

Vážení členové umělecké rady, milé kolegyně a kolegové, studenti a hosté.

Naše škola se novým grafickým vizuálem vrátila k identitě UMPRUM. Proto jsem komisi k výběru (mimo jiné náměty) navrhla téma habilitační přednášky, které zní:

Koncept UMPRUM. Novotvar 19. století a proměny významu pojmu v čase

V přednášce bych se chtěla zamyslet nad tím, jakými konkrétními cestami spojení UMPRUM do češtiny proniklo a jaký neslo původně význam. V úvodu se ponořím do 19. století, ale pak stručně představím modernistické a další koncepty, které se vůči tradičnímu pojetí uměleckoprůmyslového školství vymezovaly, někdy i dost razantně a kriticky a předkládaly jiná řešení.

Počátky uměleckého průmyslu u nás¹ (podobně jako v jiných evropských zemích) jsou tápavé, provází je terminologická nejasnost a (mnohdy naivní) teorie, jejíž hlavní myšlenkové okruhy se utvářely teprve se samotnou a postupnou definicí oboru. Pozice uměleckého průmyslu se od poloviny 19. století ustavovala mezi „krásnými uměními“, tradičním rukodělným řemeslem, širokou oblastí nejasně definovaného průmyslu, mezi estetikou (krasovědou) a dějinami umění (Kunstgeschichte).² Umělecký průmysl byl nadřazeným pojmem pro dekorativní architekturu, dekorativní sochařství a malířství, kamenictví, tesařství, truhlářství, kovářství, keramiku, sklářství, tkalcovství, zlatnictví, cizelérství, knihařství, typografii a krasopis, umělecké vyšívání a řadu dalších uměleckých řemesel, ale zároveň se od počátku dotýkal i oblastí nových technologií a zpracování moderních hmot v éře nastupující industrializace.

Nejčastěji užívané spojení „umělecký průmysl“ jsme převzali z němčiny (pojem Kunstindustrie); angličtina jej v kontextu 19. století téměř neužívá (preferuje spojení decorative arts, applied arts, design). V Čechách a v německy mluvících okolních zemích se pojem „umělecký průmysl“ (Kunstindustrie) dostal do názvu veřejných, nově zakládaných institucí – uměleckoprůmyslových škol a muzeí. Dokonce v češtině vznikl hybridní slovní novotvar v podobě adjektiva „uměleckoprůmyslový“ a později i zkratka „umprum, umprumista, umprumistka“. V době zakládání uměleckoprůmyslových škol v habsburské monarchii, tj. od sedmdesátých let 19. století se mnohdy nerozlišoval významový rozdíl mezi slovy „průmysl“ a „řemeslo“, obsahově se pojmy překrývaly. O této skutečnosti svědčí mj. oficiální česko-německý název pražské c. k. Uměleckoprůmyslové školy/ k. k. Kunstgewerbeschule Prag, ale také dobová slovníková definice pojmu „průmysl“.

Průmysl byl v Riegrově slovníku z roku 1867 významově neostře vymezen v intencích latinského „industria“ (tj. pílě, přičinlivost, pracovitost) slovy: „Průmysl neb industrie ve smyslu širším jest úmysl, zámysl, důmysl, tj. každé duchem lidským vymáhané rozmnožování

¹ Habilitační přednáška částečně vychází z mého komentáře k antologii textů, viz Lada Hubatová-Vacková, Krása věcí, průmysl a moderní společnost v letech 1870–1918, in: Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová, Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice, 1870-1970*, plánovaná publikace a výstava UMPRUM Praha, září 2014.

