umění, slohu a dějin řemesla, strojopis, nedatovaný (kol. 1948), AFK – ŠU.

³²⁹ Po osvobození suploval dějiny umění sám ředitel František Kadlec za Alberta Kutala až do roku 1948. V přednáškách z dějin umění v II. pololetí 1948 věnoval pozornost vedle tradičních témat historie umění od pravěku po novověk také otázkám novodobého města, novodobého bytu, společnosti a slohu, techniky a umění, nebo umění v architektuře. Blíže viz přehled přednášek arch. F. Kadlece, 12. 5. 1948, AFK – ŠU.

přírody, kompoziční cvičení, malířské a grafické techniky, modelování podle přírody, cvičení písma a typografie.³³⁰

Protože se zlínská uměleckoprůmyslová škola otevřela jen několik málo měsíců po osvobození, její chod byl zatím spíše provizoriem. Stále trpěla nedostatkem prostoru v budovách Studijního ústavu, přičemž mohutný požár, který zasáhlo horní patro prvního Studijního ústavu během přechodu fronty v květnu 1945, s největší pravděpodobností zasáhl a kompletně zničil nejen dílnu a ateliér sochaře Bohumila Jahody a fotografický archiv zlínského filmaře Jaroslava Novotného, ale zároveň zlikvidoval také archiv Školy umění, který zde byl přechodně umístěn.³³¹

Nicméně již ve školním roce 1946/1947 dochází k určité konsolidaci, jak naznačují také dobové články, které reflektují snahy ředitele Kadlece vyřešit zásadní problém, s nímž se instituce potýkala již od začátku. Rozsáhlý příspěvek Jaroslava Pavlíka s názvem „Zdravý základ umělecko-průmyslové školy ve Zlíně,“ otištěný v novinách *Tep nového Zlína*, například konstatuje: „*Na plastickém regulačním plánu Zlína je naznačen budoucí růst města směrem západním. Továrnických bloků bude přibývat, až v budoucnu dojde k spojení s továrními objekty v Otrokovicích. Východní část města je prakticky ukončena – má to býti v budoucnu tišší a klidnější kout Zlína. A do tohoto zeleného východního klínu umísťují navrhovatelé ing. J. Voženilek a arch. F. L. Gahura novostavby školy umělecko-průmyslové, spojené s domy chovanců a školními dílnami.*“³³² V dnešní Bartošově čtvrti, zhruba v místě, kde byly během padesátých let postaveny dvě školní budovy od Miroslava Drofy, byl zamýšlen nový školní areál. Bohužel se nedochoval žádný bližší výkres navrhovaného řešení, nicméně alespoň z půdorysného rozvržení na plánu poválečného rozvoje Zlína je patrné, že koncepčně následoval představy formulované v roce 1939 – vybudovat samostatnou uměleckou osadu v klidnější části Zlína, která by zahrnovala jak školní ateliéry a dílny, tak ubytovací kapacity a další nutné zázemí pro její provoz.

16.2 Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně

Od školního roku 1946/1947 se oficiálně ustálilo nové označení instituce Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně, byť se občas objevilo i její starší pojmenování Škola umění. Dobový tisk spatřoval rozdíl mezi válečnou Školou umění a novou Umělecko-průmyslovou školou zejména ve faktu, že Škola umění „*byla volně spojena se závody a její činnost byla více zaměřena k tak zvané vyšší umělecké výchově dorostu, jenž by se případně později uplatnil v tom kterém odvětví výroby v závodech,*“ což ale v praxi mnohdy znamenalo, „*že o absolventy nebylo plně postaráno a nebylo jim dostatečně umožněno, aby uplatňovali umělecká hlediska v průmyslových odvětvích zlínských*

³³⁰ Blíže viz rozvrh hodin pro školní rok 1946/1947, AFK – ŠU.

³³¹ Milada Frolcová tvrdí, že archiv Školy umění vyhořel v roce 1945, patrně v souvislosti s požárem v I. Studijním ústavem. Blíže viz FROLCOVÁ, Milada. *Návraty I. Slovácko*, 1997, s. 202. ISSN 0583-5569.

³³² PAVLÍK, Jaroslav. Zdravý základ umělecko-průmyslové školy ve Zlíně. *Tep nového Zlína*, 1946, č. 38, 9. 10., s. 4.

závodů.³³³ Na druhou stranu je třeba říci, že toto a další podobná hodnocení se obracelo k reflexi výsledků činnosti Školy umění během války, kdy instituce teprve obtížně hledala možnosti aktivní spolupráce, což se dařilo pouze z části. V roce 1946 zároveň bylo možné konstatovat, žáci měli k dispozici jak vlastní, na tu dobu poměrně dobře vybavené dílny, tak možnost nabývat praxi v průmyslových dílnách v národním podniku Baťa.

Vzhledem k povaze pedagogické činnosti lze konstatovat, že některé z myšlenek artikulovaných na počátku roku 1939, zejména v otázce udržitelnosti práce uměleckoprůmyslových návrhářů jejich spojením s praxí, rezonovala i v této době. Ideu J. A. Bati, že se absolventi nemají stát osobnostmi závislémi na sociální péči, ale naopak mají být svou prací a uměním schopni žít jině, měla být tentokrát skutečně zrealizována prostřednictvím užšího sepjetí se závodními dílnami: „*Pevné sepětí školy s dílnami národního podniku, má právě takový význam pro žáky, neboť jednotlivá oddělení školy mají přímou spojitost s výrobou v továrně. Absolventi školy umělecko-průmyslové mají největší možnost uplatnit se v národním podniku a jsou zbaveni starosti o zaměstnání, jež by přímo navazovalo na jejich odborné vzdělání a výchovu. Tímto způsobem bude zabráněno přirozeně odchodu absolventů umělecko-průmyslových škol do kancelářské služby.*“³³⁴

První ročník byl stále definován jako všeobecný a jediné rozdělení spočívalo v rozlišení a část výtvarnou (určenou pro kreslíře, grafiky a aranžéry) a plastickou (pro modeláře obuvnické, umělých hmot, keramiky a kamenosochaře). Počínaje druhým ročníkem se začala prohlubovat jejich specializace v některém ze šesti odvětví uměleckého průmyslu: průmyslové grafice (zaměřující se na reklamu a propagaci), aranžérství a výstavnictví, obuvnické modelářství a móda, modelářství nových hmot (řešící především nové tvary gumových hraček), kamenictví a kamenosochařství. Šestá specializace byla na keramiku.³³⁵ Nicméně již v té době se předpokládal další růst školy a počítalo se se vznikem hned čtyř nových odvětví, která měla základ v produkci národního podniku Baťa ve Zlíně nebo v průmyslových podnicích v rámci valašsko-slováckého kraje nebo sousední Hané. Jednalo se o bytovou kulturu, oděvnictví, sklo a modelářství strojů a nástrojů. Počítalo se tak s přímým uplatněním absolventů průmyslové grafiky v reklamním oddělení,

³³³ Tamtéž.

³³⁴ Jaroslav Pavlík dále oponoval myšlenkám formulovaným tajemníkem Českého bloku výtvarníků Jindřichem Chaloupeckým, publikovaným v druhém čísle *Československých epistol* v roce 1946. Podle Pavlíka bylo „*přirozenější řešit potřeby československého výtvarnictví podporou umělecko-průmyslových škol, které by byly pevně spjaty s průmyslem místa a kraje, jako je tomu ve Zlíně,*“ než reformovat umělecké školy, především Akademii výtvarných umění v Praze, která se podle Chaloupeckého v budoucnu neměla starat „*jen o tak zvané čisté umění*“. Podle Pavlíka by to v důsledku znamenalo zbytečné snížení umělecké úrovně akademie, kterou považoval za důležitou vzdělávací instituci určenou žákům s nejvyšším uměleckým nadáním. Blíže viz tamtéž.

³³⁵ Vzhledem k poválečnému odsunu německého obyvatelstva z pohraničí se vzdělávání v tomto odvětví jevílo velmi potřebné, jak o tom svědčí dobový článek: „*Kdo poslouchá pozorně relace v rozhlasu, slyší výzvy, kterými jsou voláni do našich keramických továren v pohraničí odborníci a zdatní pracovníci. Dříve měli toto odvětví uměleckého průmyslu v rukou Němci a jejich odsunem vyvstaly značné mezery. Je tedy třeba vychovat naše lidi jako odborníky, a to se ve zlínské škole děje. Seznamujeme se s profesorem Pýchou, který tu vede keramické oddělení. V tomto odvětví pracoval ve Francii 14 let. Po osvobození se vrátil do vlasti a chce nyní vychovat odborníky svého oboru.*“ Blíže viz VĚK, O. Výtvarné umění bude sloužit potřebám průmyslu. *Naše pravda*, 1946, č. 245, 23. 10., s. 5.

tiskárně a propagaci. Kvalifikace absolventů plastického zaměření, zejména aranžérů a výstavářů měla být využita v prodejním oddělení či exportu. Stejným způsobem se měli v rámci n. p. Baťa uplatnit návrháři obuvi. U zbytku se počítalo se zapojením do chemických závodů, například ve Fatře Napajedla, ale také ve Svitě, ve stavebním oddělení n. p. Baťa, v exportu nebo v domáckém průmyslu v regionu a blízkém okolí.³³⁶ K tomu ještě Jaroslav Pavlík dodává, že pedagogický sbor v čele s Františkem Kadlecem usiluje „plánovitou výchovou žáků nejen o zvýšení úrovně československého průmyslového podnikání, ale o naprosté osamostatnění exportního průmyslu, hlavně obuvnického, pokud se týká návrhů nových modelů, za něž doposud vyplácel náš průmysl velké částky cizím návrhářům.“³³⁷

Během školního roku 1946/1947 Umělecko-průmyslová škola poprvé prezentovala výsledky své návrhářské a dílenské práce mimo Zlín na I. výstavě užitého umění na Moravě, která se konala od prosince 1946 do ledna 1947 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně, pod patronací Svazu Českého Díla, a zaměřovala se zejména na interiérové vybavení.³³⁸ Zlínská uměleckoprůmyslová škola zde byla zastoupena více než dvaceti exponáty, zejména mramorovými mísami a vázami navrženými Janem Kavanem, Janem Habartou, Vincencem Makovským, Luděkem Havelkou a Milošem Axmanem, dřevěnými dózami a také keramickými předměty realizovanými podle návrhu Václava Chada.³³⁹

16.3 Školní rok 1947/1948 jako vrchol úspěšnosti nového programu poválečné Školy umění

Rychlé tempo rozvoje Kadlecova experimentu reflektuje i fakt, že již ve třetím školním roce 1947/1948 byl schopen představit téměř kompletně rozsah výuky, zahrnující také zcela nový obor tvarování strojů a nástrojů v jehož čele stanul absolvent Školy umění, sochař a průmyslový návrhář Zdeněk Kovář. V tu dobu instituci navštěvovalo již sedmdesát žáků ve střech ročnících, o které pečoval dvacetičlenný učitelský sbor, z něhož osm pedagogů bylo externích. Autor článku „Poslové krásy letí do světa“ například konstatuje, že: „za dobu svého trvání získala dobrou pověst, takže se hlásí každoročně k přijímacím zkouškám asi desetinásobek počtu, který může být přijat.“³⁴⁰

³³⁶ Měla být navázána systematická spolupráce zlínské umělecko-průmyslové školy s podniky ze sousedních krajů, například závody orientujícími se na výrobu nábytku, s prostějovským oděvnickým průmyslem nebo se sklárnami na Valašsku. PAVLÍK, J. *Zdravý základ umělecko-průmyslové školy...*, s. 4.

³³⁷ Podle informací v článku je patrné, že některé z tezí vyřkl sám ředitel Kadlec a redaktor Pavlík je parafrázoval.

³³⁸ V předsednictvu výstavní komise zasedal ředitel Školy uměleckých řemesel v Brně Josef Vydra, ředitel UP závodů Jindřich Halabala, pedagog Vyšší průmyslové školy textilní v Brně Zeno Vencálek a jako pokladník Vladislav Hapala. Blíže viz *I. výstava užitého umění na Moravě a moravských průmyslových umělců, členů odboru a hostů* (katalog výstavy), Brno: Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, 18. 12. 1946–6. 1. 1947.

³³⁹ V seznamu je mylně uvedeno jméno Josef Axman a prof. Chad.

³⁴⁰ MERCURIUS. Poslové krásy letí do světa. *Svět Práce*, 1947, č. 52, 31. 12., s. 11.

Redaktor Světa Práce, dále referoval o až překvapivé kontinuitě cílů, spojujících uměleckoprůmyslovou školu se Školou umění, když konstatoval významnou potřebu navrhovat krásnější a účelnější produkty, díky nimž se měl stát tuzemský průmysl konkurenceschopnějším: *„Krása výrobku, ladnost jeho tvaru, balení jsou rozhodující činitelé, které vedou kroky zákazníka do krámu. Tak je tomu u nás, ale i všude jinde na světě. Dnes více než kdy jindy, protože o světový trh, zejména v zemích, kde jsou výhodné valuty, je velký boj. Vyhrává nejen cena a jakost, ale opět tvar a vzhled, ať výrobku samotného nebo jeho balení. Nejen u exklusivních předmětů, jako je hračka, sklo, keramika, kniha, ale i u předmětů denní potřeby: jídelních příborů, talířů, hrnků anebo strojů, oceňujeme tyto vlastnosti. Dnešní boj na světovém trhu je rozhodující i pro dlouhá příští léta, a proto můžeme výrobky našeho znárodněného průmyslu udržet na světovém trhu jedině tehdy, když bude plně uspokojen i tento požadavek zákazníka. Proto nastoupil v průmyslu další význačný činitel: spolupráce umělce, který se dá poučit životem, výtvarníka, jenž stojí vedle dělníka, konstruktéra, aby poznal jeho práci a její technice vdechl tvořivou krásu.“*³⁴¹

Uměleckoprůmyslová škola ve Zlíně měla v této době také stupňující ambice v rozsahu svého působení. Stanovila si za cíl větší pronikání do průmyslové výroby a zejména té exportní. Tomu měla napomoci struktura její organizace úzce propojující umělecké školení s praxí v továrně, kde měli být výtvarníci určitou oporou konstruktérům. Jak autor článku dále zmiňuje, jen těžko toho mohl dosáhnout sám *„umělec, který nezná výrobu, nezná funkci stroje, jeho výrobní kalkulaci. Nelze stát u štafle a jen tak z fantasmie kreslit návrhy strojů, které snad mohou uspokojit co do tvaru, ale nejsou proveditelné pro své funkční nedostatky. Zde je možná jenom jediná cesta: umělcova do dílen, do konstrukce, a naopak konstruktérova do umělcova atelieru.“* Zlínský příklad zároveň bral jako exemplární vzor dobré praxe: *„Zlínská uměleckoprůmyslová škola /.../ plní zatím jediná všechny tyto požadavky. Je třeba, aby její zkušenosti byly zveřejněny.“* Tuto myšlenku mělo zároveň vyslovit i prezidium moravského zemského národního výboru, které analyzovalo úroveň školy a konstatovalo, *„že by zlínská uměleckoprůmyslová škola vedle svého výchovného poslání měla vybudovat ateliery, v nichž by soustavně a důsledně byl prováděn výzkum průmyslového tvarování, k němuž jsou zatím zkušenosti jenom ve Zlíně“*, kde se osvědčila vzájemná spolupráce výtvarníků s *„lékaři, sociálním oddělením, úrazovou zábranou a konstruktéry.“*³⁴²

³⁴¹ Josef Vydra v knize *Nové povolání průmyslové výtvarnictví* v této souvislosti upozorňoval také na potřebu pružně reagovat na poptávku spotřebitelů, jejichž vkus se v souvislosti s módou v průběhu času proměňuje: *„Zesílené tempo spotřeby průmyslových výrobků, které tu způsobuje móda, posiluje především vnitřní trh spotřeby. Má tím ovšem také význam pro export. Vnucuje průmyslu, že si všímá tvarových i estetických změn, časových názorů na vkus a přizpůsobuje se jim co možná nejrychleji. Musí si tedy hledati odborníky a spolupracovníky pro tuto novou orientaci výroby – míti dobré modeléry a vzorkaře, ale i atelierové projektanty!“* VYDRA, J. *Nové povolání...*, s. 10.

³⁴² MERCURIUS. *Poslové krásy...*, s. 11.

16.4 Školní ateliéry a dílny v roce 1947/1948

Díky článku „Poslové krásy letí do světa“ máme také možnost zjistit, co se v závěru roku 1947 dělo na půdě školních ateliérů a dílen. V ateliéru obuvnického oboru zaměřeného na výchovu modelářů, který vedl sochař Jiří Jaška, autora zaujala především vitrína, v níž byl ve speciálně nasvícené zvětšené sádrové mušli místo perly „střevíček dokonale provedený“, vyrobený podle studentského návrhu. Zdi ateliéru byly zdobeny dalšími návrhy v barevném provedení. Autor článku také seznamuje s průběhem studia těchto žáků, kteří byli většinou absolventi průmyslových škol: „*V prvním semestru se seznamují nejdříve s teorií i praxí. Druhý ročník už vyrobí sám celou botu, kterou si přirozeně navrhnou žáci za vedení profesora sami. Po absolvování přijdou modeláři do továrny. Jejich vrcholem budou módní referenti, kteří ve styku se světovým kongresem návrhářů budou určovat módu v obuvnickém průmyslu.*“³⁴³

Dalším z navštívených oborů se stalo návrhářství nových hmot, vedené Luděkem Havelkou, kde žáci pracovali na návrzích nových tvarů gumových hraček, figurek a různých dalších modelů. Byly zde prezentovány možnosti využití „*nových hmot v předmětech denní potřeby i luxusních,*“ přičemž bylo důležitou skutečností, že na vývoji spolupracovali také s výzkumným ústavem nových hmot, kterému například dali požadavek „*vyrobit průsvitnou látku pro panenky, aby mohli její obličej nakreslit zevnitř, takže nemůže být poškozen.*“ V kamenosochařském ateliéru se pak pozornost redaktora zaměřila na práci Jana Kavana, který dokončoval sarkofág určený pro uložení ostatků svatého Václava ve Svatováclavské kapli v chrámu sv. Víta.

„*Když přijde návštěvník do oddělení modelářství a návrhářství strojů a nástrojů profesora Kováře, připadá mu to vše kolem jako Verneovy fantazie. Stroje, které proti starým připomínají svým tvarem moderní luxusní limusiny a nástroje, jejichž rukojeti jsou přizpůsobeny tvaru ruky, takže nevznikají mozoly, otlaky a práce je lehčí.*“ Přestože Kovářův ateliér zahájil svou činnost teprve před několika měsíci, jeho činnost už z období Školy umění byla minimálně odborné veřejnosti dobře známa. Po vzoru jeho učitele Vincence Makovského se Zdeněk Kovář nezaměřoval pouze na styling nebo „*navrhování ladných tvarů, které by učinily stroj nebo nástroj esteticky vzhlednější a prodejnější,*“ ale snažil se o hlubší proniknutí do problematiky zlepšení samotné funkce stroje. Chtěl dosáhnout toho, aby při jeho obsluze člověk fyzicky netrpěl, ale naopak mu byl stroj či nástroj určitým funkčním prodloužením jeho vlastního organismu. Právě zde se měla odehrávat co nejužší spolupráce výtvarníka s konstruktérem a praktikem, aby bylo dosaženo co nejlepšího výsledku.

Další z dílen, které reportér navštívil, byla kamenická a keramická, již vedl Svatopluk Úředníček. Obě dílny se již v první letech své činnosti zapsaly hned několika realizacemi do veřejného prostoru města Zlína prostřednictvím drobných prací pro architekturu, zejména reliéfních domovních znamení pro nově budované činžovní domy ve Fučíkově čtvrti ve východní části města, nebo na nábřeží.

³⁴³ Tamtéž.

