

Antonín Hořejš — neúnavný propagátor nového Slovenska

Klára Prešnajderová

ANTONÍN HOREJŠ — THE PROPAGATOR OF NEW SLOVAKIA

During the interwar period Antonín Horejš was an important propagator of modern design in Slovakia. He was the man behind the art magazines *Slovenská Grafia* (Slovak Graphic Art) and *Nová Bratislava* (New Bratislava). The first magazine was dedicated to 'new typography', the other was about the social aspects of art.

KEYWORDS:

Hořejš; school of applied arts; design; Bratislava; avant-garde; art; Vydra; Slovenská Grafia; magazine

Roky nasledujúce bezprostredne po ukončení Prvej svetovej vojny sa v Európe niesli v znamení rozmáhajúcej sa avantgardy. Toto obdobie, ovplyvnené hrôzou zo smrti a deštrukcie, charakterizovala snaha o vytvorenie nového umenia, ktoré by zostúpilo zo svojho pomyselného piedestálu a podieľalo by sa na vytvorení novej spoločnosti. V roku 1918 predstavil holandský *De Stijl* svoju víziu nového univerzálneho umenia, o rok neskôr založil Walter Gropius vo Weimare slávny Bauhaus a v Prahe a následne aj v Brne vzniklo zoskupenie Devětsil. Európu dvadsiatych rokov priam zachvátilo medzinárodné hnutie, ktoré v mene sociálneho pokroku vyznávalo umenie univerzálne, účelné a vecné. Hlavným médiom na šírenie týchto pokrokových myšlienok sa stali časopisy. Hoci s istým oneskorením, začlenila sa aj Bratislava začiatkom tridsiatych rokov na mapu európskych kultúrnych centier. Zásahu na tom mala najmä Škola umeleckých remesiel a jej zakladatelia Josef Vydra a Antonín Hořejš.

SLOVENSKO DOBIEHA ONESKORENIE

Vznik ČSR priniesol pre Slovensko nevídaný rozmach v oblasti kultúry. Kým však západná Európa zažívala zlaté dvadsiate roky, Slovensko muselo v priebehu niekoľkých rokov dobehnúť oneskorenie spôsobené asimilačnými tlakmi posledných desaťročí. Masívna podpora rozvoja kultúry predstavovala základný integračný prostriedok pri včleňovaní Slovenska do ČSR, pričom jedným zo základných procesov bola obšiahla reforma školstva. Už existujúca sieť škôl prechádzala v prvých rokoch hlbokou reštrukturalizáciou súvisiacou s poslovenčovaním a prispôbovaním školstva novým politickým a kultúrnym podmienkam. Keďže veľká časť pôvodného učiteľského zboru odmietala zložiť prísahu novovzniknutému štátu, predstavoval akútny nedostatok slovenských kádrov jeden z najvýraznejších problémov procesu poslovenčovania školstva. Táto situácia sa riešila povolaním českých učiteľov na Slovensko, pričom sa obdobný postup zvolil aj pri obsadzovaní úradníckych pozícií. Ďalší výrazný problém pre budovanie a organizáciu kultúrneho života predstavovala absencia vyššieho

školy a základných kultúrnych inštitúcií. V roku 1918 na Slovensku neexistovala ani jedna škola s umeleckým zameraním, maďarská Alžbetínska univerzita bola zrušená,¹ chýbali múzeá a aj také základné inštitúcie ako národné divadlo alebo národná galéria. V súvislosti s rozvojom kultúrneho života na Slovensku hovorí Ivan Kamenec o troch etapách: Prvá etapa (1919–1922) by sa dala nazvať aj tzv. „gründerskou“ dobou, keďže sa vyznačovala obnovovaním a zakladaním elementárnych kultúrnych inštitúcií. Pre druhú etapu končiacu na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov je príznačný masívny rozvoj kultúrneho života v najrôznejších formách a tretiu etapu tvoria tridsiate roky, kedy sa už slovenská kultúra prestáva zaoberať sama sebou, začína sa otvárať svetu a prijímať moderné podnety spoza hraníc.² Práve do druhej etapy spadá aj založenie Školy umeleckých remesiel v Bratislave, prvej školy na Slovensku zameranej na výchovu výtvarníkov.