² Dějiny umění začal v roce 1852 vyučovat na Vídeňské univerzitě Rudolf Eitelberger von Edelberg.

hmotného majetku, a tím i blahobytu pozemského. Předmětem průmyslu jest tudíž jakýkoli druh lidské činnosti směřující k zmíněnému účeli, a v tomto smyslu náleží k průmyslu stejně tak dobře orba, hornictví, lesnictví apod. jako řemesla, továrnictví, anebo takzvaný průmysl vyšší – průmysl umělecký. (...) Ve smyslu užším jest ale průmysl takové počínání, jímž připravováním a přeměňováním přírodnin cena jejich se zvyšuje. Cena ta roste tím více, čím přeměněné přírodniny stávají se k bezprostřednímu skutečnému upotřebení schopnějšími a krásnějšími. (...) Větší část průmyslnictva zanáší se vyráběním potřeb denního života, jako jsou pokrm, šat, obydlí, nábytek, atd.“ Ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století nebyl „průmysl“ jednoznačně spojený s tovární strojovou produkcí.³ Průmyslová tak mohla být i unikátní ruční práce. Na nejvyšším stupni průmyslové produkce se nacházel umělecký průmysl, protože se jednalo o lidskou rukou a duchem „zušlechtěnou“ práci.

Co bylo iniciačním popudem konceptu UMPRUM? Byla jím Světová výstava v Londýně, která v roce 1851 uvedla do pohybu jistý způsob uvažování, který je příznačný zejména pro druhou polovinu 19. století a který lze s vědomím nadužívání pojmu charakterizovat jako uměleckoprůmyslový diskurz⁴ či obrat.⁵ Uměleckoprůmyslové téma se stalo aktuální v okamžiku, kdy docházelo k internacionalizaci kapitalistické ekonomiky a kdy nastupovala průmyslová éra dominovaná strojem, ale současně byl nepominutelný romantický ideál krásy. V souvislosti s londýnskou výstavou, kde se v neutříděné akumulaci užitkového zboží, ukázek vědecko-technických inovací, ale i přírodních surovin a kuriozit prezentovala řada rozmanitých produktů pokleslého vkusu, vznikla potřeba reformy (Design reform movement). Široce rozvětvené reformní „uměleckoprůmyslové“ hnutí bylo vedeno zájmem ekonomicko-pragmatickým (produkty odpovídající dobové představě krásy a stylu byly na mezinárodním trhu obchodně konkurenceschopnější), vlasteneckými popudy (technologicky i technicky vynalézavé a krásné produkty byly ideální formou národní a státní reprezentace), ale také popudy reagujícími na soudobé estetické spekulace. Potřeba reformy totiž nevycházela jen z tržních zájmů spojených s ideou národní reprezentace. V kontextu estetismu a kultu krásy druhé poloviny 19. století⁶ panovalo přesvědčení, že věci, které nás bezprostředně obklopují, kterých se dotýkáme a které jsou vystaveny našemu pohledu, kladně podmiňují rozvoj osobnostního charakteru. Předmětný svět byl druhou přírodou. Zdobné exteriéry, poetické interiéry domovů naplněné vkusnými předměty měly být vhodným prostředím pro rozvoj mravně dobrého člověka. Věřilo se, že všudypřítomná estetika předmětů kladně ovlivní etiku společnosti.

³ Viz též Radim Vondráček, „Artěl v diskuzi o uměleckém průmyslu“, in: Jiří Fronek (ed.), *Artěl. Umění pro všední den 1908–1935*, Praha 2009, s. 45–51.

⁴ O „novém diskurzu“ ve vztahu k množství textů věnovaných reformě designu, a zejména ve vztahu k dekorativnímu pojetí domácích interiérů psal Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th Century Domestic Interior*, London 2009, s. 45.

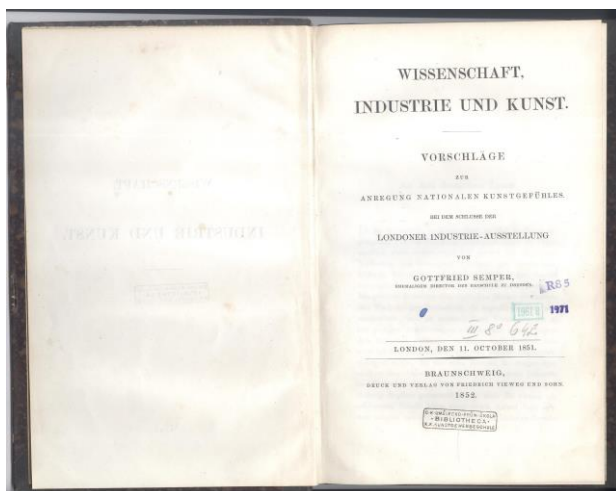
⁵ Pojmy „změna“ (Wechsel) a „obrat“ (Wandel) ve vztahu k soudobé uměleckoprůmyslové reformě používal i Jakob Falke. Viz Jakob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, I. díl, Wien 1873, s. 26.