Slova redaktora *Světa Práce* zároveň prozrazovala žalostný stav školy v době, kdy po válce zahájila činnost, a upozorňovala na rychlý pokrok, který mezitím učinila.³⁴⁴ Například rozšířila své působení i mimo budovu II. Studijního ústavu – ve zlínském obchodním domě provozovala aranžerskou dílnu a navázala spolupráci s dalšími kulturními institucemi ve Zlíně.³⁴⁵ Pár týdnů po osvobození začala opět provozovat svou stálou výstavní místnost a prodejnu na tehdejší Masarykově náměstí, a v roce 1947 zvládla obnovit přehlídku současného československého umění Zlínské salony. Přestože byla škola již devátým rokem v „provizoriu“ Studijního ústavu II, rýsoval se plán na „*samostatnou šestietážovou budovu uměleckoprůmyslové školy s moderním zařízením atelierů, výroben a výstavních sálů.*“³⁴⁶

Kadlec zároveň usiloval, alespoň v rámci omezených možností, o prezentaci výsledků obnovené činnosti zlínské uměleckoprůmyslové školy i mimo region. K upoutání pozornosti širší veřejnosti snad posloužila i propagace v denním tisku. Ve snaze přilákat na návštěvu do Zlína co nejvíce zájemců sloužily i prohlídky školních atelierů a dílen se zástupci školy: „*Na prohlídky uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně jsou zřejmě již zvyklí. Tady se nesetkáte s rozpačitostí, která bývá obvyklou, když novinář si přijde prohlédnout nějaký podnik nebo ústav. Těch návštěv už zde bylo, nejen od nás, ale z USA, Francie, Švýcarska, Sovětského svazu, Jugoslávie a dalších zemí.*“³⁴⁷ O četných hostech v tomto období hovoří mimo jiné také zápisy v návštěvní knize ve Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti.

„*S potěšením pozorujeme, že výstavní ruch ve Zlíně je čilý a hlavně pravidelný. Veřejnost však bude jistě zajímat, že zlínská uměleckoprůmyslová škola vystavuje práce svých profesorů a žáků na mezinárodní výstavě Triennale v Benátkách (sic!), a to s potěšitelným úspěchem.*“³⁴⁸ V polovině roku 1947 proběhla první zahraniční prezentace výsledků Školy umění a uměleckoprůmyslové školy na prvním poválečném Triennale v Miláně, na přehlídce již tradičně zaměřené na užité umění, design a architekturu.³⁴⁹ Škola se triennale

³⁴⁴ Z dobového dokumentu z počátku září 1946 je patrné, že složitá obnova poničených prostor se dělala kontinuálně i v následujících letech, zejména prostřednictvím společných dobrovolných prací pedagogů, zaměstnanců dílen a žáků. Blíže viz Hlášení o případech na Umělecko-průmyslové škole ve Zlíně. 16. září 1946, AFK – ŠU.

³⁴⁵ Škola se také zapojovala do spolupráce s filmovými ateliéry v Kudlově nebo s nově založeným Divadlem pracujících. V říjnu 1947 ředitelství uměleckoprůmyslové školy obdrželo dotaz od divadla, zdali by v rámci jejich spolupráce souhlasili s provedením soutěže na scénickou výpravu divadelní hry *Revizor* od Nikolaje Vasiljeviče Gogola, z níž měl být vybrán nejlepší návrh k provedení. Dopis ředitele Divadla pracujících Jindřicha Troušila ze dne 4. října 1947, AFK – ŠU

³⁴⁶ MERCURIUS. *Poslové krásy...*, s. 11

³⁴⁷ Blíže viz tamtéž, srov. s. „*Školu si prohlédlo již mnoho odborníků, z nichž převážnou část tvořili cizinci: USA, Anglie, Francie, Švýcarsko, SSSR, Jugoslávie, a ode všech se dostalo práci školy uznání jak ústně, tak v denním i odborném tisku.*“ Informace o Umělecko-průmyslové škole ve Zlíně, nedatováno (školní rok 1947/1948), AFK – ŠU. V Kadlecově korespondenci je také dochován dopis s akademickým sochařem příslušníkem bulharské delegace Draganem Lozenským ze září 1948, který si od ředitele Kadlece vyžádal popis statusu školy, osnov jednotlivých oborů a také stavební program nové školní budovy, která měla být postavena pro účely zlínské uměleckoprůmyslové školy.

³⁴⁸ Špatně uvedené místo konání se objevilo ve více novinových článcích. –hč. X. Zlínský salon před zakončením. *Tep nového Zlína*, 1947, č. 32, 27. 8., s. 8; Anonym. Zlínští výtvarníci vystavují v Benátkách. *Naše pravda*, 1947, č. 197, 24. 8., s. 6.

³⁴⁹ VIII. Triennale di Milano se konalo od 31. 5. 1947 do 14. 9. 1947.

aktivně účastnila modely gumových hraček pro Fatru Napajedla navrženými Vincencem Makovským a fotografiemi jeho návrhu radiální vrtačky pro MAS v Sezimově Ústí. Další exponáty představovala skleněná láhev na likér od Lud'ka Havelky, návrhy obuvi vytvořené v ateliéru Jiřího Jašky a Evžena Drexlera, mramorové předměty od Jana Kavana a další návrhy Vincence Makovského a Zdeňka Kováře.

16.5 Nové povolání průmyslové výtvarnictví a uměleckoprůmyslová škola ve Zlíně

Významným přínosem pro propagaci školy se stala publikace Josefa Vydry³⁵⁰ *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, kterou připravoval od roku 1947. Vydra se hned v počátku obrátil na Kadlece s prosbou o spolupráci: „*Vážený pane řediteli! Nakladatelství Orbis objednalo si u mne rukopis do sbírky ‚Malé knihy o velkých věcech,‘ kterou rediguje pí. Melniková Papoušková. Píši jim jako jeden z prvních svazků /.../ knížku ‚Jedno z nejkrásnějších povolání – průmyslový výtvarník.‘ Sleduji tím další výchovu vzorkařů, modelérů, navrhovatelů a průmyslových architektů, kteří novými a dobrými tvary získávají nová odbytiště svojí továrně a svým spolupracovníkům. Upozorniti na tyto možnosti vzestupu nový pracovní dorost, který letos přímo ze škol odchází do praxe, je účelem mojí knížky. Bude v ní asi 32 stran obrázků a rád bych tam zařadil i několik ukázek z Vaší školy a Vašich oddělení, pokud jste se tím již zabývali, jmenovitě: prof. Makovského formy strojů, jak jste je měli na výstavě, a gumové hračky pro Fatru /.../ Máte-li ještě jiné a novější práce pro průmyslovou výrobu např. v kovu, v gumě, kameni nebo obzvláště obuvnické oddělení nějaké pokusy, bude mi to velice vítáno. Pak jednu neb dvě foto jako pohledy do dílen vzorových Vaší školy nebo i do prodejního oddělení. Kromě Vaší školy bude v knížce zastoupen jen Jablonec a snad Karlovy Vary; na ostatní se neobracím, ani na svoji bývalou školu v Brně, neb ta pracovala většinou pro řemesla. Já zde zdůrazňuji v knížce právě pro práci strojovou. /.../ Bude to dobrá reklama pro Vaši školu, jmenovitě ve Vašem boji o její další existenci. Tím by byl také vyhraněn rozdíl v tom mezi prací a navrhováním pro stroje a pro řemesla.*“³⁵¹ Vydrův dopis znamenal nejen možnost prezentace školy v celorepublikovém měřítku, ale zároveň také důležitý výraz uznání smyslu a naplňování jeho práce.

O rok později kniha skutečně vyšla, byť pod mírně pozměněným názvem, a Kadlec se zlínskou školou měli být jejími prvními čtenáři. Význam příkládaný zlínskému pedagogickému experimentu snad nejlépe dokládají slova ze závěru dopisu, kde Vydra píše: „*Myslím, že po té stránce výchovy k průmyslové formě jest Vaše škola dnes*

³⁵⁰ Josef Vydra byl s ředitelem Františkem Kadlecem v kontaktu již od roku 1939, kdy opouštěl Bratislavu a nastoupil na místo ředitele Školy uměleckých řemesel v Brně. Jejich vazby nezpřetrhala ani válka, kdy došlo k několika vzájemným návštěvám. Po válce pokračovala spolupráce i v době, kdy Vydra opustil Brno a od roku 1946 začal působit v Olomouci v nově založeném Ústavu výtvarné výchovy olomoucké univerzity. V roce 1947 navštívil společně s malířem a pedagogem F. V. Mokřým, patnácti studenty olomoucké pedagogické fakulty a šesti posluchači z Bratislavy Umělecko-průmyslovou školu, Stálou výstavu a obnovený X. Zlínský salon. Blíže viz dopis Josefa Vydry ředitelství školy umění, Olomouc, 6. června 1947, AFK – ŠU.

³⁵¹ Dopis Josefa Vydry ředitelství Školy umění ve Zlíně, Štola, 20. srpna 1947, AFK – ŠU.

z nejlepších.“³⁵² Bylo také plánováno vydání další knihy věnované průmyslovému výtvarnictví v Československu. Nakonec k němu bohužel nedošlo a také smělé plány rozvíjené v průběhu poválečné etapy Školy umění se brzy začaly chýlit ke konci.

³⁵² „Vážený pane řediteli, dovoluji so Vám a škole věnovati prvý exemplář svoji knížky *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, která konečně v Orbisu vyšla. /.../ Děkuji Vám zároveň za veškerou mi pomoc a spolupráci, poskytnutou zapůjčením fotografií, které Vám pak ihned vrátím po návratu do Brna. Doufám, že budu mítí příležitost Vás zase brzy poprositi o další spolupráci k větší knize o průmyslovém výtvarnictví v ČSR, jakou si na mne žádá pak ředitel Rosmana; myslím, že po té stránce výchovy k průmyslové formě jest Vaše škola dnes z nejlepších. Budu rád, sdělíte-li mi příležitostně pár kritických slov i Vašich třeba rozdílných názorů, pak bych byl rád, kdyby zlínský Tep neb jiný orgán Zlína o tom přednesl pár řádků, jistě bude mítí Zlínsko o knihu speciální zájem již kvůli Vaší škole.“ U jména ředitele nakladatelství Orbis jde patrně o překlep a ve skutečnosti jde o Zdeňka Rossmanna, který byl v jeho čele od roku 1946. Dopis Josefa Vydry řediteli Františku Kadlecovi, Štola, 23. září 1948, AFK – ŠU.

17 VÝSTAVNÍ ČINNOST UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÉ ŠKOLY PO ROCE 1945

17.1 Druhá výstava absolventů Školy umění

Poměrně brzy po osvobození došlo k obnovení činnosti Stálé výstavy Školy umění na tehdejší Masarykově náměstí (dnes náměstí Míru). Svůj program zahájila symbolicky II. výstavou prací absolventů Školy umění³⁵³ 3. července 1945, která byla s největší pravděpodobností první uměleckou přehlídkou otevřenou ve Zlíně po skončení druhé světové války.³⁵⁴ Zúčastnilo se jí 22 studentů z různých ročníků³⁵⁵ a konala se in memoriam spolužáků malířů, kteří byli zapojeni do odbojové činnosti a zahynuli v závěru války. Byli jimi Václav Chad, který byl 24. února 1945 zastřelen gestapem, a Miloslav Čevela, jenž byl 1. května 1945 těžce zraněn německou minou a krátce na to zemřel.

Představení absolventů Školy umění se neslo v lehce kritickém tónu zřejmém z úvodního slova malíře Františka Chmelaře, který se vyjádřil k okolnostem, za nichž během války v této průmyslové metropoli on a jeho spolužáci studovali: „*Občané! Výstavou svých prací obrazů a soch představujeme se Vám, my, absolventi Školy umění ve Zlíně. Je to naše první kolektivní, veřejné vystoupení ve městě, kde jsme počali své studium – ve městě, které nás odpuzovalo i přitahovalo, které nám dávalo i bralo. Odpuzovalo nás svým asociálním postojem, který se stupňoval okupací a přitahovalo nás svým rytmem práce a mas; svojí technickou tvárností – ač přiznáváme, jsme mu ještě nerozuměli, protože jsme byli dětmi v neznámém městě. Dávalo nám kus chleba a bralo nám zásobu idealismu, který jsme si s sebou přinesli.*“³⁵⁶

Chmelař dále líčil, jak od roku 1939, který byl rokem jejich nástupu do Školy umění, spolu pracovali. Kolektiv sbližovalo stejně tak školní prostředí, jako vnější tlaky válečného období. V jejich tvorbě se mísily ozvuky romantismu kombinovaného s pesimismem. „*Doba kolem nás byla naplněna vládou tmy a úzký prostor, ve kterém jsme byli přinuceni žít a myslet, byl izolován od světových proudů uměleckých i sociálních. A náš čas k samostatné tvorbě byl omezován celodenní prací a opatřeními německého totalitního systému. Vzpomínáme, jak jsme malovali úkradkem a pod okny našich ateliérů cvičili okupanti své bojové cviky. V těchto chvílích se stávalo malování neskutečným snem a symptomy nenávisti vnikaly v podobě černí a podivných tvarů do obrazů.*“ Ve svých

³⁵³ Počítala se jako druhá z toho důvodu, že první (a během války zároveň poslední) byla prezentace v Kladně v závěru roku 1943.

³⁵⁴ Anonym. První výstava ve Zlíně. *Zlínská pravda*, 1945, č. 51–52, 30. 6., s. 8.

³⁵⁵ Z ročníku, který nastoupil v září 1939 malíři Jaroslav Bartoš, Alex Beran, Josef Beran, Jan Blažek, Otakar Hudeček, Zdeněk Hybler, Václav Chad, František Chmelař, Zdeněk Máčel, František Peňáz, Jan Rajlich, Miroslav Šimorda, Vojtěch Štolfa a sochaři Konrád Babraj, Ambrož Špetík a Miroslav Václavík. Z druhého ročníku byl zastoupen Bohuslav Felcman, Nina Kalouchová, Vladimír Vašíček, sochařky Olga Schicková (Babrajová) a Jiřina Tlustá (Doubnerová) a z ročníku 1941 pouze malíř Miloslav Čevela.

³⁵⁶ CHMELAR, František. *II. výstava mladých – skupina absolventů ŠU ve Zlíně* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Školy umění ve Zlíně, 1945, s. 2.

slovech se dotkl i předešlé kolektivní výstavy v Kladně, při níž byla cenzurou vyřazena třetina obrazů, označených za zvrhlé umění. Stejně jako v Kladně i zlínská přehlídka, uskutečněná již v období znovu nabyté svobody, prezentovala především díla, v nichž se odrážel hluboký zájem autorů o člověka či krajinu. Zátíší opět sehrála spíše marginální úlohu. Díla často zobrazovala člověka jako osamělé stvoření, které je uzavřeno jen samo do sebe a obklopeno mlčením. Podobně byly zachyceny krajiny, pusté a bez lidí.

Chmelař zmiňoval fakt, že výstava je určitým způsobem přelomová a stojí na počátku nového tvůrčího období: „*Po stránce formální je celá výstava prvním krokem od školního formalismu i od technické podobnosti jednoho druhému, především však je hledáním nové formy. Kam spěje, nelze určit ani předpovědět, protože toto určení nezávisí jen na umělci a kritikovi.*“³⁵⁷ V následujících slovech Chmelař otevřel otázku působení umělců v nové době, kterou měla podle jeho představ více ovládat idea kolektivismu a socialismu.

17.2 Stálá výstava Umělecko-průmyslové po roce 1946

O další činnosti Stálé výstavy bohužel neexistuje dostatek relevantních informací až do roku 1946.³⁵⁸ Vzhledem k poválečné situaci Školy umění, a zejména naléhavé potřebě obnovit její chod alespoň částečnou úpravou výukových prostor, se dá předpokládat, že se její pozornost zaměřovala zejména tímto směrem a v mezidobí sloužila Stálá výstava především jako prodejna, kde si mohli návštěvníci zakoupit různé předměty užitého umění z produkce školních dílen. V letech 1946 a 1947 byl řízením výstavní činnosti pověřen doc. František Petr, jemuž můžeme připsat také koncepci výstavního programu, v němž často hrál roli kurátora.

V květnu 1946 představila Stálá výstava dílo čtyř malířů – národních umělců: Ludvíka Kuby, Maxe Švabinského, Václava Špály a Václava Rabase. Po ní následovala společná výstava pedagogů Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, krajinářského malíře Vladimíra Hrocha a vedoucího nově zřízeného kamenosochařského oddělení Jana Kavana. Pro malíře Hrocha to byla zároveň malá retrospektiva, demonstrující výrazné proměny v jeho tvorbě, ke kterým došlo krátce po příchodu do Zlína, jak komentoval v katalogu výstavy Jaroslav Bohumil Svrček: „*Zlín postavil Hrocha před nový úkol: vyrovnat se malířsky s městem závratného civilizačního tempa a rozkvětu. Lákal jej svým specifickým charakterem velkého zahradního města, monumentálním akcentem továrních budov a zasazením standardizovaných bílých a červených domků do zeleného rámce přírody, přecházející v plynulý masiv lesů na úbočích zlínského údolí.*“ Proměnu jeho způsobu práce, demonstrovanou zejména na malbách z posledních tří let, pak popsal takto: „*Ze středu továrního ruchu stoupá do zlínských kopců, kde krajina je drsnější a není tak kultivovaná civilizací. Nespokojuje se pouhým registrováním prchavých barevných nálad, aby vyjádřil*

³⁵⁷ Tamtéž, s. 3.

³⁵⁸ Umělecké výstavy v té době probíhaly i na jiných místech, například v prosinci 1945 byla uspořádána přehlídka „Naší krajinou“ prezentující 165 kreseb Karla Živného z období okupace. Blíže viz Anonym. Výstava souboru Karla Živného. *Nový Zlín*, 1945, č. 32, 10. 12., s. 3.

její základních charakter.“³⁵⁹ Svrček dále zmínil, že zatímco první obrazy Zlína (často monumentálních rozměrů) tvořil přímo v plenéru, jeho další tvorba se zřejmě i z důvodů válečného nebezpečí přesunula do ateliérů.

Ve spolupráci se zlínskou odbočkou Společnosti pro kulturní a hospodářské styky se SSSR byla říjnu 1946 uspořádána výstava Sovětských válečných plakátů. Na ni v listopadu navázala ukázka díla brněnského malíře Eduarda S. Kostrhona a zlínského sochaře Bohumila Jahody. Kostrhonovy olejomalby a kresby byly v té době zlínskému publiku dobře známé, protože se pravidelně účastnil přehlídek ve Studijním ústavu. Například v letech 1941 a 1942 byla jeho díla prezentována na členské výstavě SVU Aleš a v letech 1942 a 1943 na sedmém a osmém Zlínském salonu a vánočních výstavách Umění všem. Sochař Jahoda představil zejména bronzы s pracovní tematikou. Objevily se zde také dvě bronzové skici *Koželuha*, který byl původně určený pro Otrokovice – Baťov, ale nakonec došlo k jeho vztyčení v roce 1949 na dnešním náměstí Práce ve Zlíně.

V souvislosti s výstavní činností v roce 1946 je třeba poznamenat, že již tehdy se objevovaly tlaky na lidovější pojetí přehlídek, jak dokládá i kritický příspěvek ve zlínském tisku: „*Nebojte se říci, že výtvarnictví ve Zlíně asi usnulo a že jsme skutečně otráveni výstavou, která je otevřena dva měsíce s nezměněným výstavním programem. Nemáme-li práce skutečných umělců, rádi bychom se podívali i na to, co dělá naše mládež po své celodenní práci. Zajisté by se i mezi nimi našlo několik výtvarníků-amatérů a proč neocenit jejich snahu?*“³⁶⁰

Na počátku roku 1947 byl Stálou výstavou Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně představen další regionální autor Jan Kobzán, který vystudoval Umělecko-průmyslovou školu v Praze zejména díky podpoře firmy Baťa, u níž byl původně zaměstnán na pile.³⁶¹ Tvorba tohoto malíře spojená zejména s Valašskem, byla vystavena na přelomu ledna a

³⁵⁹ SVRČEK, Jaroslav Bohumil a Lev NERAD. *Vladimír Hroch, Jan Kavan* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 1946, s. 6–7.