ŠKOLA UMELECKÝCH REMESIEL (1928–1939)

V roku 1928, pri príležitosti desiateho výročia republiky, bola v Bratislave založená Škola umeleckých remesiel (ŠUR). Jej vznik bol logickým vyústením neudržateľnej situácie, kedy na Slovensku absolútne chýbal umelecký dorast vyučený pre potreby vzťahujúceho sa miestneho priemyslu a reklamy. Hlavným dôvodom vzniku bratislavskej školy tak boli skôr potreby hospodárske ako umelecké,³ o čom svedčí aj fakt, že iniciatíva na jej založenie vyšla z Obchodnej a priemyselnej komory. Kľúčovými osobnosťami, ktoré sa o školu zaslúžili, bol sekčný šéf ministerstva školstva a národnej osvety Antonín Pižl, vtedajší odborný inšpektor kreslenia na stredných školách pre Slovensko Josef Vydra, ktorý sa stal jej riaditeľom, a tajomník Obchodnej a priemyselnej komory Antonín Hořejš. Hoci ŠUR svoju činnosť začala skromne ako večerná škola, jej ambície boli vysoké, s celospoločenským dopadom. Cieľom školy totiž nebola iba výchova výtvarného dorastu, ktorý by pozdvihol estetickú úroveň reklamy a priemyselných výrobkov, ale celková premena Slovenska z krajiny zaostávajúcej na krajinu modernú a sebavedomú. Práve o potrebe otvoriť sa svetu, o nevyhnutnosti odpútať sa od umenia ľudového písal Josef Vydra v článku *Cestou XX. století*, ktorý možno vnímať ako manifest ŠUR: „Svlékají-li nyní Češi Slovensko z kroje přínosem západní kultury a sociálním převratem lidových vrstev, činí jen to, co udělali sami se sebou hned po r. 1848 (zrušení roboty): Svlékají totiž Slovensko zároveň z feudální poroby a staví je k sobě po bok, aby spolupůbilo nyní národ vládnoucí, světový!

1 Lubica KÁZMEROVÁ, *K vývinu štruktúry školstva na Slovensku v rokoch 1918–1939*, in: Milan Zemko — Valerián Bystrický (edd.), *Slovensko v Československu*, Bratislava 2004, s. 417–444, tu s. 418.

2 Ivan KAMENEC, *Hlavné trendy vývoja slovenskej kultúry v kontexte spoločenského a politického života za predmníchovskej republiky*, in: M. Zemko — V. Bystrický (edd.), *Slovensko*, s. 445–461, tu s. 447–448.

3 Iva MOJŽIŠOVÁ, *Škola moderného videnia — Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava 2013, s. 38.

Ovšem bez kroje!“⁴ V intenciách tohto modernizačného procesu videl Vydra aj poslanie Školy umeleckých remesiel, ktorá mala „vytvoriť nové formy, novou krásu podľa nových funkcií životných dvadsiateho storočia!“⁵ Jasne sa tak vyhranil proti snahám o vytváranie národnej identity Slovákov umelým návratom k folklóru v čase, kedy aj naše územie zažívalo nevídaný rozmach v kultúrnej a hospodárskej oblasti. Novú formu a novú krásu však nemali vytvárať umelci odchovaní klasickou výtvarnou akadémiou, keďže prax ukázala, že absolventi takéhoto typu škôl sú pre potreby priemyslu absolútne nepoužiteľní. Preto sa od začiatku dbalo na to, aby bratislavská Škola umeleckých remesiel bola orientovaná výsostne prakticky. „Úkolem školy je vychovávať remeslný a obchodní dorost na praktické umelce a to dokonalým poznáním remeslných technických možností, samostatným umelcko-výtvarným tvorením nových foriem v remeslech oděvních, bytových a propagačně obchodních. Škola především nechce vychovávat umělce papírové, kreslíře a navrhovatele bez praktického ovládní materiálu a praktické technologie svého oboru.“⁶