⁶ Viz Stephen Calloway – Lynn Federle Orr – Esmé Whittaker (eds.), *The Cult of Beauty. The Victorian Avant-garde 1860–1900*, London 2011.

Průmyslové výrobky (v širokém smyslu slova od ruční po sériovou produkci) měly být zušlechťovány a korigovány zásahem umělce. Špatný komerční vkus měl být masivně reformován, protože sériovou produkcí rychle se šířící nevkus mohl mít determinující a zhoubný vliv na obecnou morálku. Každá věc měla být esteticky pojednána, umění mělo proniknout do luxusních příbytků aristokracie, ale i do prostých domovů k nejnižším vrstvám společnosti. Dobový reformátor uměleckého průmyslu si proto stěžoval: „Kolik nových technických úkolů se denně rodí, a to vše má ubohý umělec přiodít krásou?“⁷

V mezinárodním kontextu byli iniciátory uměleckoprůmyslového reformního hnutí zejména organizátor a podnikatel Henry Cole⁸ a teoretizující architekt Gottfried Semper, kteří v bezprostřední návaznosti na Světovou výstavu aktivně působili v Londýně.

Německý pojem „Kunstindustrie“, s nímž souviselo i české pojmenování „umělecký průmysl“, s největší pravděpodobností⁹ vycházel ze spisu Gottfrieda Sempera nazvaného „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ (Věda, průmysl a umění),¹⁰ publikovaného v roce 1852 v přímé návaznosti na Světovou výstavu (obr. 1).



Obr. 1 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung* / Věda, průmysl a umění. Návrhy k povzbuzení národního citu uměleckého při ukončení Londýnské průmyslové výstavy, Braunschweig 1852.

⁷ Viz Werner Sombart, *Umělecký průmysl a kultura*, Praha 1912, s. 53.

⁸ Elizabeth Bonython – Anthony Burton, *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, London 2003, viz zejména 7. kapitolu „Design Reform 1846–1852“, s. 99–115.

⁹ K této genezi slova „Kunstindustrie“ ze Semperova spisku se kloní Rainald Franz, „Das System Gottfried Sempers. Reform des Kunstgewerbes und Grundlagen für ein Museum für Kunst und Industrie in ihren Auswirkungen aus das Österreichische Museum“, in: Peter Noever (ed.), *Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, s. 45.

¹⁰ Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig 1852. Zde Semper používá pojem „Kunstindustrie“ (s. 11), ale také používá spojení „industrielle Kunst“ – průmyslové umění (s. 19).

Semper v textu přímo reagoval na londýnskou výstavu z roku 1851. Navzdory kritice neuspořádané akumulace věcí připomínající velkolepý chaotický „bazar“, Semper obdivoval technologický vývoj, věřil v pozitivní lidský pokrok, který se tu prezentoval. Po londýnské výstavě ale upozorňoval na skutečnost, že nové vynálezy vědy a průmyslu (např. kaučuk, latex, galvanoplastika, plynové osvětlení) neumíme adekvátně ovládat a formálně zpracovat. Podle Sempera nenalzáme pro nové materiály vhodný „styl“ a namísto toho používáme mnohdy nepřiměřené imitace historických stylů a jiných materiálů. Průmyslová revoluce poloviny 19. století výrazně rekonfigurovala pozici mezi průmyslem a uměním; stylistická nestabilita byla vázána na módní pomíjivost a ekonomické tržní zájmy. O nejasném vývoji Semper psal: „Nalzáme se na neznámé plavební dráze zcela bez mapy a kompasu.“¹¹ (...) Co se týče krásy, stojíme přes všechny technické vynálezy daleko za produkty našich předků.“¹² Plédoval pro novou „technickou teorii stylu“ a „technicko-estetickou krásu“,¹³ která bude současný vývoj průmyslu a technologií reflektovat. V textu rovněž dosti jasně naznačil, že je třeba reformovat „vysoký“ styl uměleckých akademií k praktickým účelům. „Máme umělce, a žádné skutečné umění. Na našich státem zřízených akademiích se všichni učí vysokému stylu, a přehlízíme masu průměrných studentů. Počet velmi talentovaných umělců vysoce převyšuje poptávku ... ostatní jsou vrženi na trh práce.“¹⁴ Nový uměleckoprůmyslový model škol měl řešit i otázku nezaměstnanosti. Na rozdíl od Akademií krásných umění, měly podle Sempera reformní uměleckoprůmyslové školy „předávat nejen vysvědčení, ale i existenci“. I Semperovým vrcholným zájmem byla koncepční reforma umělecké výuky a vznik muzeí s modelovými uměleckoprůmyslovými sbírkami. Moderní reforma vkusu měla poučeně těžit z příkladů minulosti.