³⁶⁰ šl. Schází mladým kritický úsudek? *Naše pravda*, Zlín, 1946, č. 267, 20. 11., s. 4.

Zajímavé srovnání poválečné polarizující se situace přináší také kritika profesorky H. Šimkové, otištěná již v červenci roku 1945, která se obrací k článku malíře a pedagoga zlínské umělecko-průmyslové školy Karla Hofmana s názvem „Na okraji nových cest“, kde se podle ní dožaduje následujícího: „*Nová doba žádá pro lid přijatelné, srozumitelné umění a vše, co takové není, ať už je to výtvarný projev, kritika nebo výstava, musí být odsouzeno a zavrženo.*“ Šimková mu proto oponuje: „*Výtka, že umění se lidu odcizilo a je pro něj v dnešní době nepřijatelné, je vážná a volání po nápravě jistě správné, jenže vidět vinu jen na umělcích a nápravu vidět v tom, že umění se stane srozumitelným v běžném slova smyslu, je hrubá chyba a fašismus. Prostý čtenář si vybere, že obrazy, kterým ‚není rozumět‘, jsou šmejdy, že se má malovat, aby se poznalo, ‚co to je‘, odloží článek spokojen a už o tom nepřemýšlí. A umělecká reakce je tak říkajíc schválena: prosím, lid s námi souhlasí, lid chce tradici atd.*“ Zároveň k tomu přidávala také nedávnou historickou zkušenost, která měla stále působit jako výstraha podobným zjednodušujícím závěrům: „*Masa obecnstva, která žádá to jednoduché, realistické umění, neví – proto jí to výtvarná kritika má připomínat, že Hitler, stejně sebevědomý jako nevdělaný, povýšiv se na absolutního soudce také v umění, vyhlásil očistu německého umění od židobolševismu a nesrozumitelnosti. Kráva bude hnědá a tráva zelená, pravil doslova, a tato věta se hodí do štítu všem odpůrcům toho umění, které si klade nové výtvarné úkoly a nespokojuje se s tupým, už 300 let starým kopírováním skutečnosti.*“ Blíže viz ŠIMKOVÁ, H. Na okraji nových cest! *Zlínská pravda*, 1945, č. 65–66, 15. 7., s. 4; srov. s HOFMAN, Karel. Na okraji nových cest. *Zlínská pravda*, 1945, č. 55–58, 4. 7., s. 10–11.

³⁶¹ PETR, František. *Katalog výstavy obrazů ak. malíře Jana Kobzáně* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 1947, s. 1.

únoru. Ukázala především Kobzářův kreslířský talent na téměř 150 dílech provedených tužkou, uhlím i štětcem nebo perem, mezi nimiž se objevila také řada ilustrací, například ke *Zlínským pověstem*. Následovala dvoutýdenní výstava grafických listů a exlibris faráře v Buchlovicích a člena Sdružení výtvarných umělců v Hodoníně Arnošta Hrabala. Tato prezentace byla v řadě výstav určitou zvláštností, což připouštěl i její autor František Petr, protože se poprvé ve Zlíně věnovala graficky provedeným knižním značkám *ex libris*; k nim pak byly přiřčeny autorské dřevoryty. Březnový termín v roce 1947 byl rovněž vyhrazen výstavě grafiky. Svá díla zde představili členové pražského Sdružení českých umělců grafiků Hollar. Řada z nich ve Zlíně vystavovala již před válkou nebo během války (Cyril Bouda, Alois Moravec, Antonín Machourek) nebo jim byla do konce čtyřicátých let ve Stálé výstavě uspořádána samostatná přehlídka (např. Ota Janeček, Ludmila Jiřincová, Josef Liesler, Lev Šimák).

Výstava mladých zlínských výtvarníků, kteří i po absolutoriu Školy umění zůstali ve Zlíně, se uskutečnila během června 1947.³⁶² Veřejnosti se prezentovali grafik František Peňáz, dále Zdeněk Kovář, který pracoval jako výtvarník v konstrukci strojů, Zdeněk Hybler, jenž působil v čele návrhového oddělení národního podniku Baťa, a také dva bývalí studenti a nyní pedagogové malíři Jan Blažek a Josef Beran. Na tuto přehlídku navázala na přelomu června samostatná výstava dalšího z pedagogů zlínské uměleckoprůmyslové školy, sochaře Jiřího Jašky. Kresby a akvarely, z nichž řadu vystavoval v roce 1944 v Pošově galerii v Praze, zde byly prezentovány jako organická součást sochařského díla. Jejich pojetí naznačovalo nejen Jaškův vztah k antickému pojetí těla, kresebné pohybové studie zároveň veřejnosti představily pravidelnou součást jeho výuky praktikované již ve Škole umění. Stejně jako u dřívější výstavy Vladimíra Hrocha bylo možné sledovat proměnu Jaškova díla během působení ve Zlíně za druhé světové války. Místo tanečnic se začal více zaměřovat na zachycení dynamičnosti průmyslové práce, zejména koželuhů. V Jaškově tvorbě se také častěji objevovala témata jako boj, bitva či nálet.

V září prostor Stále výstavy zaplnila v pořadí již třetí výstava absolventů Školy umění, kde se mohli potkat bývalý spolužáci, z nichž celá řada studovala v Praze na Vysoké škole uměleckoprůmyslové nebo na Akademii výtvarných umění. Na výstavě s podtitulem „Sám to těžce snáším, jak vy – nevím“ bylo možné vidět „*četné práce zvláště několika jedinců, kteří dokázali že na základech, které jim poskytlo studium na zlínské škole, utváří se jejich osobitý umělecký charakter, rozvíjející se do hloubky a šíře.*“³⁶³

Ve Stálé výstavě zlínské uměleckoprůmyslové školy vystavoval na podzim 1947 i krajinář Karel Živný. Mezitím, v květnu 1947, došlo k opětovnému zpřístupnění sbírek I. Studijního ústavu, které byly od roku 1941 pro veřejnost uzavřeny.³⁶⁴ Také Uměleckoprůmyslová škola ve Zlíně obnovila nedlouho předtím svou výstavní činnost v prostorách Studijního ústavu, kde prezentovala dosavadní akvizice zlínské galerie. V květnu 1947 navázala na tradici předválečných přehlídek československého umění uspořádáním X.

³⁶² Zl. Kulturní týden ve Zlíně. *Naše pravda*, 1947, č. 133, 8. 6., s. 4.

³⁶³ Hr. K výstavě prací prvních absolventů zlínské uměleckoprůmyslové školy. *Tep nového Zlína*, č. 35, 17. 9., s. 8.

³⁶⁴ –la. Sbírký Studijního ústavu opět přístupny veřejnosti. *Tep nového Zlína*, 1947, č. 19, 7. 5., s. 6.

Zlínského salonu. Po prázdninách pak vyhradila prostory výstavě Umělecké besedy, na níž navázala výstava mladých výtvarníků. O rok později v červnu 1948 se pro veřejnost slavnostně otevřel nový výstavní prostor v Domě umění,³⁶⁵ a to při příležitosti historicky posledního XI. Zlínského salonu.

Vrátíme-li se k výstavní činnosti Stálé výstavy Umělecko-průmyslové školy v tzv. Trantírkově domě na zlínském náměstí, nalezneme v jejím programu v roce 1948 hned několik významných bodů. Hned v úvodu zde byla veřejnosti představena výstava brněnského malíře Rudolfa Kundery, který od roku 1939 působil ve Francii. Kundera na svých četných olejích, akvarelech a temperách přiblížil zlínskému publiku atmosféru francouzského prostředí, které se stalo ústředním motivem jeho figurálních i krajinářských prací. V březnu zase ukázal malíř František Josef Kraus dílo ovlivněné cestami po exotických krajinách, například do severní Afriky. Po něm následovala opět výstava zlínských pedagogů Vladimíra Hrocha a Jana Kavana. Dubnový termín v roce 1948 byl vyhrazen přehlídce umělců demokratického Španělska, představující díla moderních výtvarníků pařížské školy. Do konce školního roku 1947/1948 byla otevřena ještě výstava mladého pražského malíře Oty Janečka.

Od konce července 1948 se v prostoru Stálé výstavy uskutečnila pozoruhodná výstava „Výtvarníci ve filmu“,³⁶⁶ která představila expozice loutkového filmu Karla Zemana, Hermíny Týrlové a Jiřího Trnky. Z kresleného filmu ukázala práce Jiřího Trnky, Zdenka Seydla, Františka Freiwilla, Kamila Lhotáka a Zdeňka Milera. Vedle toho byla prezentována tvorba výtvarníků, kteří se podíleli na celovečerních hraných filmech, pro něž navrhli stavby a interiéry, například architekta Jana Zázvorky, Jana Pacáka, Karla Škvora a Miroslava Hrachovce. Čtvrtou část expozice tvořily volné výtvarné práce ve filmu: malířská a sochařská díla Josefa Lady, Vojtěcha Sedláčka, Františka Tichého, Josefa Lieslera, Antonína Strnadela, Julia Lankáše a Marie Bartůňkové. Uspořádáním této přehlídky se škola pravděpodobně snažila přitáhnout pozornost k tématu spolupráce výtvarné tvorby související s filmem, které se částečně věnovala jak Škola umění, tak i poválečná Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně. Pedagogicky se návrhům figurek pro loutkový film věnoval zejména sochař Luděk Havelka nebo architekt a scénograf, vedoucí aranžérského oddělení Karel Kouřil, který se stal posilou pedagogického sboru ve školním roce 1947/1948.³⁶⁷

³⁶⁵ Tento objekt byl původně roku 1933 postaven jako Památník Tomáše Bati na připomínku zakladatele zlínského obuvnického impéria, který tragicky zahynul o rok dříve při letecké havárii. Po válce byl jeho původní obsah (např. letadlo Junkers, memorabilie Tomáše Bati, část obuvnického muzea) nahrazen novým konceptem, který mu vetknul architekt František Kadlec, a památník byl instalačně upraven pro potřeby uměleckých výstav. Do doby přejmenování na Dům umění nesl krátkou dobu název „Památník práce“. Blíže viz Anonym. *Zlín – brána valašských hor*. Zlín: Tisk Zlín, 1947, s. 10.

³⁶⁶ ar. Výtvarníci ve filmu. *Tep svobodné práce*, 1948, č. 27, 27. 7., s. 5.

³⁶⁷ Pod Kouřilovým vedením byla ve škole navržena a připravena také velká zakázka – krajinářská výstava „Valaško v práci“ ve Vsetíně, uspořádaná v létě 1949. Výtvarně a architektonicky ji řešil architekt a scénograf Miroslav Kouřil. Na základě jeho plánů byla školními dílnami provedeny tesařské a stolařské práce na objektech. Další profesori a žáci byli zapojeni do kreseb a dekoračních maleb ve všech expozicích. Plakát výstavy vytvořil Jan Kobzář. Kouřil poté navrhl ještě architektonické řešení výstavy hanáckého lidového umění, která se uskutečnila od května do června 1949 v Kroměříži. Ústřední výstavní výbor. Valaško v práci – Příprava krajinářské výstavy na Vsetíně. *Naše pravda*, 1949, č. 4, 5. 2., s. 4.

V říjnu 1948 upoutala velkou pozornost veřejnosti výstava Josefa Lady, který byl o rok dříve jmenován národním umělcem. Lada ve Zlíně představil přes osmdesát perokreseb a kvašů, včetně ilustrací k Haškovu *Dobrému vojáku Švejkovi*. Zajímavostí výstavy byl také výrazně rozsáhlejší doprovodný katalog. Po Josefu Ladovi byl prostor vyhrazen lyrickým kresbám, malbám a litografiím ilustrátorky Ludmily Jiřincové, která pracovala zejména s motivy ženské figury.

Závěr výstavního roku 1948 byl věnován zlínské uměleckoprůmyslové škole. Nejprve byl představen jeden z výrazných pedagogů – grafik Vladimír Ringes, který ve Zlíně vyučoval v letech 1946 až 1951. Ringes předtím působil jako návrhář a vedoucí propagačního oddělení v Kolíně a Praze-Hostivaři a na Základní grafické škole v Praze.³⁶⁸ Jeho dílo bylo zastoupeno jak užitou grafikou, kterou ve škole vyučoval, tak i volnou malířskou tvorbou, v níž se často objevovaly krajinné motivy z okolí Zlína provedené s velmi precizní kresebností. Na tuto prezentaci před Vánoci navázala prodejní výstava olejů, akvarelů, kreseb, plastik a keramiky od umělců spojených se Zlínem. Přehlídky se zúčastnili pedagogové uměleckoprůmyslové školy Josef Beran, Vladimír Hroch, Jiří Jaška, Josef Kousal, Luděk Havelka, Jan Blažek, Zdeněk Kovář, Jan Habarta, Vladimír Ringes a také bývalý absolvent Jan Rajlich, který na popud ředitele Kadlece začal od září 1948 působit ve Zlíně jako výtvarný referent Domovů mládeže a vychovatel průmyslové mládeže. Z dalších výtvarníků bylo zastoupeno dílo Františka Bezděka, Jana Kobzáně, Eduarda S. Kostrhona, Hany Prymusové a Karla Živného. Jak ohlašoval dobový novinový článek, účelem výstavy bylo nabídnout návštěvníkům a zákazníkům možnost pořídit hodnotný dárek, který by byl zároveň cenově dostupný. Vedle obrazů a soch bylo možné pořídit užitkové předměty. Uměleckoprůmyslová škola tím sledovala cíl „rozšířit co nejvíce kvalitních děl a vytlačit škodlivé kýchle jimiž byly, a tu a tam jsou, zaplaveny výklady některých obchodů.“³⁶⁹

17.3 Výstavy pořádané školou v roce 1949 a osud sbírky galerie

Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy Dr. Zdeňka Nejedlého v Gottwaldově, jak zněl její oficiální název od ledna 1949, stihla ukázat dílo ještě několika zajímavých autorů, než byla její činnost zlikvidována. Prostor pro prezentaci dostali hned tři členové skupiny Sedm v říjnu. Úvodem to byl Václav Hejna, který vystavil obrazy a akvarely se sociální tematikou, přičemž některé z nich se věnovaly také oblasti sportu. Druhým ze skupiny Sedm v říjnu byl Josef Liesler. Jeho prezentace se uskutečnila na přelomu dubna a května. Liesler vystavil díla z cesty do Bulharska (zejména Balčik a Sozopol), kterou podnikl v rámci kulturní dohody mezi Československem a Bulharskem. Lieslerova tvorba již byla ve Zlíně prezentována, a to o deset let dříve v rámci druhého a třetího Zlínského salonu (1937 a 1938). Autor se tentokrát ve svých dílech více věnoval tématu lidské práce, čehož

³⁶⁸ SVRČEK, Jaroslav Bohumil. *Vladimír Ringes* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 1948, s. 3.

³⁶⁹ Anonym. Vánoční výstava uměleckoprůmyslové školy. *Tep svobodné práce*, 1948, č. 47, 14. 12., s. 3.

si všimal i dobový tisk: „*Podíváte-li se dále, třeba na jeho kresby, poznáte, že ani současnost naše mu neunikla, že nehledá jen v cizích luzích, ale jde pěkně poctivě do Kolbenky, kde zachycuje bitvu o naši hospodářskou budoucnost, kreslí slévače, chlapíky v montérkách a dává jim do tváří odhodlání, pevné rysy, zrovna takové, jež námořník na bulharském škuneru, jež vede bezpečně po moři.*“³⁷⁰

Třetím autorem z někdejší skupiny Sedm v říjnu byl pražský malíř a grafik František Jiroudek, jehož dílo uvedla Stálá výstava v září 1949. Byla to zároveň zřejmě poslední výstava, která se v prostorech Stálé výstavy odehrála. I tak byla nad plán. Ředitel Kadlec se zavázal vyklidit prostory Stálé výstavy a poskytnout je národnímu podniku Pramen už v termínu do 8. března 1949. Podle původního záměru se měly výstavní a prodejní prostory uměleckoprůmyslové školy pouze přesunout do uvolněných prostor po firmě Rolný, kterou po znárodnění vlastnil n. p. Textilia.³⁷¹ Nakonec k tomu ale nedošlo a výstavní místnost byla zlikvidována bez náhrady.

K naznačenému vývoji je třeba dodat, že výstavní činnost v roce 1949 v tehdejší Gottwaldově postupně dostávala „lidovější charakter“ a úloha odborné umělecké poroty byla přebírána dělnickými kádry. „*Pracující přichází k dílům současné umělecké generace, posuzuje je s láskou a kriticky. Ano, všem umělcům je třeba chodit do Gottwaldova a mezi pracující, všem umělců je třeba hovořit s dělníky o otázkách pravdy a umění, všichni jsou povinni přijímat kritiku jako hájit svůj názor. Dělnický rozum a zkušenosti pracujícího jsou největším kritériem, nejpoctivějším měřítkem, nejkonkrétnějším úsudkem,*“ hlásal například dobový komentář v článku o výstavě současných výtvarníků.³⁷²

Už v lednu 1949 byla ve Zlíně, tehdy čerstvě přejmenovaném na Gottwaldov, otevřena v Domě umění výstava ze sbírek Pražského hradu. Jednalo se o výjimečnou přehlídku, na níž mohli návštěvníci spatřit řadu kvalitních děl od známých autorů, její náboj však byl silně ideologický, jak dosvědčovala slova tehdejšího ministra školství Zdeňka Nejedlého, pronesená během slavnostního zahájení. Nejedlý v proslovu například vybízel návštěvníky, aby v dílech Josefa Mánesa, Mikoláše Alše, Julia Mařáka a dalších velkých jmen devatenáctého a počátku dvacátého století „*nacházeli nejen potěchu z umění, ale také posilu v boji za uskutečňování socialistického Československa*“.³⁷³ O popularitě výstavy svědčí fakt, že ji navštívilo 32 tisíc lidí a vzbudila velký ohlas. Byly uspořádány společné schůzky dělníků a novinářů. Škola nechala vytisknout velkou pamětní litografii *Vzkříšení národa* od Mikoláše Alše s citátem prezidenta Klementa Gottwalda: „*Abychom povznesli našeho člověka duchovně i morálně, chceme mu zpřístupnit všechny velké kulturní poklady minulosti a otevřít mu dokořán brány k vědě a kráse*“.³⁷⁴

³⁷⁰ Anonym. Výstava Josefa Lieslera. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 15, 20. 4., s. 6

³⁷¹ Dohoda uzavřená dne 1. 3. 1949 na krajském sekretariátě KSČ mezi zástupci n. p. Textilia a zástupci školy Umělecko-průmyslové, potažmo Svazu výtvarníků, potažmo Tvaru, o uvolnění prodejny Umělecko-průmyslové školy v Gottwaldově, AFK – ŠU.

³⁷² KROH, Miroslav. O výstavě současných výtvarníků. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 15, 15. 4., s. 6.

³⁷³ –ar. Galerie pražského hradu v Gottwaldově. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 1, 7. 1., s. 9.

³⁷⁴ KADLEC, František. Dobrá věc se podařila. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 9, 4. 3., s. 6.

Tato výstava předcházela agitační přehlídce „Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase“, kterou v dubnu 1949 uspořádaly Kulturní odbor kanceláře prezidenta republiky a Kulturní oddělení národního podniku Svit v gottwaldovském Domě umění. Akce představující obrazy a sochy od vzniku samostatného československého státu do roku 1949 předznamenala další vývoj umělecké tvorby směřující k normativnímu socialistickému realismu. Novinkou ve složení výstavního výboru byl fakt, že se tentokrát neskládal pouze ze zástupců umělecké obce,³⁷⁵ ale výraznou část obsadili také dělníci – stachanovci z punčocháren, koželužen, pneumatikáren a obuvnických dílen národního podniku Svit. Jak ve své úvodní řeči sdělil vedoucí kulturního a tiskového odboru kanceláře prezidenta republiky František Nečásek, cílem výstavy bylo „*seznámit náš pracující lid se soudobým naším uměním, ukázat mu, že ani v letech nadvlády nejrůznějších cizokrajných směrů a vlivů neutuhl u nás proud uměleckého snažení, které vyrůstalo z rodné české a slovenské půdy, z myšlení a citů lidu, a které usilovalo o jejich pravdivé zobrazení. Posláním této výstavy je alespoň naznačit cestu, kterou se chce výtvarné umění české i slovenské bráti v budoucnu.*“³⁷⁶

Nečásek se přitom odkazoval na slova tehdejšího prezidenta republiky Klementa Gottwalda, jež se stala mottem výstavy: „*Náš lid potřebuje novou kulturu dneška, žijící dneškem a pomáhající dnešku. Potřebuje kulturu prodchnutou naší vírou v šťastnou budoucnost země, posilující nás v práci i zápasu a ukazující nám cestu vpřed. Potřebuje kulturu srozumitelnou a přístupnou, a proto mu blízkou a drahou.*“³⁷⁷ Zlínská výstava měla být určitou zkouškou a „*náčrtem, který bude propracován, doplněn a vybroušen*“, aby mohl být prezentován téhož roku během května a června v jízdárně Pražského hradu.