Tento odklon od vysokého umenia k umeniu úžitkovému nijak neznižoval kvalitu alebo význam školy. Práve naopak, veď problémy umeleckého školstva a potreba jeho reformy vyústili v Európe do vzniku mnohých prakticky orientovaných umeleckých škôl. Najznámejšou z nich bol bezpochyby nemecký Bauhaus vyznávajúci jednotu umenia a techniky. Pre podobnosť v koncepcii a nekompromisné presadzovanie najprogressívnejších trendov vo vyučovaní a tvorbe si Škola umeleckých remesiel veľmi rýchlo vyslúžila pomenovanie *bratislavský Bauhaus*. O nevídanej kvalite školy svedčí nielen prirovnanie k najslávnejšej nemeckej výtvarnej akadémii, ale aj zloženie pedagogického zboru. Maliari Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda, fotograf Jaromír Funke, architekti Zdeněk Rossmann a František Tröster, keramička Julie Horová alebo etnograf a filmár Karel Plicka, títo všetci kratšie či dlhšie učili na ŠUR a svojimi aktivitami ovplyvňovali zrod nového, moderného Slovenska. Popri oddeleniach zameraných na materiál ako drevo, kov a keramika, ponúkala škola aj odbory reagujúce na najaktuálnejšie potreby reklamy a priemyslu. Medzi najúspešnejšie oddelenia tak patrili oddelenie grafické a reklamné,⁷ oddelenie fotografické, oddelenie aranžérske a oddelenie módné. V roku 1938 sa na ŠUR dokonca otvorilo prvé filmárske oddelenie v Československu.⁸ V priebehu niekoľkých rokov sa zo Školy umeleckých remesiel stalo centrum, z ktorého priam vyžaroval slobodný duch moderny a to aj v čase, keď

4 Učiteľský zbor ŠUR, *Cestou XX. storočia*, Výročná správa učňovských škôl a školy umeleckých remesiel v Bratislave 1934–1935, s. 1.

5 Tamže, s. 2.

6 *Měsíc: Ilustrovaná společenská revue*, roč. 1934, č. 6, s. 10.

7 Pod vedením architekta a grafického dizajnéra Zdenka Rossmanna dosahovalo grafické oddelenie ŠUR svetovú kvalitu. Zdeněk Rossmann prišiel do Bratislavy v roku 1931 po niekoľkomesačnom študijnom pobyte na Bauhause v Dessau a krátkom pobyte v Paríži a zostal tu až do roku 1938, kedy bol prinútený Slovensko opustiť tak, ako jeho ostatní českí kolegovia.

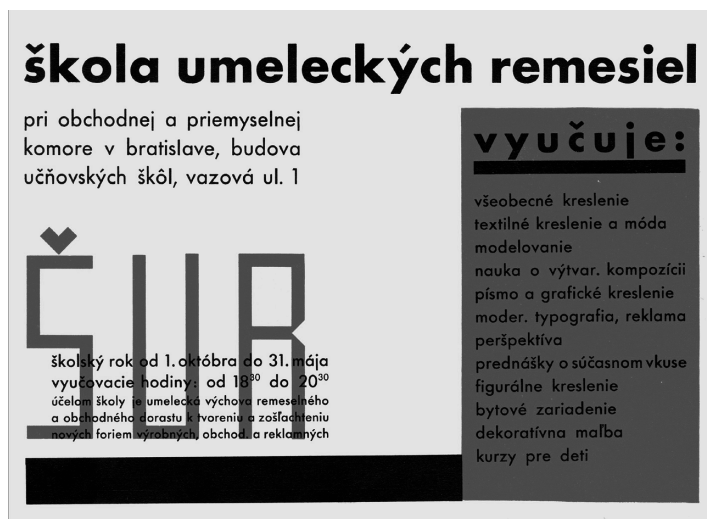
8 Filmové oddelenie viedol Karel Plicka a navštevovala ho napríklad fotografka, absolventka Bauhausu Irena Blühová alebo neskorší držiteľ Oscara Ján Kadár. Pozri I. MOJŽISOVÁ, *Škola*, s. 203.

už Československo bolo jedným z mála ostrovčekov demokracie v Európe. Význam ŠUR spočíval popri pedagogickej činnosti najmä v propagácii progresívnych myšlienok na Slovensku a otváraní okien do modernej západnej Európy. Na popud ľudí spojených so Školou umeleckých remesiel Bratislavu navštívili významní zahraniční hostia (napr. László Moholy-Nagy, Jan Tschichold alebo Hannes Meyer), usporadúvali sa výstavy modernej priemyselnej tvorby, vydávali sa publikácie a časopisy a Slovensko začalo výsledky svojej niekoľkoročnej snahy úspešne prezentovať aj v zahraničí (napríklad svetová výstava v Paríži v roku 1937, kde viacerí pedagógovia ŠUR získali ocenenie).