Semperův vliv a idea konceptu „UMPRUM“ k nám pronikala přímo. V roce 1852 podnikl do Londýna na vládní náklady studijní cestu Rudolf Eitelberger, který se tou dobou zabýval právě reorganizací umělecké výuky na Akademii ve Vídni. I on chtěl, aby na vídeňské Akademii byl vedle mistrovských kurzů zaveden pragmaticky zaměřený kurz uměleckého řemesla. Eitelberger na soudobé diskuse týkající se institucionální opory nové uměleckoprůmyslové tendence reagoval. Po téměř desetiletém úsilí se mu pod patronací císaře Františka Josefa I. podařilo ve Vídni po vzoru londýnského muzea založit v roce 1863 první kontinentální c. k. Rakouské muzeum umění a průmyslu (k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie) a brzy poté v přímé návaznosti na muzeum vznikla v roce 1867

¹¹ Tamtéž, s. 14.

¹² Tamtéž, s. 11.

¹³ „Technisch-ästhetischer Schönheit“, tamtéž, s. 25. Viz též Estelle Thibault, „La science du style face au marché du monde. Les leçons de l'Exposition universelle de 1851“, in: Estelle Thibault (ed.), *Gottfried Semper, Science, industrie et art*, Gollion 2012, s. 7–51.

¹⁴ Tamtéž, s. 36.

vídeňská c. k. Uměleckoprůmyslová škola¹⁵ (k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), která byla modelem i pro naši školu. V názvu vídeňského muzea se uplatnil Semperův knižní titul „Kunst und Industrie“ a brzy se jazykové spojení umění a průmyslu stalo součástí jazykového úzu i korunních zemích monarchie.

Hned při založení vídeňského muzea se začalo uvažovat o „filiálních“ výstavách této instituce, které by byly dočasně přeneseny do jiných měst monarchie. V roce 1868 se takové filiální ukázky uměleckoprůmyslových výstav konaly v Praze díky spolupráci Rudolfa Eitelbergera s pražskou obchodní a průmyslovou komorou.¹⁶ Kromě Eitelbergera byl důležitou spojkou mezi Vídní a Prahou jeho blízký kolega a první konzervátor Jakob Falke, který byl později coby člen kuratoria pražského Uměleckoprůmyslového muzea v úzkém a bezprostředním kontaktu s Prahou.¹⁷ Eitelberger a zejména Falke psali v 60. a 70. letech 19. století o uměleckém průmyslu jako o silném „hnutí současnosti“. Monarchie toto „hnutí současnosti“ podporovala, protože se jevílo jako hospodářsky užitečné. V urbanismu měst (i Prahy) uměleckoprůmyslové instituce (muzeum i škola) získávaly prestižní pozice.

Později bylo vlivné a pokrokově orientované „semperiánství“ kombinované s ohlasy hnutí Johna Ruskina, který se od technologického pokroku rázně distancoval návratem k poctivé, „posvátné“ ruční práci. Jak Semperiáni, tak Ruskiniáni ovšem věřili v estetický ideál krásy a UMPRUM školy se snažily ho naplňovat (obr. 2, 3). Ze zmiňovaných ideových východisek uměleckého průmyslu 19. století u nás vycházela secese, kubismus, ale i národní styl, kulminující oficiální prezentací na Světové výstavě v Paříži roce 1925.