Dalším bodem, který rámcově souvisel s těmito proměnami, se stalo třídění a ohodnocení obrazů ze sbírek zlínské galerie, ke kterým došlo v říjnu téhož roku pod vedením ředitele Národní galerie v Praze Vladimíra Novotného, V. V. Štecha a restaurátora a někdejšího pedagoga Školy umění Františka Petra.³⁷⁸ Na základě jejich šetření vznikla základní kategorizace děl. První skupinu tvořila „*díla hodnoty galerijní*“, která bylo možné kdykoli a kdekoli vystavit. Do zvláštní skupiny označené Ia. byla vytržena sice kvalitní díla, která reprezentovala „*vývojovou cestu československého umění a poučení o různých směrech*“,³⁷⁹ nicméně tyto předměty měly sloužit víceméně pouze pro školní účely a nesměly být vystavované. Druhá skupina artefaktů byla určena pro výzdobu pracovních a společenských místností, protože to byla díla „*technicky neb námětově zajímavá a přispívající k vytváření prostředí nové kultury v městě socialistického budování*“. Poslední část původně baťovské sbírky byla vyhodnocena jako „*díla nevalné umělecké hodnoty*,

³⁷⁵ Z významných osobností předválečného umění například Karel Holan, Vincenc Makovský, Karel Pokorný, z teoretiků Antonín Matějček a Václav Vilém Štech nebo architekt Jan Zázvorka, z pedagogů gottwaldovské uměleckoprůmyslové školy pouze Vladimír Hroch.

³⁷⁶ PEŤAS, František, ed. *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase* (kat. výst.). Gottwaldov: Dům umění, 1949, s. 7.

³⁷⁷ Motto se objevilo také v centrální části výstavy na parapetu mezipatra bývalého Památníku Tomáše Bati, po válce přeměněného na Dům umění.

³⁷⁸ Ke třídění obrazů odkazuje Zpráva kontrolního oddělení národního podniku Svit z 27. března 1951, MZA SOKA Zlín, fond Svit I/3, inv. č. 31.

³⁷⁹ Původně „postupu různých formalismů“, které bylo přeškrtnuto.

jimiž může vedení nár. podniku Svit podle svých potřeb volně disponovati bez újmy na kulturním majetku národním i gottwaldovském.“

Tato selekce měla za následek odčerpání části fondu budoucí gottwaldovské galerie. Pro konkrétnější představu ji tvořilo přes sto obrazů spadajících do druhé skupiny a 231 obrazů třetí kategorie, které byly rozptýleny do různých organizací, počínaje hotelem Společenský dům (Moskva) v Gottwaldově či otrokovickým hotelem; další část směřovala například do Závodního klubu ROH v Otrokovících, do Muzea města Gottwaldova, na farní úřad římskokatolické i československé církve v Gottwaldově, nebo do střeleckého oddílu Sokol Svit. Přes šedesát obrazů bylo prodáno přímo v Domě umění návštěvníkům výstav. V případě plastik šlo o jeden exponát první skupiny (konkrétně figuru Koželuha od sochaře Bohumila Jahody) a třicet soch z druhé a třetí kategorie, které byly převedeny do Závodního klubu ROH v Otrokovících. Zbýlé tři sbírkové předměty byly darovány Sokolu Svit, oddílům jezdeckví a lehké atletiky.

V této podobě se stala sbírka, skládající se z téměř desetiletých akvizic firmy Baťa,³⁸⁰ základem fondu Krajské galerie v Gottwaldově, zřízené Ministerstvem kultury 20. listopadu 1953. Byla doplněna novými akvizicemi z období počátků padesátých let, jejichž forma i tematické zaměření korespondovalo s novým směřováním vizuální kultury po nástupu Komunistické strany Československa k moci.

³⁸⁰ Ty se skládaly kromě přímých nákupů od výtvarníků zejména z akvizic uskutečněných prostřednictvím Zlínských salonů, ale také z umělecké sbírky ze zámku v Napajedlech, obrazů zakoupených od uherskohradištského zubaře Tománka, nebo sbírky bývalého továrníka židovského původu Emila Saluse. Více o budování sbírky současné Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně viz CHOLASTOVÁ, Barbora. *Původní sbírky galerie umění ve Zlíně*. Olomouc, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

18 KONEC POVÁLEČNÉ ETAPY ŠKOLY UMĚNÍ

Přes všechny jmenované úspěchy, zejména ve školním roce 1947/1948, a úsilí ředitele Kadlece vybudovat prestižní učiliště pro výchovu průmyslových návrhářů, došlo během první poloviny roku 1949 k postupné likvidaci významného pedagogického experimentu započatého o deset let dříve. Změny začaly již 3. ledna 1949, kdy došlo k přejmenování instituce na Uměleckoprůmyslovou školu dr. Zdeňka Nejedlého za osobní přítomnosti tehdejšího předsedy vlády Antonína Zápotockého, a právě ministra školství Nejedlého. V těch dnech byl také Zlín přejmenován na dalších čtyřicet let na Gottwaldov.

O budoucnosti školy a odstranění jejího ředitele bylo prakticky rozhodnuto již v listopadu 1948³⁸¹ nařízením kontrolní inventury obrazů a soch.³⁸² 5. ledna 1949 byla předána Josefu Kijonkovi³⁸³ zpráva o kontrole hospodaření, která pro množství nedostatků konstatovala, „že celý případ UPŠ je velmi závažný“ a bylo proto doporučeno, aby k tomu vedení závodů zaujalo stanovisko. Komise kontrolního oddělení během následujícího měsíce a půl začala nacházet řadu dalších problémů, počínaje evidencí uměleckých děl a jejich nevhodným uskladněním, až po více než sto předmětů, které nebyly k nalezení. Přestože bylo s velkou částí sbírky v průběhu téměř patnácti let od počátku jejího systematického budování od roku 1936 několikrát výrazně manipulováno, zejména ve válečném období, byla Kadlecovi vytýkána řada nedostatků při jejich správě. Na jejím konci stála druhá zpráva, předaná 19. února opět Kijonkovi. Další kroky jen ilustrují postupnou likvidaci projektu „Školy umění“. V polovině května byl uměleckoprůmyslové škole odebrán Dům umění a předán propagačnímu oddělení znárodněného podniku v čele s Josefem Machem.³⁸⁴ Zároveň bylo rozhodnuto, že „soudruh Kadlec zůstává vedoucím Školy umění a bude učit 6 hodin týdně ‚Dějiny umění‘; na zbytek potřebných vyučovacích hodin opatří si učitele, kterého event. bude zaučovat.“

Klíčové jednání, které definitivně rozhodlo o zániku tohoto výjimečného experimentu na poli průmyslového výtvarnictví, se uskutečnilo o měsíc později za účasti vedení školy, zástupců žáků, KSČ, odborů a vedení závodů. „Zápis z porady o Škole umění/Uměleckoprůmyslová škola Dr. Zdeňka Nejedlého“³⁸⁵ kterou ve svých poznámkách Kadlec trefně překřtil na „Poradu hrobařů a přípravu jejich pohřbů“, mimo jiné konstatoval, že Kadlec zůstane ve funkci ředitele do konce pololetí, a potom přejde vedení školy na Františka

³⁸¹ V té době Kadlec plánoval ještě uspořádání XII. Zlínského salonu v květnu 1949 nebo podporu bývalých absolventů Školy umění, při zakládání vlastního uměleckého družstva. Byla také oživena myšlenka spojit Dům umění koridory s oběma budovami Studijních ústavů. V definitivní úpravě měla být v budově Studijního ústavu I. umístěna Umělecko-průmyslová škola, v Domě umění se měly konat výstavy a ve II. Studijním ústavu bylo navrženo zřídit stálou galerii. Blíže viz Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně, Zpráva pro soudr. Kijonku, 11. 11. 1948, MZA SOKA Zlín, fond Svit I/2, inv. č. 590, blok B.

³⁸² Blíže viz Kontrolní zpráva z umělecko-průmyslové školy odd. 9250, Gottwaldov, 5. 1. 1949, MZA SOKA Zlín, fond Svit I/3, inv. č. 7.

³⁸³ Josef Kijonka byl po osvobození společně s JUDr. Ivanem Holým jedním z hlavních hybatelů změn ve firmě Baťa, kde sehrál významnou úlohu v procesu jejího znárodnění. Od roku 1946 působil na pozici předsedy koncernové a poté podnikové rady n. p. Baťa a v listopadu 1948 byl jmenován sociálně-kádrovým ředitelem. Blíže viz KREJČÍ, V. a M. JEMELKA, ed. *Poznamenaný...*, s. 261.

³⁸⁴ Záznam o poradě dne 14. května 1949 se s. Kadlecem. AFK – ŠU.

³⁸⁵ Kopie dokumentu je dostupná v MZA SOKA Zlín, fond Svit I/1, inv. č. 131.

Staňka, který měl v té době na starosti také Studijní ústav po odvolaném dr. Emilu Pejhovském. V gottwaldovské uměleckoprůmyslové škole měly zůstat pouze obory související se zaměřením místního zestátněného průmyslu, tzn. sektor kůže – guma – plastické hmoty, s tím, že byly „zachovány odbory, které přinášejí všeobecné umělecko-technické vzdělání pro příslušný sektor, na př. kreslení, keramika, sochařství atd.“³⁸⁶ Specializované školní dílny byly zlikvidovány nebo přesunuty do továrny, například dřevařská dílna byla ze školy přesunuta do Otrokovic, knihařská dílna se stěhovala do továrny. Zbytky školní prodejny byly převedeny pod obchodní oddělení n. p. Svit. Tyto kroky ve svém důsledku znamenaly konec projektu Školy umění v podobě, kterou jí v roce 1939 vtiskli Jan Antonín Baťa a František Kadlec. Na ředitelské konferenci n. p. Svit 6. srpna 1949 pak Kijonka pouze konstatoval, že v záležitosti nepořádků v uměleckoprůmyslové škole „případ s. Kadlece uvedl ‚do klidu‘ pro různé naléhavější práce.“³⁸⁷

Pro samotného Kadlece však nebyla tato otázka uzavřena ani jeho propuštěním ze závodu na konci září 1949, údajně pro „nepořádky ve škole, pro nezřízený osobní život a pro ztrátu důvěry.“³⁸⁸ Proběhlo další vyšetřování a trestní řízení, které bylo v červenci 1953 završeno soudním přelíčením. Jeho výsledkem byl rozsudek, podle něhož se František Kadlec dopustil zpronevěry tím, že během války prodal dva obrazy ze sbírky továrníka Emila Saluse. Za to mu byl uložen trest ve výši dvou let nepodmíněně. Naopak byl zproštěn žaloby ve věcech jeho činnosti jako ředitele UPŠ.³⁸⁹

³⁸⁶ Zázpis z porady o Škole umění (Uměleckoprůmyslová škola Dr. Zdeňka Nejedlého), konané dne 3. června 1949 v kanceláři s. Dr. Holého. AFK – ŠU.

³⁸⁷ MZA SOkA Zlín, fond Svit I/2, inv. č. 590, blok C.

³⁸⁸ Tamtéž.

³⁸⁹ MZA SOkA Zlín, fond Svit I/1, inv. č. 257.

19 ODKAZ ŠKOLY UMĚNÍ

Na první pohled se může desetiletý pokus Františka Kadlece o reformu uměleckého školství zdát jako neúspěšný, a to vzhledem k okolnostem, kdy byla v průběhu roku 1949 činnost uměleckoprůmyslové školy výrazně okleštěna a od 1. června se instituce stala klasickou střední školou.³⁹⁰ Toto hodnocení by však opomíjelo nejen výsledky, jichž bylo za tu dobu dosaženo, ale zároveň fakt, že na půdě školy vyrostla generace významných absolventů, kteří byli schopni dále šířit její myšlenky vlastní tvůrčí či pedagogickou praxí. Kadlec během té doby zároveň prověřil možnosti fungování umělecké instituce ve spolupráci s průmyslovým podnikem. Projekt Školy umění nakonec přinesl nový typ výtvarníků, z nichž se během druhé poloviny 20. století uplatnila celá řada nejen na poli volného umění, ale také na půdě grafického, produktového nebo průmyslového designu.

19.1 Výtvarný kolektiv

Po konci druhé světové války opustila většina absolventů prvních dvou ročníků Školy umění Zlín, aby mohla pokračovat ve studiu na znovuotevřených vysokých uměleckých školách (zejména na Akademii výtvarných umění nebo Uměleckoprůmyslové škole), nebo aby se mohla věnovat samostatné umělecké či návrhářské činnosti. I přes mnohdy rozdílné cesty zůstávala alespoň část z nich v osobním či korespondenčním kontaktu.³⁹¹ Tehdy se zrodila myšlenka opět společně pracovat a založit výtvarné družstvo. Zárodky tzv. Výtvarného kolektivu můžeme hledat již v roce 1947. Jednou z pravděpodobných motivací k tomuto rozhodnutí byla v pořadí již třetí zlínská výstava absolventů Školy umění, která se konala ve Zlíně v září téhož roku.

Hlavním iniciátorem a organizátorem Výtvarného kolektivu se stal František Chmelař, který vypracoval plán na výtvarnou huť, složenou jak z bývalých spolužáků ze Zlína, tak i UMPRUM v Praze, která měla realizovat zakázky v rámci „uměleckého družstva“. Pro tento plán brzy získal podporu dalších spolužáků, zejména Jana Rajlicha, který mu pomáhal s organizačními záležitostmi. V období let 1948 až 1949 probíhaly nejaktivnější debaty o poslání kolektivu, který měl přijímat zakázky od podniků i dalších objednavatelů. Z osobní korespondence mezi bývalými spolužáky je patrné, že předpokládané úkoly Výtvarného kolektivu měly pocházet z oboru plastiky, od drobné až po monumentální, spojené s architekturou. Jejich další činnost se měla zaměřovat na reklamní a knižní užitou grafiku. V této souvislosti je zajímavé, že rozsah předpokládaných realizací se až překvapivě přibližoval původním plánům Františka Kadlece pro Školu umění. Vzhledem k pestrému rozsahu školních úkolů, sahajících od scénografie, výstavnictví a aranžérství až ke grafice se zároveň dá říci, že na budoucí úkoly kolektivu byli studenti dobře připravováni již během studia vyšších ročníků Školy umění.

³⁹⁰ Oficiální název instituce zněl „Státní umělecko-průmyslová škola Dra Zdeňka Nejedlého při národním podniku Svit v Gottwaldově“. Dopis Ministerstva školství, věd a umění ve věci Postátnění umělecko-průmyslové školy Dra Zdeňka Nejedlého, 27. července 1949, MZA SOKA Zlín, fond Svit II/1, inv. č. 163.

³⁹¹ Svědčí o tom mimo jiné bohatá korespondence dochovaná například v pozůstalosti Františka Chmelaře a Jana Rajlicha.

Předpokládaná jména spolužáků (budoucích spolupracovníků) se v průběhu času měnila.³⁹² Nakonec se výběr ustálil zhruba na tomto seznamu: sochaři Miloš Axman a Konrád Babraj, malířka a sochařka Olga Babrajová (roz. Schicková), malíři Jan Rajlich, Zdeněk Hybler (vedoucí návrhového oddělení propagace n. p. Svit), Miroslav Šimorda (absolvent AVU), absolventi Školy umění a UMPRUM v Praze František Chmelař, Čestmír Kafka a Vojtěch Štolfa. K nim se později přidal ještě spolužák z UMPRUM Miroslav Hanák.³⁹³

Jedním z uvažovaných působišť Výtvarného kolektivu se měl stát v roce 1949 kraj Gottwaldov, kde se zvažovala možnost připojení uměleckého družstva k národnímu podniku Svit (dříve n. p. Baťa). Z korespondence a poznámek Františka Chmelaře je patrné, že s realizací jim měl pomáhat i ředitel Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně František Kadlec, který v té době působil na kulturně osvětovém referátu Krajského národního výboru v Gottwaldově. Tehdy se teoreticky nabízela také spolupráce s krajskou plánovací kanceláří Stavoprojektu a architektem Jiřím Voženílkem. Nicméně vzhledem k tomu, že působiště kanceláře bylo přesunuto ze Zlína do Luhačovic, by logistika znamenala další komplikaci. Nutnou podmínkou pro existenci kolektivu bylo nejen hmotné zajištění prostřednictvím zakázek, ale také získání prostor pro ateliéry a byty, což představovalo v poválečné době bytové nouze jeden z klíčových problémů.

V Gottwaldově navíc hrozila konkurence bývalých kantorů a spolužáků, kteří působili v Umělecko-průmyslové škole dr. Zdeňka Nejedlého. I z tohoto důvodu probíhala jednání v Gottwaldově paralelně s komunikací se zástupci Krajského národního výboru v Jihlavě, kde ale situace nebyla o mnoho příznivější. Po sérii neúspěšných jednání se nakonec část z původního kolektivu usadila v Brně,³⁹⁴ kde mohla rozvíjet svou činnost.³⁹⁵ První a zároveň poslední velkou realizací Výtvarného kolektivu byl komplexní návrh expozice Brněnského kraje pro Brněnské výstavní trhy v roce 1950. Neuspokojivé podmínky pro existenci Výtvarného kolektivu na počátku padesátých let znamenaly jeho konec. Absolventi nicméně dále působili v řadě oborů od volného umění až po různé formy užitého umění a designu. Výtvarný kolektiv nakonec nerealizoval velkoryse koncipované plány zamýšlené Chmelařem s Rajlichem, jejich snahy založit umělecké družstvo se však staly jedním z důležitých příkladů zhodnocení zkušeností ze zlínských studií v praxi.

19.2 Tvarování strojů a nástrojů

Přestože dějiny poválečné etapy Školy umění prakticky skončily s nuceným odchodem ředitele Františka Kadlece, obor tvarování strojů a nástrojů, který na Kadlecův popud zahájil svou činnost ve školním roce 1947/1948, se stal zřejmě nejbližším pokračovatelem

³⁹² Mezi oslovené patřil také Alex Beran, Otakar Hudeček, Karel Kramule nebo Vlastimil Večeřa.

³⁹³ Blíže viz Ideově odborový plán Výtvarného kolektivu, strojopis, 2. září 1949, jehož autory jsou František Chmelař a Jan Rajlich.

³⁹⁴ Konrád Babraj, Olga Babrajová, František Chmelař, Jan Rajlich, Miroslav Šimorda a absolvent UMPRUM v Praze Vladimír Drápal.

³⁹⁵ Blíže o aktivitách VK a dalším osudu brněnského kolektivu viz RAJLICH, Jan. *Brno – černá bílá*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2015, s. 55–60. ISBN 978-80-7204-918-9.

jejího programu. Do jeho čela byl jmenován Zdeněk Kovář, jeden z prvních absolventů Školy umění. Tento žák Vincence Makovského, kterému pomáhal už při navrhování pák revolverového soustruhu MAS R50, se během studia, i po jeho dokončení v roce 1943, aktivně věnoval novému tvarování obráběcích strojů. Do roku 1947 se postupně vypracoval až na místo výtvarníka všech konstrukcí Moravských akciových strojů. Tehdy se také soukromě věnoval novým návrhům nástrojů s ergonomicky tvarovanými rukojeťmi, například různým druhům kleští, nožů a nůžek určených pro obuvnický provoz, s nimiž měl ještě z doby učení v Baťových závodech osobní zkušenost. Již během prvních let působení zaznamenal jeho ateliér velký zájem veřejnosti. Kovářovy návrhy se objevily na Trienále v Miláně v roce 1947, kde získal čestný diplom. O čtyři roky později byly jeho nově tvarované nástroje představeny na vídeňské výstavě Hand und Griff po boku předních světových designérů ručních nástrojů.