ANTONÍN HOŘEJŠ – NEÚNAVNÝ PROPAGÁTOR NOVÉHO SLOVENSKA

Jedným z neúnavných propagátorov nových myšlienok, organizátorom, publicistom a teoretikom Školy umeleckých remesiel bol jej dnes už skoro zabudnutý spoluzakladateľ Antonín Hořejš.⁹ Pôsobenie Antonína Hořejša (* 1901 v Prahe — † 1967 v Prahe) na Slovensku sa začalo už krátko po Prvej svetovej vojne. V roku 1921 sa stal mimořadným a po zložení doplňujúcej maturity na reálnom gymnáziu v Bratislave riadnym študentom Univerzity Komenského, kde v rokoch 1923–1927 študoval hudobnú vedu a dejiny umenia. Už počas štúdia bol aktívny v Obchodnej a priemyselnej komore v Bratislave, kde zodpovedal za problematiku umeleckej výroby. Aj na jeho popud bola založená Škola umeleckých remesiel, kde pôsobil aj ako pedagóg. Učil teoretické predmety týkajúce sa súdobého vkusu, reklamy a propagácie a stal sa aj členom kuratória. Týmto sa však zoznam jeho činností v kultúrnej sfére ani zďaleka nekončí. Hořejš si bol vedomý toho, že iba jedna, hoci aj na európske pomery veľmi progresívna škola nedokáže spôsobiť celospoločenskú zmenu. Bolo nevyhnutné nové myšlienky presadzovať na rôznych frontoch. V tridsiatych rokoch snáď nebol na Slovensku aktívnejší propagátor moderného umeleckého priemyslu ako Antonín Hořejš. V roku 1928, teda v tom istom roku ako vznikla ŠUR, založil v Bratislave prvé umeleckopriemyselné múzeum na území Slovenska a stal sa jeho riaditeľom. Nebolo samozrejme náhodou, že Škola umeleckých remesiel a Umeleckopriemyselné múzeum vznikali v rovnakom čase. Tieto dve spriaznené inštitúcie mali úzko spolupracovať a zabezpečiť spoločenskú zmenu na viacerých úrovniach. Na jednej strane malo múzeum zoznamovať široké masy, ale najmä predstaviteľov obchodu, reklamy a priemyslu s moderným umeleckým priemyslom a svetovými trendmi v tejto oblasti, na strane druhej prevzala ŠUR na seba úlohu vychovávať moderne zmýšľajúci, prakticky vyučený výtvarný dorast pre potreby priemyslu. O prvom slovenskom múzeu zameranom na umelecký priemysel sa však žiaľ zachovalo iba minimum informácií. Nie je známe, kde skončili jeho zbierky, ani prečo muselo svoju činnosť okolo roku

⁹ Významnej úlohe Antonína Hořejša pri propagácii moderného umeleckého priemyslu na Slovensku doteraz nebola venovaná adekvátna pozornosť. Jeho pozostalosť, nachádzajúcu sa v Archíve hlavného mesta SR Bratislavy (ďalej len AHMSRB), spracovala v roku 2012 v bakalárskej práci študentka Filozofickej fakulty Univerzity Komenského Simona Bérešová.



OBR. 1: Prospekt ŠUR
(Foto © Archív Ľubomíra
Longauera).

1932 ukončiť.¹⁰ Jediné, čo sa z neho Antonínovi Hořejšovi podarilo zrealizovať, bola čítareň umeleckopriemyselných časopisov.