Obr. 2 C. k. Uměleckoprůmyslová škola v Praze, Odborná škola pro dekorativní architekturu prof. Jana Kotěry, in: Český svět, I, 1905, č. 7, s. 236–240

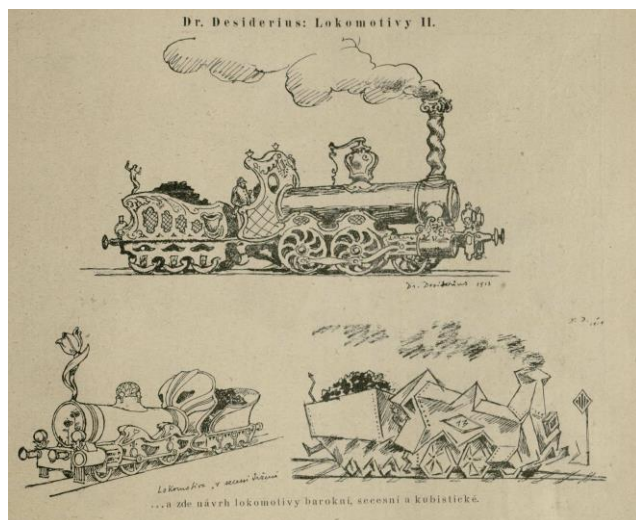
Obr. 3 C. k. Uměleckoprůmyslová škola v Praze, Odborná škola pro řezbářství prof. Jana Kastnera, in: Český svět, I, 1905, č. 7, s. 236–240

¹⁵ Ministerstvo školství ve Vídni zavádělo po celé monarchii reformní výuku kreslení a odborných řemesel od roku 1863. Viz Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878*, s. 106.

¹⁶ *Seznam výtvarů uměleckého průmyslu vystavených od c. k. rakouského Musea pro umění a průmysl ve Vídni*, Praha 1868. Čestným prezidentem akce byl Josef hrabě Vratislav-Mitrovic.

¹⁷ Helena Koenigsmarková, „Kunst und Industrie. Wien-Prag“, in: Peter Noever (ed.), *Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Wien, 2000, s. 235–245. Viz též *Zpráva obchodní a živnostenské komory v Praze*, Praha 1886.

Zkrášlování věcí, obohacování ornamentem v zájmu uměleckého průmyslu vedlo k delikátním a umělecky kultivovaným projevům,¹⁸ ale zároveň se začaly šířit v touze po uměleckém okrašlování i různé pokleslé a kýčovitě formy. Není proto náhodou, že slovo „kýč“ se zrodilo také v kontextu rozmachu uměleckého průmyslu.¹⁹ Bylo třeba pranýřovat nevhodnou uměleckoprůmyslovou zdobnost a zbytnělý estetismus, které byly nechtěným produktem původního reformního úsilí. Otakar Hostinský například v roce 1888 radí: „Malované bitevní scény na toaletním náčiní jsou stejně tak nemístné jako světský povoz na skvostné vazbě knihy nábožné.“ V Uměleckém měsíčníku v roce 1913 se anonymní pisatel pohoršuje nad přehnaným a nemístným estetismem v článku „Kapesník osázený polodrahokamy“.²⁰ Karikaturista Hugo Boettinger v roce 1919 v satirickém časopise Šibeničky koncept umprumáctví podryvá tímto obrázkem (obr. 4) a komentářem: „Ze všech stran se volá: (...) Dejte všem věcem uměleckou formu! - Nuže uposlechl jsem tohoto volání a předkládám ministerstvu železnic několik návrhů, jak by mohly vypadat lokomotivy, kdyby se jich ujal umělec s vyvinutým smyslem pro stylovost. Slavné ministerstvo si může vybrat: zde předkládáme návrh lokomotivy románské, renesanční a gotické (...) a zde návrh lokomotivy barokní, secesní a kubistické.“²¹



Obr. 4 Dr. Desiderius (Hugo Boettinger), Lokomotiva barokní, secesní a kubistická, in: Šibeničky, II, 1919–1920, s. 79

¹⁸ Na ty jsem se soustředila v knize *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*, Praha 2011.