Díky iniciativě Kadlece se tak ve školním roce 1947/1948 poprvé v Československu objevil nový obor tvarování strojů a nástrojů zaměřený na oblast, kterou dnes nazýváme průmyslovým designem. Kovář byl schopen aktivně rozvíjet činnost ateliéru i po vynuceném přestěhování uměleckoprůmyslové školy z tehdejšího Gottwaldova do Uherského Hradiště v roce 1952. Díky jeho úsilí nebyl obor tvarování strojů a nástrojů přestěhován do Prahy, jak bylo v průběhu padesátých let opakovaně zamýšleno, ale naopak dosáhl toho, že v roce 1959 byl v tehdejší Gottwaldově zřízen detašovaný ateliér tvarování strojů a nástrojů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a jeho návrhářský obor se stal vysokoškolskou specializací.

20 ZÁVĚR

Škola umění ve Zlíně sehrála v období druhé světové války významnou roli pedagogického experimentu v oblasti uměleckého vzdělávání zaměřeného na výchovu mladých průmyslových návrhářů. Škola vznikla v roce 1939 pod patronací firmy Baťa, která ji založila jako jedno z oddělení v rámci svého rozsáhlého podniku. Svou činností měla postihnout širokou škálu úkolů od grafického designu, přes kultivaci tvarového a funkčního řešení produktů a jejich balení, až po oblast výstavnickou. V úvodních plánech se dokonce počítalo se zapojením do oboru fotografie a filmu nebo módního návrhářství.

Zcela klíčovou osobností projektu Školy umění se stal mladý architekt František Kadlec, který byl do Zlína povolán v polovině třicátých let, aby zrealizoval plán nové vzdělávací instituce firmy Baťa – Studijního ústavu. Kadlec se v té době angažoval také v řadě dalších kulturních aktivit, stál například u zrodu významných přehlídek současného československého umění – Zlínských salonů. Po fiasku firmy Baťa na Světové výstavě v Paříži, kdy se naplno projevila její nedostatečné péče o propagaci a tvarové řešení výrobků, začal vytvářet plán komplexního řešení problémů, spočívající v založení vlastní specializované instituce, která by dokázala nejen zlínské firmě, ale i dalším výrobcům dodávat kvalifikované návrháře. V duchu praxe baťovského způsobu vzdělávání a organizace práce chtěl vychovat samostatné a tvůrčí podnikatele v umělecké oblasti, kteří by nebyli závislí na sociální péči, ale naopak, byli schopni živit ostatní. Zároveň cílil také na další úkoly pro výtvarníky. Usiloval například o rehabilitaci statusu práce na zakázku a relativizoval redukcionistická východiska moderny snahou o návrat uměleckých děl do kontextu architektury.

Vznik Školy umění bohužel spadal do období rozpadu samostatného československého státu a počátku druhé světové války, což se brzy projevilo na redukci původně velkoryse koncipovaného programu. Namísto vlastního školního areálu s ateliéry, dílnami a kvalitním zázemím pro vyučující i studenty se musela spokojit s provizorním umístěním v budově II. Studijního ústavu. Navíc byla nucena čekat na dodávky vybavení pro svůj provoz. Válečná léta si vyžádala řadu kompromisů, část plánů se dařila zrealizovat. Již v závěru prvního školního roku 1939/1940 se mohla instituce pochlubit výsledky úspěšné spolupráce s Baťovými závody, zejména tvarovým řešením obráběcího stroje pro Moravské akciové strojírny, do něhož se zapojil vedoucí pedagog sochařského oboru Vincenc Makovský.

Škola umění byla schopna i během války rozvíjet svou výstavní činnost a pokračovat v tradici pořádání Zlínských salonů. Vedle toho zasáhla také do dalších výstavních formátů a pomohla s prezentací nejmladší umělecké generace, která v té době obtížně hledala možnosti, jak představit svou tvorbu veřejnosti. Instituce si brzy zřídila vlastní prodejnu a vzkovnu, v níž nabízela k zakoupení produkty svých dílen, případně díla pedagogů. Zapojila se do spolupráce se Svazem Českého Díla a navzdory dobové negativní situaci v roce 1943 obohatila svůj program o nový prostor pro prezentaci své činnosti přímo v srdci Zlína.

Škola byla během války postižena řadou odchodů studentů i pedagogů, pro něž bylo zlínské prostředí příliš náročné. Přesto se dařilo získávat nové odborníky, kteří byli svou kvalifikací schopni obohatit a rozvinout její program. Realizací konkrétních zakázek, na nichž spolupracovali také pedagogové, získávali studenti široký přehled a cenné informace o různých činnostech souvisejících s oblastí užité grafiky, propagace, výstavnictví, produktového a průmyslového návrhářství, ale i volné tvorby. Tato multidisciplinární kvalifikace se stala charakteristickou pro žáky válečné etapy Školy umění, během níž se hledal optimální přístup ke vzdělávání. Řada z absolventů ji potom byla schopna zhodnotit ve své budoucí profesionální praxi.

Činnost školy byla již od spuštění provozu v září 1939 omezována řadou příkazů a zákazů ze strany protektorátních úřadů. Po vyhlášení totální války v roce 1942 došlo k výraznému oslabení mladších studijních ročníků, z nichž řada žáků byla poslána na nucené práce do Říše. I přes negativní zásahy zvnějšku se dařilo udržet instituci v chodu, a bylo tak možné učitelům i žákům poskytnout možnost realizace i hmotného zajištění prakticky až do druhé poloviny roku 1944. Díky tomu se mohli studenti soukromě, ve volném čase po povinné školní činnosti, věnovat také rozvíjení vlastní volné tvorby. Hledali pro ni inspiraci v moderních uměleckých směrech a avantgardě, jejíž principy byly tehdy režimem oficiálně zakázány a potlačovány. Na prvních veřejných výstavách po absolutoriu v roce 1943 byla jejich tvorba konfrontována s dobovou ideologizovanou kritikou a také s cenzurou. V roce 1944 se řada žáků Školy umění zapojila do odbojové činnosti. Dva z nich – Václava Chada a Mojmíra Čevelu – to stálo život.

Poválečná etapa Školy umění prakticky započala v květnových dnech roku 1945. Již z prvních plánů bylo zřejmé, že se nová umělecko-průmyslová škola bude úžeji specializovat na jednotlivá odvětví průmyslového návrhářství a užitého umění, na rozdíl od dřívějšího široce koncipovaného programu. Přestože byla v minulosti tato fáze historie Školy umění spíše přehlížena, snad i pro menší prostor pro výuku volného umění, v dějinách počátků výuky designu ve Zlíně sehrála důležitější úlohu. Racionálním způsobem dokázala zhodnotit možnosti spolupráce mezi výtvarníky a kvalifikovanými pracovníky v továrně. Navíc Kadlecův plán Umělecko-průmyslové školy korespondoval s původními cíli Školy umění, které po šestiletých praktických zkušenostech revidoval a upravil pro soudobé potřeby.

Vrcholem poválečné etapy se staly roky 1947 a 1948, během nichž ředitel intenzivně usiloval o vybudování kvalitního pracoviště pro výuku kvalifikovaných průmyslových návrhářů. Svědčí o tom obnovení myšlenky na výstavbu důstojného školního areálu s potřebným zázemím a také další rozšíření oborové nabídky. Po dvouletém přerušení se v této době opět pořádaly Zlínské salony. Umělecko-průmyslová škola se mohla pochlubit stabilním programem Stálé výstavy na Masarykově náměstí, kde se střídaly výstavy zaměřené jak na volnou, tak užitou tvorbu. Jejím prostřednictvím také zásobovala zlínskou veřejnost produkty svých dílen. Instituce se tehdy prezentovala řadou úspěšných projektů na stránkách periodik i odborných publikací a poprvé představila výsledky své činnosti v zahraničí na prvním poválečném Trienále v Miláně.

Závěr pedagogického experimentu Školy umění spadá do roku 1949, kdy byla postupně oklešťována její činnost, a nakonec odstraněn i strůjce celého projektu František Kadlec. Přesto škola dokázala vychovat celou generaci mladých nadějných návrhářů i volných výtvarníků, kteří svou tvorbou zasáhli do různých oblastí poválečné československé vizuální kultury. Odkaz Školy byl rozvíjen činností jednotlivců, kteří v praxi využívali multidisciplinární vzdělání získané za dobu studií, i působením posledního z ateliérů, který v poválečném období na půdě školy vznikl – obor tvarování strojů a nástrojů. Zdeněk Kovář navíc dokázal obor, jež v mnohém čerpal z principů Školy umění, po deseti letech od zestátnění školy a zařazení do systému středních škol, povýšit na vysokoškolskou specializaci. Tím se zprostředkovaně dostala řada postupů rozvíjených ve čtyřicátých letech ve Škole umění do výuky průmyslových designérů dalších generací.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Neperiodické publikace

I. výstava užitého umění na Moravě a moravských průmyslových umělců, členů odboru a hostů (katalog výstavy), Brno: Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, 18. 12. 1946–6. 1. 1947.

BALCÁREK, Jaroslav Josef. *Literární estetika*. Zlín: Průmyslová škola ve Zlíně, 1940.

BALCÁREK, Jaroslav Josef. *Město*. Zlín: Studijní ústav, 1939.

GERYK, Milan a Anna A. JANIŠTINOVÁ. *Střední umělecko-průmyslová škola* (kat. výst.). Gottwaldov: Oblastní galerie výtvarného umění Gottwaldov, 1979.

GERYK, Milan a Vlastimil JELÍNEK. *Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti: nositel vyznamenání „za vynikající práci“* (kat. Uherské Hradiště: Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti, 1970.

GLOGAR, Alois. Studijní ústav ve Zlíně – Příklad mnohoúčelové kulturní instituce. In: *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995. ISBN 80-85052-24-5.

HERAIN, Karel. *Majolika Jana Kutálka – nová figurální keramika* (kat. výst.), Zlín: Stálá výstava Školy umění ve Zlíně, 1944.

HLUŠIČKA, Jiří, MALINA, Jaroslav a Jiří ŠEBEK. *Vincenc Makovský*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2002. ISBN 80-7204-204-1.

HORŇÁKOVÁ, Ladislava. *František Lýdie Gahura – Projekty, realizace a sochařské dílo*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2007. ISBN 80-85052-67-9.

HOŘEJŠ, Miloš. Strojírenství obráběcích strojů v českých zemích ve službách Třetí říše. In: HOŘEJŠ, Miloš a Ivana LORENCOVÁ, eds. *Věda a technika v českých zemích v období 2. světové války*. Praha: Národní technické muzeum, 2009. ISBN 978-80-7037-181-7.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, PACHMANOVÁ, Martina a Jitka RESSOVÁ, eds. *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. ISBN 978-80-86863-65-8.

CHMELAŘ, František. *II. výstava mladých – skupina absolventů ŠU ve Zlíně* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Školy umění ve Zlíně, 1945.

- JAKUBÍČEK, Vít. Škola umění ve Zlíně (1939–1949) jako prostředek udržitelnosti profese umělce a designéra. In: *Nenávratné stopy: tradice a udržitelnost jako roční téma galerie G18*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2019. ISBN 978-80-7454-870-3.
- JAKUBÍČEK, Vít a Václav MÍLEK, eds. *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949)*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, 195 s. ISBN 978-80-87926-08-6.
- JAKUBÍČEK, Vít a Zdeno KOLESÁR, ed. *Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2019. ISBN 978-80-7454-861-1.
- KASPER, Tomáš a Dana KASPEROVÁ. „*Nová škola*“ v meziválečném Československu ve Zlíně. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3091-7.
- KREJČÍ, Vladimír a Martin JEMELKA, ed. *Poznamenaný – Deset měsíců s Janem A. Baťou*, Praha: Kniha Zlín; Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2019. ISBN 978-80-88304-08-1.
- Kultura v bydlení* (kat. výst.). Zlín: Studijní ústav, 1938, s. 5.
- KUTAL, Albert. *I. výstava mladých – Obrazy skupiny mladých výtvarníků ve Zlíně*. Kladno: Janoutův grafický kabinet, Městské divadlo na Kladně, 1943, 4.–24. 12.
- LAMAROVÁ, Milena. *Průmyslový design: stroje, nástroje, průmyslové výrobky*. Praha: Odeon, 1985.
- MIKULAŠTÍK, Tomáš. Kulturní aktivity ve Zlíně v druhé polovině třicátých let. In: *Zlínský funkcionalismus: sborník příspěvků sympózia pořádaného u příležitosti 100. výročí narození Františka Lydie Gahury a 90. narozenin Vladimíra Karfíka*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1991. ISBN 80-85052-17-2.
- MOJŽIŠOVÁ, Iva. *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*. Bratislava: Artforum a Slovenské centrum dizajnu, 2013. ISBN 978-80-8150-010-7.
- NEČASOVÁ, Kamila a David VALŮŠEK. *Tomáš Garrigue Masaryk a Zlín*. Zlín: Statutární město Zlín, odbor kultury a památkové péče, 2018, s. 22. ISBN 978-80-87766-14-9.
- PEŤAS, František, ed. *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase* (kat. výst.). Gottwaldov: Dům umění, 1949.
- PETR, František. *Katalog výstavy obrazů ak. malíře Jana Kobzáně* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 1947.
- PETR, František. *Malířský receptářík (obrazy olejové a temperové)*. Zlín, 1940.
- RABAN, Josef. *Zdeněk Kovář*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963.

RAJLICH, Jan. *Brno – černá bílá*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2015. ISBN 978-80-7204-918-9.

RAJLICH, Jan. *Přistřižená křídla*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. ISBN 80-7204-389-7.

SVOBODOVÁ, Markéta. *Bauhaus a Československo 1919–1938*. Praha: Kant, 2017. ISBN 978-80-7437-224-7.

SVRČEK, Jaroslav Bohumil. *Vladimír Ringes* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 1948.

SVRČEK, Jaroslav Bohumil a Lev NERAD. *Vladimír Hroch, Jan Kavan* (kat. výst.). Zlín: Stálá výstava Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 1946.

ŠEVEČEK, Ludvík. Fenomén práce v kultuře Baťova Zlín. In: HORŇÁKOVÁ, Ladislava, ed. *Fenomén Baťa: zlínská architektura 1910–1960*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009. ISBN 978-80-85052-77-0.

ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. In: *Dějiny českého výtvarného umění. V., 1939/1958*, Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1390-3.

ŠEVEČEK, Ludvík. Zlínské salony. In: *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995. ISBN 80-85052-24-5.

VAŠÍČEK, Vladimír. Škola umění ve Zlíně. In: *Kulturní fenomén funkcionalismu*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1995. ISBN 80-85052-24-5.

VAŠÍČEK, Vladimír. Vzpomínka na Zlín 30. a 40. let. In: *Zlínský funkcionalismus: sborník příspěvků sympózia pořádaného u příležitosti 100. výročí narození Františka Lydie Gahury a 90. narozenin Vladimíra Karfíka*. Zlín: Státní galerie ve Zlíně, 1991. ISBN 80-85052-17-2.

VYDRA, Josef. *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*. Praha: Orbis, 1948.

Výstava Školy umění ve Zlíně – Seznam vystavených prací (kat. výst.), Zlín: Stálá výstava Školy umění ve Zlíně, 1944, 15. 7. – 1. 8.

Zlín – brána valašských hor. Zlín: Tisk Zlín, 1947.

Periodika

Anonym. III. zlínský salon před ukončením. *Zlín*, 1938, č. 32, 19. 8., s. 3.

Anonym. Kursy pro učitele kreslení ve zlínské Škole umění. *Zlín*, 1940, č. 31, 5. 7., s. 3.

Anonym. Nový studijní rok ve Studijním ústavě. *Zlín*, 1938, č. 32, 19. 8., s. 3.

Anonym. Obohacení sbírek ve Studijním ústavě. *Zlín*, 1939, č. 35, 30. 8., s. 8.

- Anonym. Porady o zlínské škole umění. *Zlín*, 1939, č. 9, 20. 2., s. 1.
- Anonym. První výstava ve Zlíně. *Zlínská pravda*, 1945, č. 51–52, 30. 6., s. 8.
- Anonym. Studijní ústav bude předán veřejnosti – Zlín vědě a výtvarnému umění. *Zlín*, 1936, č. 15, 8. 4., s. 1.
- Anonym. Umělecká škola ve Zlíně. *Zlín*, 1939, č. 7, 15. 2., s. 5.
- Anonym. Vánoční výstava uměleckoprůmyslové školy. *Tep svobodné práce*, 1948, č. 47, 14. 12., s. 3.
- Anonym. Výstava souboru Karla Živného. *Nový Zlín*, 1945, č. 32, 10. 12., s. 3.
- Anonym. Výstava Josefa Lieslera. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 15, 20. 4., s. 6
- Anonym. Výstava zlínských výtvarníků. *Zlín*, 1940, č. 12, 22. 3., s. 3.
- Anonym. Za 600.000 K uměleckých děl prodáno. *Zlín*, 1939, č. 52, 27. 12., s. 11.
- Anonym. Zlín otevírá cestu k umění – Večerní škola pro všechny. *Zlín*, 1940, č. 42, 21. 10., s. 3.
- Anonym. Zlínská lidová universita se rozšiřuje – Další budova Studijního ústavu. *Zlín*, 1937, č. 15, 12. 4., s. 1.
- Anonym. Zlínská výstava mnoho nového nepřinesla. *České slovo*, 1942, 20. 10.
- Anonym. Zlínští výtvarníci vystavují v Benátkách. *Naše pravda*, 1947, č. 197, 24. 8., s. 6.
- ar. Galerie pražského hradu v Gottwaldově. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 1, 7. 1., s. 9.
- ar. Výtvarníci ve filmu. *Tep svobodné práce*, 1948, č. 27, 27. 7., s. 5.
- aš. Příjímací zkoušky do Školy umění ve Zlíně – Profesorský sbor nové umělecké školy. *Zlín*, 1939, č. 27, 10. 7., s. 4.
- aš–. Zlínská škola umění dnes zahajuje. *Zlín*, 1939, 18. 9. s. 1.
- BARTOŠ, Jaroslav. Zlínská škola umění. *List mladých*, 1940, č. 26, 13. 7., s. 7.
- BAŤA, Jan Antonín. Umělecká škola zlínská. *Zlín*, 1939, č. 7, 13. 2., s. 1.
- bs–. III. výstava mladých výtvarníků. *Zlín*, 1942, č. 40, 9. 10., s. 2.
- DENK, Petr. Problémy moderního portréty. *Zlín*, 1940, č. 25, 19. 6., s. 5.
- DENK, Petr. Zlín a zlínský kraj očima malířů. *Zlín*, 1940, č. 26, 26. 6., s. 5.
- DENK, Petr. Výstava zlínské Školy umění. *Zlín*, 1940, č. 29, 17. 7., s. 5.
- dl. Slabá výstava mladých umělců. *A-Zet – Praha (Kladno)*, 1943, 7. 12.

- efem. Výstava a premiéra v kladenském divadle. *Národní Práce – Praha (Kladno)*, 1943, 7. 12.
- el. Vrstající vědecká činnost ve Studijním ústavě. *Zlín*, 1939, č. 24, 16. 6., s. 3.
- FROLCOVÁ, Milada. Návraty I. *Slovácko*, 1997, s. 202. ISSN 0583-5569.
- GAJDOŠ, Rudolf. Besedy se zlínskými umělci. *Mladý Zlín*, 1941, č. 2, říjen, s. 18–19.
- H. Vysokoškolská úroveň praktického vzdělání ve Zlíně – Nový typ vysokého učiliště. *Zlín*, 1939, č. 42, 18. 10., s. 1.
- HANDZEL, Jan. Spolupráce umění s průmyslem. *Technický rádce*, 1940, č. 1, 31. 5., s. 159.
- H. Č. Soustruh jako umělecké dílo. *České slovo*, 1940, 5. 8.
- hč. X. Zlínský salon před zakončením. *Tep nového Zlína*, 1947, č. 32, 27. 8., s. 8.
- HOFMAN, Karel. Na okraji nových cest. *Zlínská pravda*, 1945, č. 55–58, 4. 7., s. 10–11.
- Hr. K výstavě prací prvních absolventů zlínské uměleckoprůmyslové školy. *Tep nového Zlína*, č. 35, 17. 9., s. 8.
- HROCH, Vladimír. Malíř Vladimír Hroch. *Mladý Zlín*, 1941, č. 1, září, s. 1–2.
- jd. Škola umění ve Zlíně. *Lidové noviny*, 1939, č. 96, 22. 2., s. 7.
- ji. Mezi nejmladšími zlínskými výtvarníky. *Tep nového Zlín*, 1947, č. 26, 25. 6., s. 8.
- J. Kf. Účel a plány Stálé výstavy Školy umění ve Zlíně: Snaha přiblížit výtvarné umění nejširším vrstvám. *Zlín*, 1943, č. 44, 12. 11., s. 3.
- jo. Škola umění ve Zlíně – Posluchači budou pracovat také v dílnách. *Lidové noviny*, 1939, č. 294, 14. 6., s. 4.
- KADLEC, František. II. výstava prací mladých výtvarníků ve Zlíně. *Zlín*, 1941, č. 37, 19. 9., s. 3.
- KADLEC, František. II. zlínský salon – Obrazy Emila Filly. *Zlín*, 1937, č. 20, 18. 5., s. 7.
- KADLEC, František. II. zlínský salon – Obrazy R. Gajdoše. *Zlín*, 1937, č. 19, 10. 5., s. 7.
- KADLEC, František. Dobrá věc se podařila. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 9, 4. 3., s. 6.
- KADLEC, František. Druhá budova Studijního ústavu bude slavnostně otevřena 24. dubna. *Zlín*, 1938, č. 15, 11. 4., s. 1.
- KADLEC, František. Povídání o zlínských výtvarnících. *Zlín*, 1940, č. 45, 6. 11., s. 6.
- KADLEC, František. Rozšíření Studijního ústavu ve Zlíně. *Zlín*, 1938, č. 2, 10. 1., s. 1.

- KADLEC, František. Stálá galerie výtvarného umění ve Zlíně. *Zlín*, 1936, č. 44, 9. 11., s. 6.
- KADLEC, František. Stavební kultura bydlení – Dříve a nyní. *Zlín*, 1937, č. 12, 24. 3., s. 1.
- KADLEC, František. Studijní ústav po stránce organizační. *Zlín*, 1936, č. 16, 20. 4., s. 3.
- KADLEC, František. Studijní ústav ve Zlíně. *Zlín*, 1936, č. 9, 2. 3., s. 3.
- KADLEC, František. Škola umění ve Zlíně. *Zlín*, 1939, č. 24, 14. 6., s. 6.
- KADLEC, František. Výstava Umělecké Besedy ve Studijním ústavě – Obrazy Josefa Čapka. *Zlín*, 1936, č. 48, 7. 12., s. 7.
- KADLEC, František. Výtvarné umění dnes a výtvarníci. *Zlín*, 1939, č. 4, 25. 1., s. 4.
- KADLEC, František. Zdokonalování výtvarné kultury. *Tep nového Zlína*, 1947, č. 1., 1. 1., s. 8.
- KOUSAL, Josef. Snahy umělců zdokonalí společnou práci. *Nový Zlín*, 1945, č. 24, 29. 10., s. 1.
- KOŽELKA, Karel. Bydlení, výstava Svazu českého díla na podzimním veletrhu 1941. *Architektura*, 1941, č. 1-12, s. 231–232.
- KROH, Miroslav. O výstavě současných výtvarníků. *Tep svobodné práce*, 1949, č. 15, 15. 4., s. 6.
- KURAŠ, Mečislav a Vladimír BALTHASAR. Pět let studijního ústavu ve Zlíně. *Zlín*, 1940, č. 26, 26. 6., s. 7.
- KUTAL, Albert. Výtvarný Zlín a Hodonín. *Meziaktí*, 1940, 17. 12., s. 22–23.
- la. Sbírký Studijního ústavu opět přístupny veřejnosti. *Tep nového Zlína*, 1947, č. 19, 7. 5., s. 6.
- NEULS, Jan. Václav Chad. *Naše pravda*, 1945, č. 33–34, 28. 10., s. 6.
- ORAVOVÁ, Monika. Reklama a propagace firmy Baťa ve Zlíně (1894–1945), *Zlínsko od minulosti k současnosti*, 2002, s. 32–77. ISSN 1211-8044.
- ma. Praktické umělecké školení v Baťových závodech – Účel: Vychovávat podnikatele a vedoucí v uměleckém průmyslu. *České slovo*, 1939, 19. 6.
- ma–. Umění všem. *České slovo*, 1939, 2. 11.
- MERCURIUS. Poslové krásy letí do světa. *Svět Práce*, 1947, č. 52, 31. 12., s. 11.
- PAVLÍK, Jaroslav. Zdravý základ umělecko-průmyslové školy ve Zlíně. *Tep nového Zlína*, 1946, č. 38, 9. 10., s. 4.
- PETR, František. Chraňte umělecká díla, *Mladý Zlín*, 1942, č. 7, březen, s. 82–84.

- ps., Výstava mladých zlínských výtvarníků na Kladně, *Pressa – Film. tisk. služba Praha*, 3. 12. 1943.
- ra. Pěst na oko. Hodokvas estétů. *Zlín*, 1942, č. 41, 16. 10., s. 6.
- RAJLICH, Jan. Okolo salonu. *Zlín*, 1941, č. 20, 14. 5., s. 4.
- Rý. Zlín 1944 Zlín 1945. *Svět v obrazech*, 1945, č. 3, 6. 7., s. 13.
- ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění. Poznámka k jedné z pozoruhodných aktivit funkcionalistického Zlína. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1994, č. 50, s. 178–180.
- ŠEVEČEK, Ludvík. Škola umění ve Zlíně. Německý Bauhaus ve školské praxi Baťova Zlína. *Prostor Zlín*, 1998, leden–únor, s. 3–6. ISSN 1212-1398.
- ŠIMKOVÁ, H. Na okraji nových cest! *Zlínská pravda*, 1945, č. 65–66, 15. 7., s. 4–5.
- šl. Schází mladým kritický úsudek? *Naše pravda*, Zlín, 1946, č. 267, 20. 11., s. 4.
- ŠTECH, Václav Vilém. Výtvarná škola ve Zlíně. *České slovo*, 1939, 26. 2.
- t. Večerní kursy zlínské Školy umění. *Zlín*, 1939, č. 42, 23. 10., s. 1.
- t. Zlínská škola umění v činnosti. *Zlín*, 1939, 22. 9., s. 3.
- Ústřední výstavní výbor. Valašsko v práci – Příprava krajské výstavy na Vsetíně. *Naše pravda*, 1949, č. 4, 5. 2., s. 4.
- vb–. V listopadu zahájí činnost „Večerní škola umění“. *Zlín*, 1940, č. 42, 25. 10., s. 3.
- VĚK, O. Výtvarné umění bude sloužit potřebám průmyslu. *Naše pravda*, 1946, č. 245, 23. 10., s. 5.
- vz–. Škola umění ve Zlíně: Zlín centrem umělecké aktivity? *České slovo*, 1939, 23. 2., s. 2.
- WICHEREK, Jaroslav. Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech XX. století. *Acta Musealia. Suplementa*, 2005, č. 1.
- ZAPLETAL, Karel. Mineralogicko-geologický výzkumný ústav při Studijním ústavě ve Zlíně. *Zlín*, 1936, č. 17, 24. 4., s. 3.
- Zl. Kulturní týden ve Zlíně. *Naše pravda*, 1947, č. 133, 8. 6., s. 4.

Nepublikované práce

- ČUBRA, Zdeněk a František CHMELAŘ. *Škola umění ve Zlíně* (nepublikovaný strojopis). Brno, 1974–75.

DOUBNEROVÁ (Tlustá), Jiřina. *Sága jednoho selského rodu* (nepublikovaný rukopis). Praha, 2004.

HUDEČEK, Otakar. *Škola umění – Vzpomínky na jednu školu ve Zlíně, která začínala v září roku 1939 a skončila v době neurčité* (nepublikovaný strojopis). Olomouc, 1985.

Vysokoškolské práce

PROCHÁZKOVÁ, Jana. *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně*. Brno, 1971. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Filozofická fakulta.

CHOLASTOVÁ, Barbora. *Původní sbírky galerie umění ve Zlíně*. Olomouc, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta.

Elektronické zdroje

PLÁNKA, Michal a Petr KOUSAL. *Malíř Josef Kousal, 1902–1980* [elektronický zdroj CD-ROM]. Zlín, 2001, s. 15. Dostupné v Krajské knihovně Františka Bartoše ve Zlíně.

Archivní prameny

Moravský zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín

– fond Baťa II, Baťa X, Baťa XVI, Svit I a Svit II

archiv architektury Muzea města Brna

– inv. č. 210.913, 210.995–211.000

archiv Františka Kadlece

– složka Kadlec a složka Škola umění

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

MZA SOkA Zlín	Moravská zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín
KGVUZ	Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
SUPŠUH	Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti.
AFK – K	archiv Františka Kadlece – složka Kadlec
AFK – ŠU	archiv Františka Kadlece – složka Škola umění

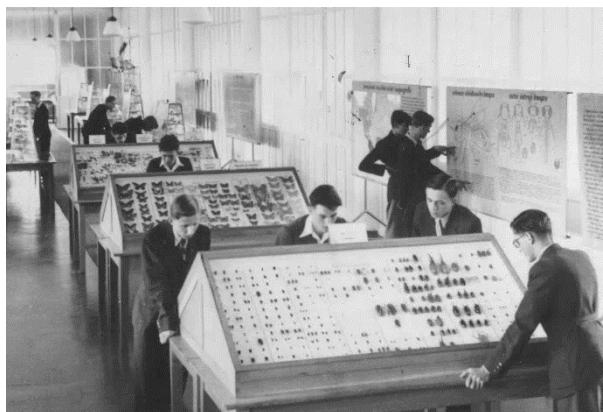
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Jan Antonín Baťa při prohlídce II. Zlínského salonu s architektem Františkem Kadlecem a malířem Rudolfem Gajdošem, 1937, MZA SOKA Zlín.



Budovy Studijních ústavů s Památníkem Tomáše Bati uprostřed, 1938, MZA SOKA Zlín.



Pohled do výstavních prostor I. Studijního ústavu, 2. pol. 30. let, MZA SOkA Zlín.



Výstava světových plakátů v I. Studijním ústavu, 1936, MZA SOkA Zlín.



Výstava plakátů okolo silnice Zlín – Baťov, 1936, MZA SOkA Zlín.

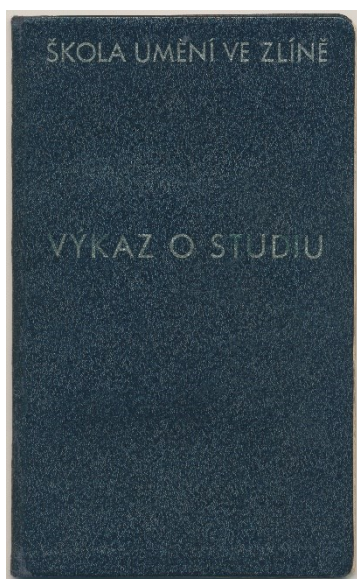
Forma zaměstnance firmy Baťa – ředitel František Kadlec, žák Jan Rajlich. MZA SOka Zlín.

Forma zaměstnance firmy Baťa – ředitel František Kadlec, žák Jan Rajlich. MZA SOka Zlín.

Forma zaměstnance firmy Baťa – ředitel František Kadlec, žák Jan Rajlich. MZA SOka Zlín.

Forma zaměstnance firmy Baťa – ředitel František Kadlec, žák Jan Rajlich. MZA SOka Zlín.

Karta zaměstnance firmy Baťa – ředitel František Kadlec, žák Jan Rajlich. MZA SOka Zlín.



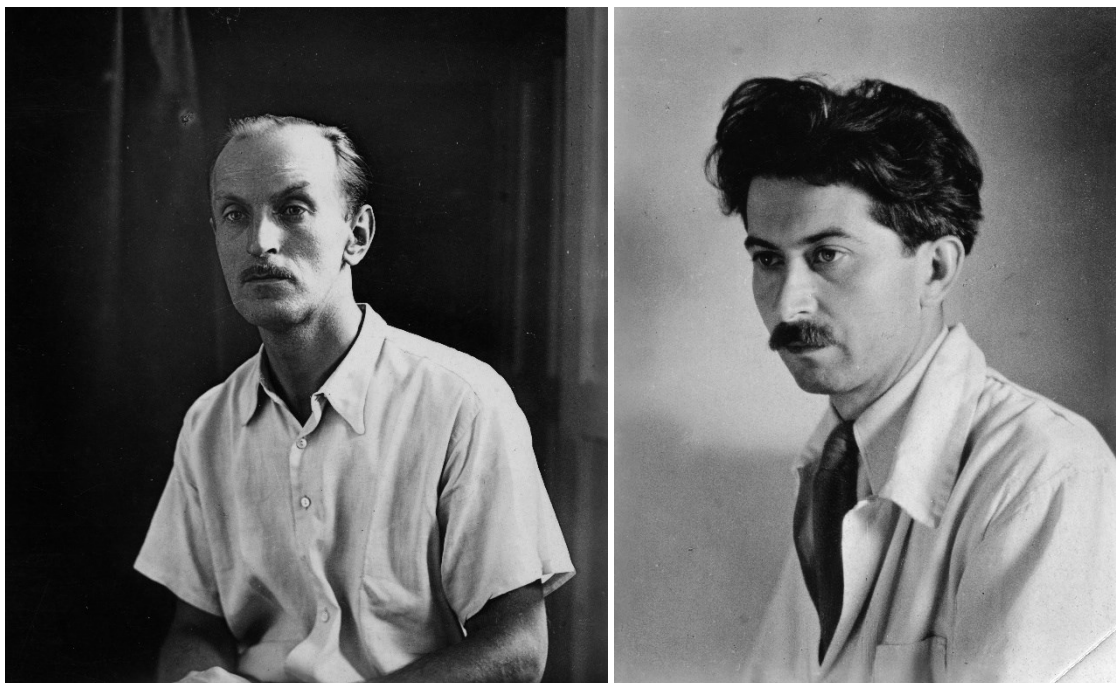
Studijní průkaz žáka sochařského oboru Školy umění Miroslava Václavíka, soukromá sbírka.

Příjem:		průměr: 783.000	
1. 1000 návrhů pro naše závody (plakáty, brožury, katalogy, výklady) průměrně Kč 200	200.000	11. 1000 kusů návrhů památkových předmětů à Kč 20	20.000
2. 1000 návrhů pro jiné závody průměrně Kč 200	200.000	12. nálepky, balení, ochr. známky à Kč 20	20.000
3. 500 návrhů hraček včetně našich závodů průměrně Kč 300	150.000	13. 50 portrétů à Kč 3.000	150.000
4. 100 návrhů textilií... à Kč 400	40.000	14. 50 " sochařských à 3.000	150.000
5. z redakcí a nakladatelství (obrázky, úprava knih, vřazby, inseráty)		15. Příjem odlévací dílny	100.000
6. 1000 kusů rekl. štětů à Kč 50	50.000	16. " keramické dílny	100.000
7. 100 kusů diapositivů à Kč 30	3.000	17. " štukatérské "	100.000
8. 1000 kusů pohlednic à Kč 10	10.000	18. " knihařské "	40.000
9. 100 kusů módních návrhů à Kč 300	30.000	19. " rezbářské "	50.000
0. 1000 kusů návrhů obuvi à Kč 50	50.000	20. Kolejně 50 posluchačů školy à Kč 600-	30.000
7.)	783.000	21. 50 pomníků veřej. plastik včetně návrhů à Kč 3.000	150.000
		22. Příjem speciálky malířské	50.000
		23. " " sochařské	100.000
		24. " " grafické	20.000
		g.) Celkem příjem 1.863.000	

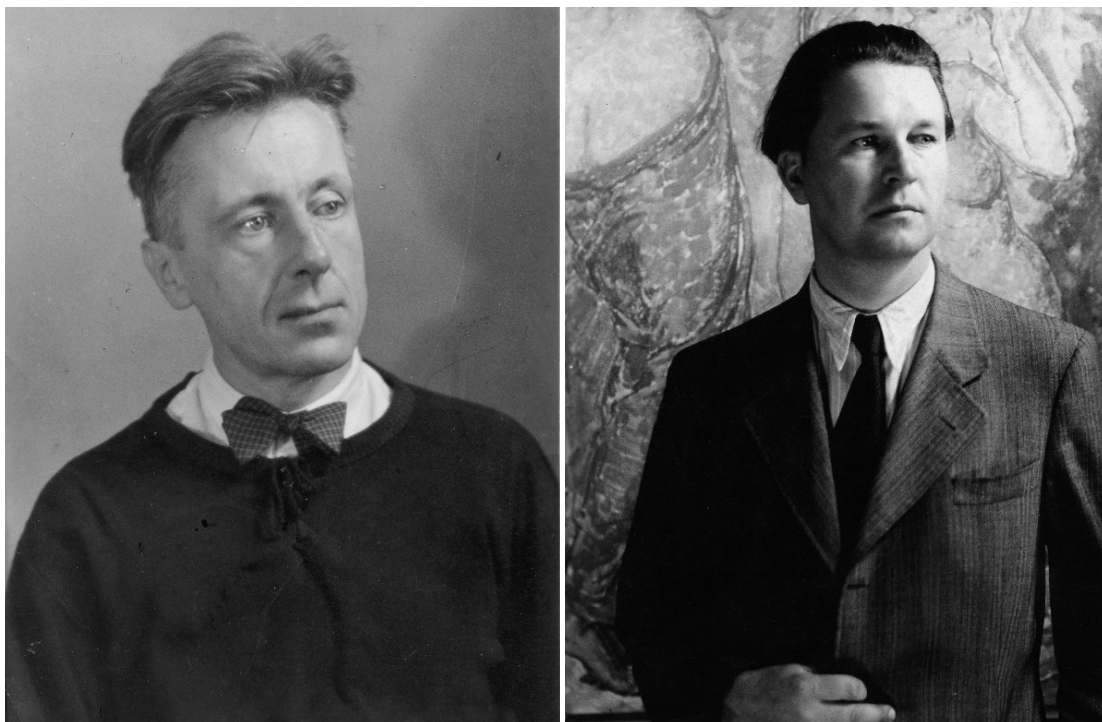
Předpoklad příjmů Školy umění, 1939, AKF – K.



Pedagogové Školy umění, zleva Rudolf Gajdoš, František Petr, Vladimír Hroch a Jiří Jaška,
foto Antonín Horák, kol. 1942, soukromá sbírka.



Malíř, grafika a scénograf Jan Sládek a sochař Luděk Havelka, foto A. Horák, kol. 1942, soukromá sbírka.



Architekt Vladimír Bouček a malíř Rudolf Gajdoš, foto A. Horák, kol. 1942, soukromá sbírka.



Na začátku školy v říjnu 1939 ve stráni nad Památníkem Tomáše Bati, zleva Miloš Hrbas, František Chmelař, Otakar Hudeček, Zdeněk Hybler, Jan Kostlán, Vladimír Macek, Slavoj Kovařík, Václav Chad, Zdeněk Máčel, Albin Drulák, Vojtěch Štolfa, Jaroslav Bartoš, Jan Rajlich, soukromá sbírka.