¹⁹ Německý slovník definuje slovo „kýč“ jako kombinaci falešné sentimentality a útoku na (národní) city s vulgaritou. Slovo zřejmě vzniklo z německého „kitschen“ – sbírat špínu a odpadky na ulicích. V dnešním slova smyslu se ustálilo kolem r. 1870 v Bavorsku pro levné umělecké a uměleckoprůmyslové reprodukcce; podstatou kýče byl klam, estetický i morální podvod. O uměleckoprůmyslovém kýči viz G. E. Pazaurek, „Kitsch“, in: týž, *Guter und Schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Stuttgart – Berlin 1912.

²⁰ I když o přehnaném estétství svědčí soutěž vypsána v roce 1913 uměleckoprůmyslovým museem v Praze, jejímž zadáním bylo zhotovit předmět za užití polodrahokamů, který neměl být šperk. Na soutěžní výstavě byly vějíř, hole, blůza a kapesník osázené polodrahokamy. Viz kritický text Anonym (asi Pavel Janák?), Kapesník posázený polodrahokamy, Umělecký měsíčník III, 1913–1914, s. 42.

²¹ Dr. Desiderius (Hugo Boettinger), Lokomotiva barokní, secesní a kubistická, in: *Šibeničky*, II, 1919–1920, s. 79.

Značka UMPRUM byla na počátku dvacátých let spojená s estetickým slohem, který byl výrazně více uměleckého, než technického rázu (obr. 5). V roce 1920 dokonce vedení chtělo tuto školu přejmenovat na „Vysokou školu dekorativního umění“ a podpořit umělecké, estetické směřování školy sloučením s Akademií výtvarného umění. V pozměněné historické konstelaci nastupující avantgardy ztrácelo umprumáctví svůj pozitivní reformní náboj, který mělo při svém založení. Koncept UMPRUM byl avantgardou vnímán jako antikvovaný projekt, který zaspal dobu a nevnímal skutečné potřeby společnosti. O konzervativním „kralování dekorativního umprumismu“ Teige břitce psal:²² „Peče se tu nová zásoba forem a formiček, z kterých lze sestaviti domky, židle, stolečky, skleničky, vázičky, plakáty, kterými lze vyzdobiti knížičky, textilie, stropy a zdi, manýrované bizarnosti a drobné vyšperkovanosti ... pěstuje se tu aristokratický přepych, (...) který zestěčt'uje skutečnost.“



Obr. 5 Plakát k výstavě UMPRUM, A. Chlebeček, E. Hrbek (prof. F. Kysela), in: Výtvarná práce, I, 1921, s. 25

Není proto náhodou, že řada avantgardních osobností nebyla konceptu uměleckého průmyslu nakloněna. Jak známo, začali naopak razantně prosazovat věcnou estetiku stroje a účelné průmyslové formy. Proti konceptu UMPRUM se Teige zasazoval v textu nazvaném „O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění“ naopak pro koncept PRUMUM, tj. průmyslového umění. Usiloval o to, aby se v českém prostředí prosadil moderní koncept školy podobné Bauhausu jako aktuální alternativu konzervativnímu modelu uměleckoprůmyslových škol.

Brněnský modernista Jaroslav B. Svrček²³ v roce 1925 v časopise Disk (obr. 6) navrhoval, aby se přežitý školský koncept nahradil skutečně současnou tvorbou, „všem přístupnou, veřejnou, pro všechny lidi a pro všechny oči“. Nové obory shrnul pod koncept „Agitačního umění“ a zařazoval do něho „plakát, návěstní štíty, karikaturu, letáky, inzerát, reklamu, film, rádio, výkladní skříně, reklamní průvody, módní přehlídky, tábory lidu“.



Obr. 6 Záhlaví časopisu Disk, 1925

²² Karel Teige, O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění, *Bytová kultura* I, 1924–1925, s. 103–105. Týž, Moderní typ, *Typografia* XXXIV, 1927, s. 191.

²³ J. B. Svrček, Agitační umění, *Disk* II, 1925, s. 18–21.

Reformní pedagog Josef Vydra v roce 1928 navrhoval, aby se na uměleckoprůmyslových školách vyučovaly obory, které souhrnně anglicky pojmenoval jako „Commercial Art“.²⁴ Vydra psal, že se změnil honosný a příliš aristokratický obsah starého uměleckého průmyslu. Koncept reklamního umění, který se měl vyučovat na uměleckoprůmyslových a obchodnických školách, měl podobně jako u Svrčka zahrnovat výuku plakátu, obchodní inzerci, aranžérství výkladních skříní, reklamní písmo. Proti „uměleckoprůmyslovému snobismu“ bojoval za „praktické umění ve službách národního hospodářství. Podobně pociťoval nedostatek pragmaticky zaměřených škol J. A. Baťa, když promýšlel koncepci firemní Baťovy školy umění ve Zlíně.

Viděno modernistickou optikou, UMPRUM byla ztělesněním formalistického, stylového řešení, autorské umělecké exhibice odtržené od života, a to až na hranici patologického excesu. V roce 1932 se pražská UMPRUM stala terčem uštěpačné kritiky i v písni Voskovce a Wericha „Pražská Java“, ve které autoři členili „vkus lidu Velké Prahy“ do dvou kategorií: jedna měla nadměrný přestetický nárok (což pro ně reprezentovalo Ernestinum a UMPRUM), druhou kategorií reprezentoval „moderní názor estetický založený na principiální basi bauhausismu“. Umprumka se tak v textu písně dostala pro svůj přílišný estetický formalismus do nelichotivého společnosti, protože Voskovcem a Werichem navrženou společenskou kategorií sdílela s institucí Ernestinum, což byl Ústav choromyslných (německy „Idiotenanstalt“).²⁵ – Všimněme si původní části textu (obr. 7, 8):

„Státní statistik/dokáže, že ve Velké Praze vždycky/býval bohudík/ u všeho lidu smysl estetický/důkazem je nejenom pražský barok/leč i Aventinum/ má-li někdo přestetický nárok/ máme tu Ernestinum nebo Umprum. (...) V úvodu jsem děl/ co v Praze zjištěno je statisticky/ teď bych říci chtěl/ jaký je druhý názor estetický/ názor ten je tangentou urbanismu/ v intencích purismu a derivátem je konstruktivismu/ s principální basí bauhausismu. (...)“²⁶



Obr. 7 Pražská Java, Praha 1932, slova Voskovec a Werich, hudba Jaroslav Ježek, plakát František Zelenka

²⁴ Josef Vydra, Commercial Art. Výtvarná součinnost v obchodě, Výtvarné snahy XI, 1929–1930, s. 89–90.

²⁵ Ernestinum bylo založeno v Praze v roce 1871.

²⁶ Pražská Java, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1932, slova Voskovec a Werich, hudba Jaroslav Ježek, plakát František Zelenka.

PRAŽSKÁ JAVA.

Slova: VOSKOVEC & WERICH. Hudba: JAROSLAV JEŽEK.
Tempo di valse. (Moderato e sempre marcato.)

1. Stát-ni sa-ti stik dokáže že ve Velké Praze vždycky
2. V d-vodujsem děl cov Praze zjstěno jesta-ti - sti-cky

bý-val bo-hu - dik u všeho li - dsmysl e - ste - ti - cký
tebychři - ci chtěl ja - ký je druhý názor e - ste - ti - cký

dd - kazem je ne - jenom pražský barok leč i A - ven - ti - mum
ná - zorten je tangentou ur - ba - ni smuvin - tenech pu - ri - smu

má - li ně - kdo pře - e - sto - tic - ký ná - rok má - me tu Er - ne -
a de - ri - vá - tem je konstru - ci - vi - smu sprin - ci - pi - el - ni