I. ROČNÍK (PŘÍPRAVKA)		2-3	3-4	4-5	5-6	6-7
		GRAFICKÉ PRAKT. NAUZAOMATEL ANATOMIE MILEN B. BUBÁK B. ČERNÝ				
		KRESLENÍ HLAVY GAJDOŠ				
		MODELOVÁNÍ FIGUR. JÁSKA				
		FIGURÁLNÍ KRESLENÍ WIESENER LITERAT				
		MODELOVÁNÍ VĚCNÉ HAVELKA BALČÁEK				
		VĚCNÉ KRESLENÍ NAUZAOMATEL ANATOMIE DESK. GEOM.				
		SOCNĚ KRESLENÍ WIESENER GAJDOŠ VAŘEK				
		MODEL-MALÍŘI HAVELKA JÁSKA MALÍŘSKÉ TECH. DESK. GEOM.				
		MODELOVÁNÍ JÁSKA PETR VAŘEK				
8-9	9-10	10-11	11-12			
KRAJINA ZÁTIŠÍ	HROCH	KRESLENÍ HLAVY GAJDOŠ	LITERAT.	UMĚLECKÁ HISTOR.		
SOBOTA	MODELOVÁNÍ	HAVELKA	ŠTUKATERSTVÍ NOVÁK	BALČÁEK	B. KUTAL	

GRAFICI II. ROČNÍK		2-3	3-4	4-5	5-6	6-7
		ARCHIT. II. KRESLENÍ A MAL. FIGUR. NAUKA O MAT. GABRBA KOUSAL				
		GRAFICKÉ PRAKTIKUM MILEN KOUSAL				
		LITERAT. KRESLENÍ A MALOVÁNÍ VĚCNÉ BALČÁEK HOFMAN				
		LITERAT. KRESLENÍ A MALOVÁNÍ FIGUR. PRAKTIK. ABAT BALČÁEK KOUSAL				
		ARCHITEKTURA L. REKLAMA FUCHS KOUSAL				
8-9	9-10	10-11	11-12			
LIDOVÉ UMĚNÍ	UMĚLECKÁ HISTOR.	KRES. A MAL. VĚCNÉ	MAL. TECH.	ENIMÁRSKÉ PRAKTIK.	REKLAMNÍ PRAKTIKUM	
SOBOTA	VÝSTAV. VÝSTAV. VÝSTAV.	ABANZ VAREK	B. KUTAL	HOFMAN	PETR	REKLAMNÍ PRAKTIKUM JEDY KOUŠAL

DEKORATIVNÍ MALÍŘI II. ROČNÍK		2-3	3-4	4-5	5-6	6-7
		ARCHITEKT. DEKORATIVNÍ MALBA NAUKA O MAT. GABRBA WIESENER B. KOUŠAL				
		KRESLENÍ A MALOVÁNÍ FIGUR. WIESENER				
		LITERAT. KRESLENÍ A MALOVÁNÍ FIGUR. WIESENER				
		BALČÁEK GAJDOŠ				
		LITERAT. KRESLENÍ A MALOVÁNÍ VĚCNÉ PRAKTIK. ABAT BALČÁEK A KRAJINA HROCH B. ČERNÝ				
		ARCHITEKTURA L. REKLAMA FUCHS KOUSAL				
8-9	9-10	10-11	11-12			
LIDOVÉ UMĚNÍ	UMĚLECKÁ HISTOR.	DEKORAT. MALBA	MAL. TECHN.	MALBA NA SKLE		
SOBOTA	REKOR. MALBA	PETR	MOSAICA	GAJDOŠ		

ODDĚLENÍ BYTOVÉ KULTURY II. ROČNÍK		2-3	3-4	4-5	5-6	6-7
		ARCHIT. II. KRESLENÍ A MAL. FIGUR. NAUKA O MAT. GABRBA KOUSAL				
		GRAFICKÉ PRAKTIKUM ARCHITEKT. KRESLENÍ MILEN KASICK				
		LITERAT. KRESLENÍ A MALOVÁNÍ VĚCNÉ BALČÁEK HOFMAN				
		LITERAT. KRESLENÍ A MAL. FIGUR. PRAKTIK. ABAT BALČÁEK KOUSAL				
		ARCHITEKTURA L. REKLAMA FUCHS KOUSAL				
8-9	9-10	10-11	11-12			
LIDOVÉ UMĚNÍ	UMĚLECKÁ HISTORIE	VNITŘNÍ ARCHIT.	DÍLENSKÉ MODELÁŘSTVÍ			
SOBOTA	VÝSTAV. VÝSTAV. VÝSTAV.	VARDEK				

Rozvrh hodin v zimním semestru 1940/1941, AFK.



Prohlídka školní výstavy, zleva Vincenc Makovský, František Kadlec a Richard Wiesner, vpravo František Petr, kol. 1941, KGVUZ.



Hodina anatomie s dr. Janem Černoškem; přednáška o architektuře F. L. Gahury,
foto A. Horák, 1942, soukromá sbírka.



Kreslení strojů v továrně, foto A. Horák, 1942, soukromá sbírka.



Plenérová výuka malířství, kol. 1940, KGVUZ.



Josef Kousal při práci na plakátu pro letní kolekci obuvi Baťa, 1942, soukromá sbírka.



Návrh plakátu vytvořený Janem Rajlichem v rámci výuky Vladimír Hrocha, 1942, soukromá sbírka.



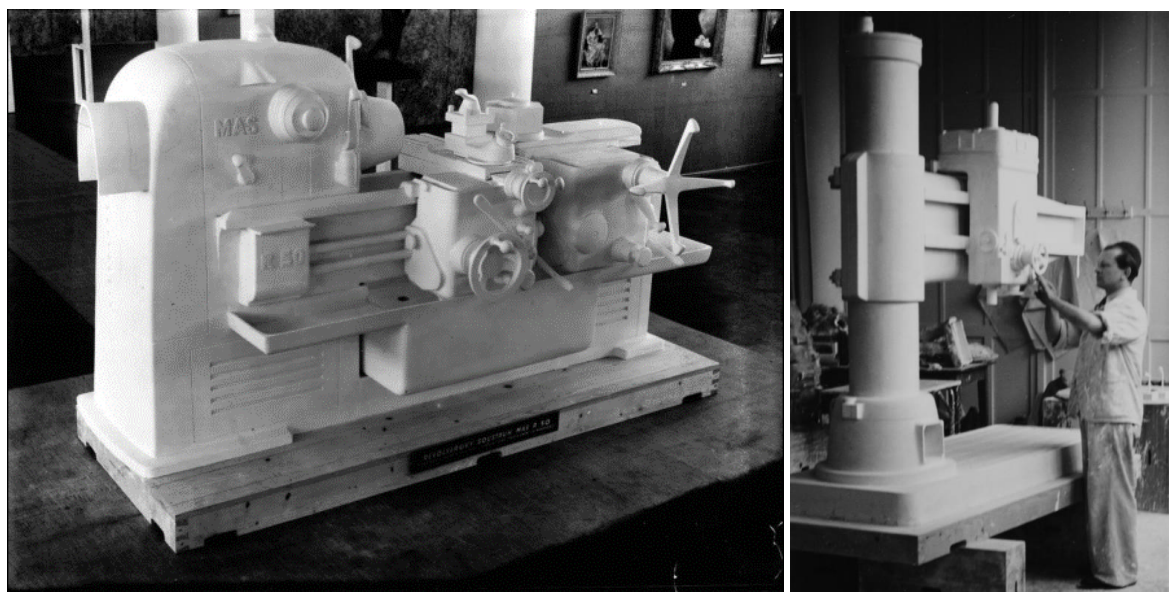
Návrhy knižních obálek, Jan Rajlich, kol. 1941, soukromá sbírka.



Školní grafická dílna, zleva Ambrož Špetík, Zdeněk Mácel, Vojtěch Štolfa, Alex Beran, Zdeněk Hybler, Jan Rajlich, praktikant Kopeček, kol. 1942, soukromá sbírka.



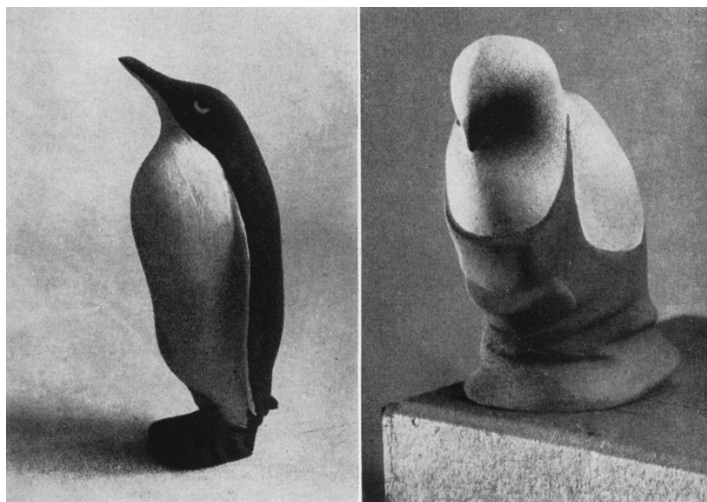
Pohled do sochařské dílny, foto A. Horák, 1942, soukromá sbírka.



Sádrový model soustruhu MAS R50 sochaře Vincence Makovského, vystavený na V. Zlínském salonu; návrh radiální vrtačky MAS VR8, kterou retušuje Josef Novák, 1940 a 1941, KGVUZ.



Pohled do dílny sochařů. Student Jan Habarta soustruží vázu z mramoru, 1942, soukromá sbírka.



Návrhy gumových hraček od Vincence Makovského, 40. léta, repro: *Tvar*, 1948, s. 160.



Dekoratívní předměty z keramiky navržené Miroslavem Václavíkem, 1. pol. 40. let, soukromá sbírka.



Dřevěná dekorativní mříž pro klubovnu Absolventů Bařovy školy práce,
absolventská práce Ambrože Špetíka, 1943, soukromá sbírka.



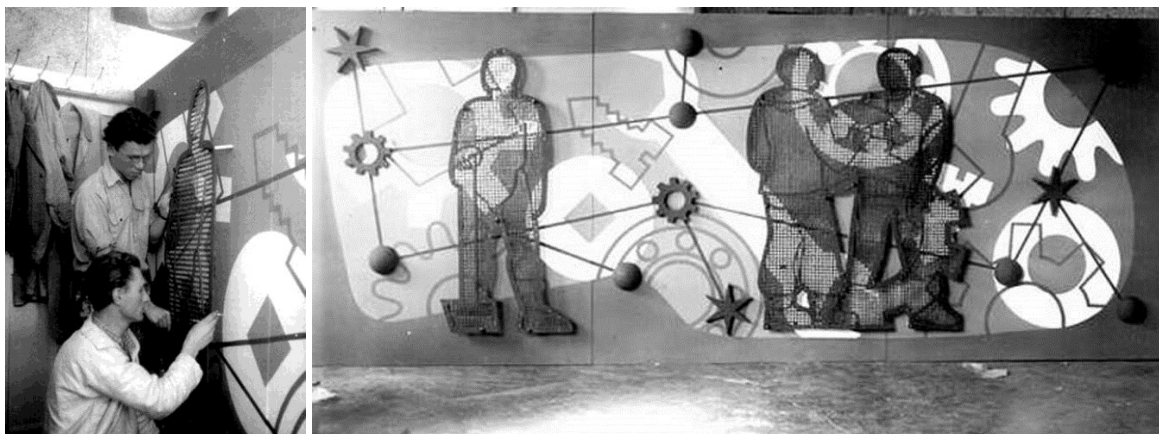
Absolventská výstava Školy umění, v popředí návrh vertikálního frézovacího stroje MAS FV2
Zdeňka Kováře, 1943, MZA SOKA Zlín.



Knihařská dílna Aloise Jirouta, foto A. Horák, 1942, soukromá sbírka.



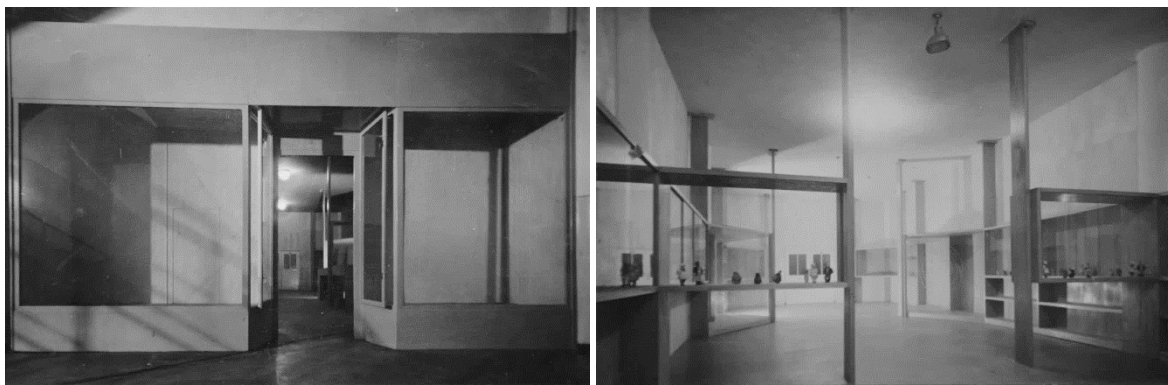
Výuka aranžérství, učitel Jan Sládek a Jan Rajlich; kreslení reklamy, foto A. Horák, 1942, soukromá sbírka.



Příprava výstavních panelů pro expozici v Barceloně, 1943, soukromá sbírka.



Skica vitráže pro internáty „Ze života mladých mužů Baťa“, Jan Rajlich, 1943, soukromá sbírka.



Prodejna a vzorkovna Školy umění, zřízená v roce 1941, MZA SOkA Zlín.

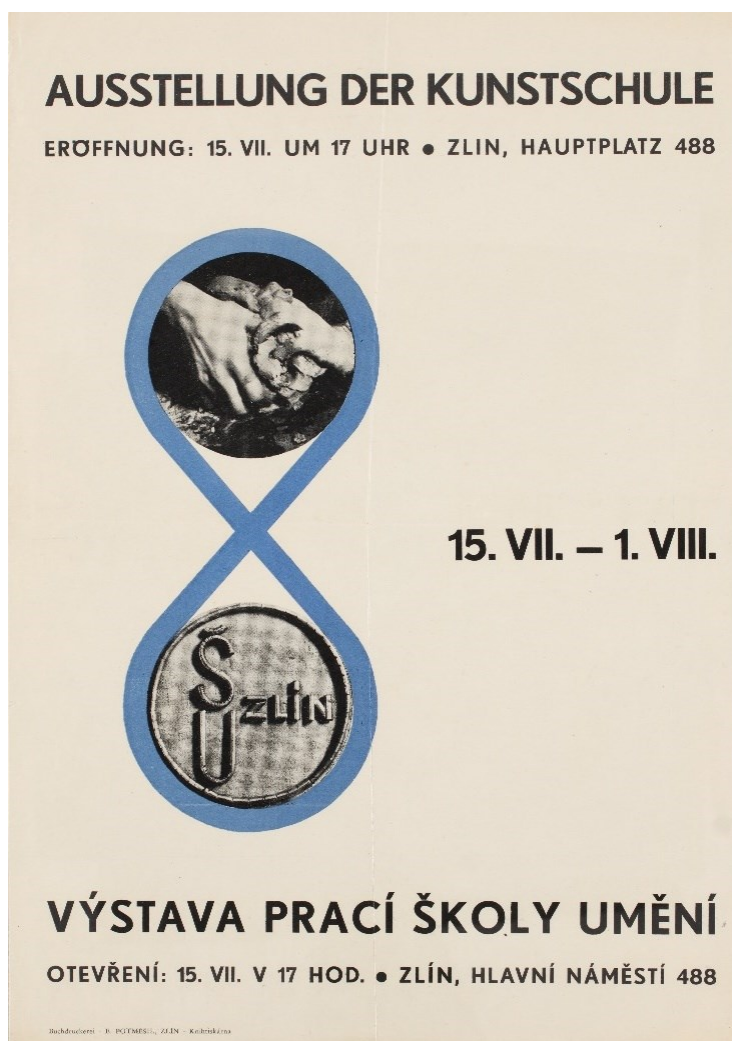


Ředitelé Baťových závodů při prohlídce prodejny a vzorkovny ve Škole umění, zleva Hynek Baťa, Josef Hlavnička, Hugo Vavrečka a Luděk Malota, foto A. Horák, 1942. MZA SOkA Zlín.





Stálá výstava Školy umění v Trantírkově domě na Hlavním náměstí ve Zlíně, kol. 1944, MZA SOKA Zlín.



Plakát výstavy Školy umění ve Zlíně, Stálá výstava, 1944, AFK.



Výstava Školy umění v roce 1944, vpravo návrh plastiky pro kašnu, SUPŠUH.



Výstava Školy umění v roce 1944, detail návrhu Zdeňka Máčela, soukromá sbírka.



Studenti ve volném čase v internátě, foto A. Horák, 1942, soukromá sbírka.



Kreslení a malování ve volném čase, 1. pol. 40. let, soukromé sbírky.



Legitimace Františka Chmelaře v odbojové skupině „Pro vlast“, soukromá sbírka.



Hořící budova I. Studijního ústavu 2. května 1945 a stav po požáru, MZA SOKA Zlín.



Školní prezentace na výstavě 1. máje v Masarykových školách, 1946, MZA SOKA Zlín.



Výuka kreslení ve zlínské uměleckoprůmyslové škole, 2. pol. 40. let, SUPŠUH.