stimmu ne - bo lhm Prum. Zručný stati - stik roz - dá - li vkus li - du
ba - si bashau - sisemu. Mázrt na stra - ma i další ná - zorsvo -

ka - te - go - ri - cky vdru - hů ně - ko - lik kte - rým se
je rái - son d'è - tre ná - zor Pra - za - ná co ne - maj

v Pra - ze ně - co li - bi vždycky dšto - j - ná je prvni ka - te - go - ri - e
na zimní o - ni na sva - tr mě - zor té - to třetí ka - te - go - ri - e

ta ze zia - té Prahy ži - je a ty - je u Fle - kúzpí -
vi - no ší - sté o Praze si má - li - je z pe - ri - fe - ri -

Copyright 1932 by Hudební Matice Praha. Všechna práva - zejména
All rights strictly reserved. provozovací - vyhrazena. H. M. 584

rit.
vů a si - zy ji ka - nou při tom do pí - vu.
e když si o Pra - ze zpl - vá - vá a - ri - e.
Refrain.
Po sta - rých zá - meck - ých scho - dechsi vy - le - zu
Je - ži - sko - vy brej - le ta Pra - ha je vel - kej štad
a ve vů - ni he - zu na Ma - lou Straně s - zu.
merglemit a nemít hlad fg - ro - vej bychne - byl tak

Tak jak pan Jo - ha - nes za Koňskou brá - mu pů - jdu.
Vo - no to ba - ro - ko ne - ni špat - ný pro vo - ko.
Jin - de než v tom starém do - mě na Ma - lé Stra - ně by dlet ne - bu - du.
Jen - že je vo - vo - ko vo - ko - lo ba - ro - ka flinkat se bez liska.
Kou - zlo všech prej - za - vých mo - der - nou mi ne - kaž - te
Je - ště že ta - dy je kom - for - te - ri - fe - ri - e
au - to - bu - sy za - rač - te no - vostav - by za - kaž - te.
zva - gó - m - ko - lo - ni - e v tý se to při - ma - ži - je.

Kame - ná poháčka by vsněhovýháv se ha - li - lamě - tas - hu
Ktěl by v mňo - výháv při - vo - dá - se nám sto - vě - ža - tá - ma - ti - cka
za - chvej - te sa - rýz ráz na - šl Pra - hysí - c - iou Klub - za - starou Pra - hu.
aspoň - vodk - liže - ní sně - hu kouka - lo by ma - ká - ni a prá - ei - cka.

Aufführungsrecht vorbehalten. Ryla a tiskla Průmyslová tiskárna v Praze.

Obr. 8 Pražská Java, Praha 1932, slova Voskovec a Werich, hudba Jaroslav Ježek, plakát František Zelenka

Sarkastický nátlak ze strany modernistů UMPRUMka ustála. Když byl v roce 1946 získán statut Vysoké školy uměleckoprůmyslové, byl použit starý název, o přejmenování ani – soudě dle archivních dokumentů – nebyla řeč.

V roce 1964 Dušan Šindelář napsal do Výtvarné práce článek nazvaný „O VŠUMPRUM a nejen UMPRUM“, a apeloval tu opět na tradici školy. V textu zmiňuje Šindelář obavy, aby se škola nezměnila v technicko-experimentální institut a pléduje pro to, aby i technické věci dostaly „oduševňující umělecký tvar“. Ve stejné době se obával technicismu a „bednovitosti“ i Zdeněk Kovář, který založil ateliér designu opět v rámci konceptu UMPRUM a definoval ho jako výtvarný, sochařský obor.

Má i dnes znovuuvedený koncept UMPRUM nést určitý obsah? Je identita UMPRUM stále výrazem jistého estetizujícího stylu, který si po většinu svého trvání hájila? Anebo je dnes jen značkou s rozrůzněným obsahem, která právě díky historickým anekdotám a peripetiím získává na hodnotě? (obr. 9)



Obr. 9 Nový vizuální styl UMPRUM, Štěpán Malovec, Jakub Straka, Petr Knobloch, Tomáš Brousil, 2013

Lada Hubatová-Vacková

27. březen 2014, VŠUP v Praze