ODBOR OBUVNICKÝ 1946/47

II. ročník	7 — 8	8 — 9	9 — 10	10 — 11	11 — 12
Pondělí	technologie	obuvi Drex.	kreslení	tvárové	HofJa.
Úterý	dějuprům.	odborné	kreslení	Drexler	
Středa	pol.výchova	odborné	kreslení	Drexler	
Čtvrtek	literatura	technologie	obuvi Drex.	kreslení	vol. Jaš.Blaž.
Pátek	ruština	modelování	Jaška		
Sobota	anatomie	ruština	extense		

ODBOR NOVÝCH HMOT 1946/47

II. ročník	7 — 8	8 — 9	9 — 10	10 — 11	11 — 12
Pondělí	deskriptiva		kreslení	Hroch	
Úterý	dějuprům.		modelování	Haveka	
Středa	pol.výchova		soch. kompozice	"	
Čtvrtek	literatura		modelování	"	
Pátek	ruština	technologie	malování	kompozice	Kousal
Sobota	anatomie	ruština	extense		

ODBOR KERAMIKY 1946/47

II. ročník	7 — 8	8 — 9	9 — 10	10 — 11	11 — 12
Pondělí	deskriptiva		kreslení	Hroch	
Úterý	dějuprům.		modelování	Kavan	
Středa	pol.výchova		modelování	(Kavan)	
Čtvrtek	literatura	keram. teor.	Pýcha	odbor: kreslení	Pýcha
Pátek	ruština	modelování	Kavan	malování	Kousal
Sobota	anatomie	ruština	extense-model	(Kavan)	

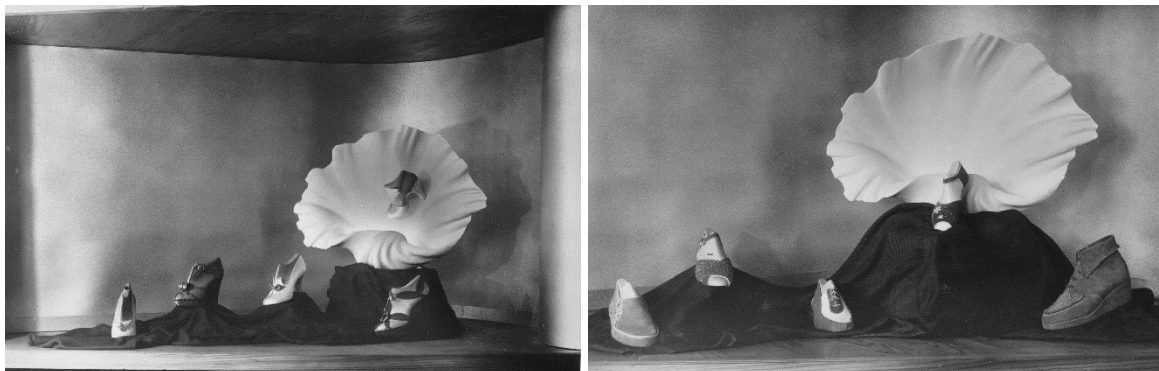
ODBOR GRAFICKÝ 1946/47

II. ročník	7 — 8	8 — 9	9 — 10	10 — 11	11 — 12
Pondělí	deskriptiva		kreslení		
Úterý	dějuprům.	kompozice		Písmo	
Středa	pol.výchova		Kreslení		
Čtvrtek	literatura	grafické	techniky	Kreslení	
Pátek	ruština		Malování		Kousal
Sobota	anatomie	ruština	extense		

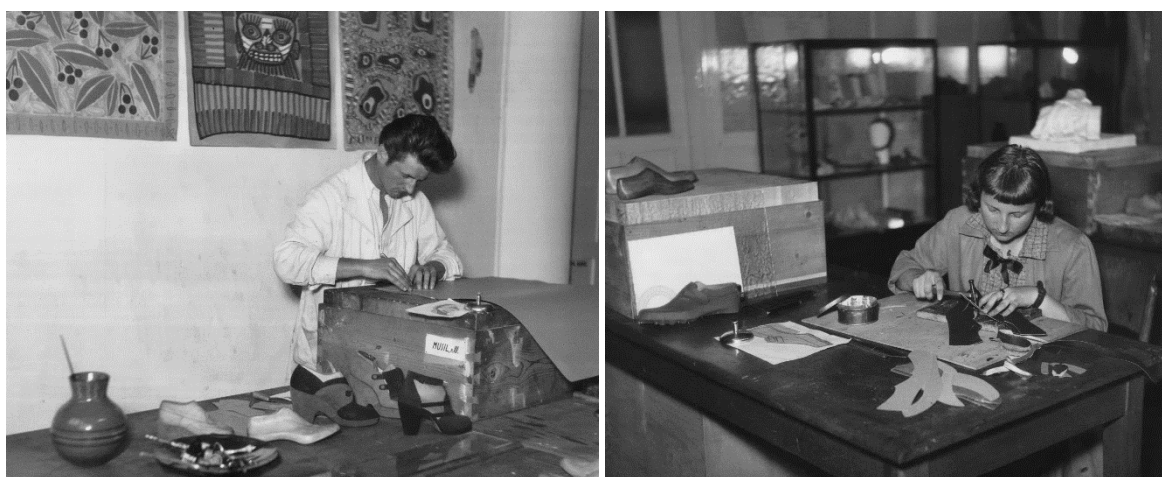
Rozvrh hodin 1946/1947 pro část druhého ročníku, AFK.



Oddělení užité grafiky Josefa Kousala, kol. 1950, MZA SOKA Zlín.



Návrhy obuvi z ateliéru Jiřího Jašky a Evžena Drexlera, instalované v keramické mušli vytvořené Janem Kavanem, kol. 1947, SUPŠUH.



Ateliér návrhářství obuvi Jiřího Jašky a Evžena Drexlera, kol. 1948, SUPŠUH.



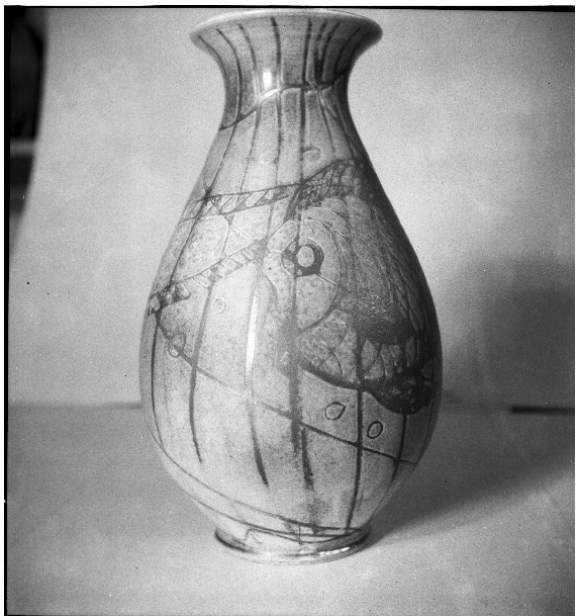
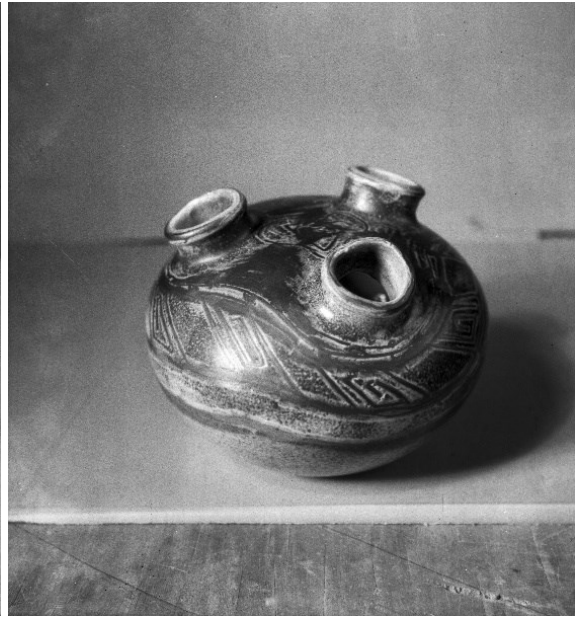
Jiří Jaška při výuce návrhářství obuvi, 1951, MZA SOKA Zlín.



Keramická dílna Svatopluka Úředníčka, 2. pol. 40. let, SUPŠUH.



Školní keramické dílny, 2. pol. 40. let, SUPŠUH.



Dekoratívni vázy z keramického oddelení, kol. 1948, MZA SOKA Zlín.



Sádrové modely z oddělení modelářství nových hmot Lud'ka Havelky, 1948, MZA SOKA Zlín.



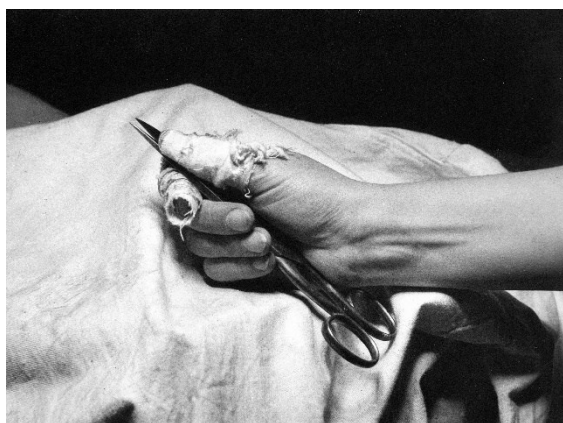
Pohled do kamenosochařské dílny Umělecko-průmyslové školy ve Zlíně, 2. pol. 40. let, SUPŠUH.



Figurky pro loutkový film vytvořené v oddělení Karla Kouřila, repro: *Věci a lidé*, č. 8-10, 1949.



Zdeněk Kovář v ateliéru tvarování strojů a nástrojů, 1949, soukromá sbírka.



Úprava nůžek pro šičky v obuvnických dílnách navržena Zdeňkem Kovářem, 2. pol. 40. let, KGVUZ.



Zdeněk Nejedlý a Antonín Zápotocký při návštěvě školy 3. ledna 1949, kdy došlo k jejímu přejmenování na umělecko-průmyslovou školu dr. Zdeňka Nejedlého v Gottwaldově, SUPŠUH.

CURRICULUM VITAE

Mgr. Vít Jakubíček

11. 9. 1987, Zlín

Vzdělání:

2013–dosud

Multimédia a design, doktorský studijní program, Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně

2010–2012

Dějiny umění, magisterský studijní program, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno

2007–2010

Dějiny umění, bakalářský studijní program, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno

1999–2007

Gymnázium Zlín – Lesní čtvrť, Zlín

Pracovní zkušenosti:

2014–dosud

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, kurátor sbírky sochařství a designu

2013

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Kroměříži, odborný garant území

Pedagogická praxe:

2015–dosud

Fakulta multimediálních komunikací a Fakulta managementu a ekonomiky Univerzity
Tomáše Bati ve Zlíně

2014–dosud

Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně
externí výuka Dějiny designu

Výstavní činnost

20 let ateliéru Průmyslový design FMK UTB

26. únor – 21. červen 2020, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně (KGVUZ)

Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958

10. prosinec 2019 – 01. březen 2020, KGVUZ a Galerie G18

Škola umění ve Zlíně – Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti

17. září – 24. listopad 2019, KGVUZ

ETA – Umění (a) spotřebiče (spoluautor)

19. březen – 19. květen 2019, KGVUZ

Umění p(r)o práci

26. září – 2. prosinec 2018, KGVUZ

Antonín Horák 100

21. březen – 13. květen 2018, KGVUZ

Petr Stanický: Hranice prostoru

29. listopad 2017 – 4. březen 2018, KGVUZ

František Chmelař – Malíř, který psal básně

7. září – 3. listopad 2017, Galerie Václava Chada (GVCh)

Studentský plakát (spoluautor)

30. listopad 2016 – 22. leden 2017, KGVUZ

Jan Rajlich – Hloubka plochy

10. listopad 2016 – 17. únor 2017, GVCh

Design z odpadu (spoluautor)

24. červen – 7. srpen 2016, KGVUZ

OSTROV UMĚNÍ V MOŘI PRŮMYSLU: Zlínská škola umění (1939–1949)

6. říjen 2015 – 10. leden 2016, KGVUZ

ZDENĚK HYBLER, VOJTĚCH ŠTOLFA "Chci vychovat aspoň dva žáky pro divadlo" Jan Sládek, 1942

30. září – 22. listopad 2015, KGVUZ

Jiný pohled

1.–16. červenec 2015, budova 15 BAŤOVA INSTITUTU

Alex Beran – Zlínské odpoledne

5. únor – 5. duben 2015, GVCh

Zdeněk Hybler – Baťovský plakát

19. listopad 2014 – 4. leden 2015, KGVUZ

Zlínský architekt Zdeněk Plesník – výrazná osobnost moderní československé architektury (spoluautor)

3.–30. září 2014, radnice Zlín

Zlín, kolébka českého designu

1. květen – 9. květen 2014, zámek Zlín; 5. červen – 5. říjen 2014, Výstavní síň Senátu, Praha

Publikační činnost

2020

JAKUBÍČEK, Vít. Návrhy strojů v padesátých letech a spolupráce s podnikem Tatra Kopřivnice. *Prostor Zlín*, 2020, č. 1, s. 48–51. ISSN 1212-1398.

2019

JAKUBÍČEK, Vít a Zdeno KOLESÁR, ed. *Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2019. 112 s. ISBN 978-80-7454-861-1.

JAKUBÍČEK, Vít. Škola umění ve Zlíně (1939–1949) jako prostředek udržitelnosti profese umělce a designéra. In: *Nenávratné stopy: tradice a udržitelnost jako roční téma galerie G18*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2019. s. 188–200. ISBN 978-80-7454-870-3.

JAKUBÍČEK, Vít. Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958. *Prostor Zlín*, 2020, č. 1, s. 26–29. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Zlínský průmyslový design 1918–1958. Revolverový soustruh MAS R50 a vývoj baťovského strojírenství během první poloviny 20. století. *Acta Musealia*, 2019, č. 1–2, s. 144–160. ISSN 0862-8548.

JAKUBÍČEK, Vít. Revolverový soustruh MAS R50 a baťovské strojírenství. *Prostor Zlín*, 2019, č. 3, s. 54–55. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Škola umění ve Zlíně – Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti. *Prostor Zlín*, 2019, č. 4, s. 3–6. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Počátek oboru tvarování strojů a nástrojů ve Zlíně. *Prostor Zlín*, 2019, č. 4, s. 46–49. ISSN 1212-1398.

2018

JAKUBÍČEK, Vít. Antonín Horák 100: životní příběh a dílo zlínského fotografa, filmaře, spisovatele a Slovana. *Prostor Zlín*, 2018, č. 2, s. 34–37. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Antonín Horák 100. *Acta Musealia*, 2018, č. 1–2, s. 212–218. ISSN 0862-8548.

JAKUBÍČEK, Vít a Michal RICHTER, ed. *Antonín Horák 100*. Praha: CI.CZ, s.r.o., 2018. 154 s. ISBN 978-80-270-3548-9.

JAKUBÍČEK, Vít. *Umění p(r)o práci*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2018. ISBN 978-80-87926-15-4.

JAKUBÍČEK, Vít. Umění p(r)o práci. *Prostor Zlín*, 2018, č. 4, s. 8–11. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Škola umění (1939–1949). In: *J. A. Baťa 120: Budování baťovských továren a měst v Československu a ve světě*, Zlín: Nadační fond J. A. Bati, 2018. ISBN 978-80-270-3542-7.

2017

JAKUBÍČEK, Vít. Transformace figury v díle Jana Rajlichy staršího. *Prostor Zlín*, 2017, č. 1, s. 48–49. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. „Design má mnoho různých podob a nemusí být nutně esteticky krásný“. Rozhovor s Timem Barklemem a Petrem Dubovským o designu z odpadu. *Prostor Zlín*, 2017, č. 2, s. 20–23. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Pavel Coufalík. *Prostor Zlín*, 2017, č. 2, s. 36–37. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. „Nástroje krásné a dokonalé po všech stránkách“ O rukojetích Zdeňka Kováře. *Prostor Zlín*, 2017, č. 2, s. 39. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. ART DESIGN – František Burian a studenti. *Prostor Zlín*, 2017, č. 2, s. 48–49. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Korespondence Ladislava Sutnara s Janem Rajlichem. *Prostor Zlín*, 2017, č. 2, s. 53–57. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Pokus o poválečnou rekonstrukci Školy umění v letech 1945–1949. *Acta Musealia*, 2017, č. 1–2, s. 154–177. ISSN 0862-8548.

JAKUBÍČEK, Vít. *František Chmelař: Malíř, který psal básně* (kat. výst.). Zlín: Galerie Václava Chada ve Zlíně, 2017, 8 s. ISBN 978-80-906382-8-0.

KOLESÁR, Zdeno a Vít JAKUBÍČEK. Design ve službách trvale udržitelného rozvoje. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, Fakulta multimediálních komunikací, 2017. ISBN 978-80-7454-647-1.

2016

JAKUBÍČEK, Vít. Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha. *Prostor Zlín*, 2016, č. 1, s. 31–33. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Rajlichova kniha Brno černá bílá. *Prostor Zlín*, 2016, č. 1, s. 48–49. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Design a umění. Odborné kolokvium k výstavnímu projektu Ostrov umění v moři průmyslu – Zlínská škola umění (1939–1949). *Prostor Zlín*, 2016, č. 2, s. 44–45. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. František Crhák – Dekorativní atriiová stěna. *Prostor Zlín*, 2016, č. 4, s. 50–51. ISSN 1212-1398.

HORŇÁKOVÁ, Ladislava, JAKUBÍČEK, Vít, MÍLEK, Václav a Pavlína PYŠNÁ. *Prostor Zlín – odborný katalog ke stálé expozici*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2016, 119 s. ISBN 978-80-87926-09-3.

JAKUBÍČEK, Vít. *Jan Rajlich: hloubka plochy* (kat. výst.). Zlín: Galerie Václava Chada ve Zlíně, 2016, 8 s.

2015

JAKUBÍČEK, Vít a Václav MÍLEK, eds. *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949)*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015, 195 s. ISBN 978-80-87926-08-6.

JAKUBÍČEK, Vít. Dobrá nálada za každého počasí je možná, když přispěje...baťovský plakát Zdeňka Hyblera. *Prostor Zlín*, 2015, č. 1, s. 36–39. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Zlínské lavičky, *Prostor Zlín*, 2015, č. 1, 2015, s. 50–51. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949). *Prostor Zlín*, 2015, č. 4, s. 2–9. ISSN 1212-1398

JAKUBÍČEK, Vít. Vincenc Makovský. Pomník obětem II. světové války ve Zlíně (1946–1947). *Prostor Zlín*, 2015, č. 4, s. 40–41. ISSN 1212-1398

JAKUBÍČEK, Vít. Z archivu ředitele Školy umění architekta Františka Kadlece. *Prostor Zlín*, 2015, č. 4, s. 52–57. ISSN 1212-1398

JAKUBÍČEK, Vít. Eva Jiříčná – Architektura kontrastů. *Ateliér*, 2015, č. 1, s. 8. ISSN 1210-5236.

JAKUBÍČEK, Vít. Zlínská škola umění (1939–1949). *Zvuk*, 2015, podzim–zima, s. 77–82. ISSN 1214-0139.

2014

HORŇÁKOVÁ, Ladislava a Vít JAKUBÍČEK. *Poznáváme baťovskou architekturu*. Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2014.

JAKUBÍČEK, Vít. Budova bývalého soudu ukrývá velký kus historie Zlína. *Magazín Zlín*, 2014, č. 2, s. 12–13.

JAKUBÍČEK, Vít. Zlín – kolébka českého designu. *Prostor Zlín*, 2014, č. 4, s. 58–61. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Zlínský architekt Zdeněk Plesník: výrazná osobnost moderní československé architektury. *Prostor Zlín*, 2014, č. 4, s. 42–47. ISSN 1212-1398.

JAKUBÍČEK, Vít. Památková péče o město v zahradách. Proměny MPZ Zlín v poslední 10 letech. *Zprávy památkové péče*, 2014, č. 2, s. 109–114. ISSN: 1210-5538.

2013

JAKUBÍČEK, Vít. Stroj a nástroj jako dílo výtvarné. Počátky „Kovářovy školy“ mezi lety 1947 a 1959. In: *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013, s. 37–48. ISBN 978-80-86863-65-8.

JAKUBÍČEK, Vít. Ulmský model ve Zlíně. *Prostor Zlín*, 2013, č. 3, s. 2–5. ISSN 1212-1398.

Workshopy a přednášky

14. 11. 2019

odborný workshop k výstavě Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918–1958
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
přednáška: Jakou roli sehrála Škola umění v historii zlínského průmyslového designu?

27. 9. 2019

mezinárodní sympóziium Škola ako laboratórium moderného života, organizovaném při příležitosti 90. výročí založení Školy umeleckých remesiel v Bratislave a 100. výročí založení Bauhausu
Slovenské centrum dizajnu a Goetheho inštitút, Bratislava
přednáška: Baťova Škola umění ve Zlíně (1939–1949)

4. 4. 2019

odborný workshop DESIGN & VÝVOJ
Fakulta umění a designu Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni
přednáška: Realita a obtíže procesu designérské práce. Strojírenský design a Baťovy závody

26. 10. 2018

odborný workshop Ikony průmyslového designu
Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně
přednáška: Ikony zlínského designu

7. 3. 2018

konference Budování baťovských továren a měst v Československu a ve světě
Zlín
přednáška: „Jak zapojit umění do služeb budování státu a lepší naší budoucnosti.“ J. A. Baťa, 1938; Škola umění (1939–1949)

22. 9. 2017

odborný workshop k projektu NAKI II: Průmyslové město a jeho proměny ve 20. století: Kultura, identita a řád urbánní průmyslové společnosti na příkladu "ideálního města" Zlína
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
přednáška k výstavě: Umění p(r)o práci

8. 6. 2017

cyklus Památky i nepamátky Zlínského kraje
Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště v Kroměříži
přednáška: Umění ve veřejném prostoru města Zlína

27. 2. 2016

Barcamp Zlín

14|15 BAŤŮV INSTITUT

přednáška: Škola baťovských designérů – Zlínská škola umění (1939–1949)

8. 1. 2016

kolokvium k výstavě Ostrov umění v moři průmyslu – Zlínská škola umění (1939–1949)

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

přednáška: Mezi tradicí a avantgardou – Zlínská škola umění (1939–1949)

28. 11. 2015

Zlín Design Market

přednáška: Baťovská škola pro podnikatele v uměleckém průmyslu – Zlínská škola umění (1939–1949)