Hořejš stál tiež pri založení bratislavskej pobočky Zväzu československého diela, v rámci ktorého sa podieľal na organizácii mnohých výstav umeleckého priemyslu na Slovensku,¹¹ bol členom Spoločnosti pre hospodárske a kultúrne styky so ZSSR, Bloku inteligencie Slovenska ako aj Robotníckej akadémie. Bližšiu zmienku si zaslúži aj jeho obsiahla publikačná činnosť, pri ktorej vystupoval ako neúnavný propagátor nového Slovenska a neúprosný kritik tvorby nemodernernej alebo len zdanlivo modernej bez sociálneho rozmeru. Okrem toho, že bol autorom viacerých monografií o architektúre,¹² vydal v roku 1931 spolu s J. Hofmanom zborník *Moderná tvorba úžitková*, do ktorého prispeli okrem iných aj Karel Teige, Josef Vydra alebo architekti Friedrich Weinwurm a Emil Belluš. Zaslúžil sa tiež vo veľkej miere o časopis *Slovenská Grafia*, vo vlastnej réžii vydával časopis *Nová Bratislava*. Širšie publikum oslovoval svojimi príspevkami o modernej bytovej kultúre v jedinom slovenskom ilustrovanom magazíne *Nový svet*, čím výrazne prispieval k popularizácii moderného životného štýlu na Slovensku.

10 Všetky informácie, ktoré sú o múzeu známe, máme z neúplných dokumentov z pozostalosti Antonína Hořejša. Pre viac informácia pozri: Dagmar POLÁČKOVÁ, *Nedokončený projekt slovenského umeleckopriemyselného múzea alebo dočasne stabilná existencia v rozptýlení*, in: Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave 2009, ed. táž, Bratislava 2010, s. 17–41; Zuzana ŠIDLÍKOVÁ, *Umeleckopriemyselné múzeum na Slovensku v roku 1928?*, *Designum* 16, 2010, č. 2, s. 14–17.

11 Výstava moderného umeleckého priemyslu v Bratislave (1927), v Spišskej Novej Vsi (1928), v Košiciach (1930) alebo výstava Slovenska v Prahe (1930)

12 Alois Balán a Jiří Grossmann — *10 rokov architektonickej práce* (Bratislava 1932), Juraj Tvarožek — *Mestská sporiteľňa v Bratislave* (Bratislava 1932), *Unitas* (1933).

Svoju činnosť však Antonín Hořejš neobmedzoval iba na umelecký priemysel, ako hudobný vedec sa v rovnakej miere zaujímal aj o históriu a súčasné dianie v hudbe. Podobne ako v rámci umeleckého priemyslu sa aj v otázke hudby snažil o pozdvihnutie hudobného života a o popularizáciu modernej hudobnej tvorby na Slovensku. Pôsobil ako jednatel' hudobného odboru Umeleckej besedy, bol členom hudobných spolkov (Bratislavského koncertného spolku, Akademického speváckeho združenia) a článkami o hudbe prispieval do mnohých časopisov (napr. *Slovenský denník*, *Robotnícke noviny*, *Népszava*, *Neue freie Presse*, *Pressburger Zeitung*).¹³

VÝZNAM ČASOPISOV V MEDZIVOJNOVOM OBDOBÍ

Kľúčovú úlohu pre prezentáciu progresívnych myšlienok európskej avantgardy zohrali v medzivojnovom období časopisy ako najmasovejšie médium svojej doby. Obrovský rozmach zaznamenal nový typ kritického umeleckého časopisu, ktorý väčšinou po obsahovej aj formálnej stránke tvorili samotní umelci. Autori si nekládli za cieľ o umení iba informovať, ale pokúšali sa prezentovať svoje predstavy o nevyhnutnosti reformy umenia a spoločnosti. Časopisy sa stali tribúnou umeleckých zoskupení. Na ich stránkach sa manifestovalo nové umenie, najmä architektúra, fotografia a film, predstavovali sa technické výdobytky a zároveň sa zvädzali boje s aktuálnym spoločenským zriadením. Časopisy však neboli určené primárne pre široké publikum, predstavovali skôr najrýchlejšie medzinárodné médium medzi jednotlivými umeleckými zoskupeniami. Slúžili ako výkladná skriňa európskej avantgardy.¹⁴ Krajina, ktorej chýbal takýto druh periodika, akoby neexistovala. Význam časopisov si v tejto dobe uvedomoval aj Antonín Hořejš, ktorý bol v rámci Obchodnej a priemyselnej komory zodpovedný aj za zaobstarávanie časopisov pre ŠUR a pripravované Umeleckopriemyselné múzeum. Periodiká znamenali najaktuálnejší zdroj informácií o európskej umeleckej scéne a preto niet divu, že už krátko po založení oboch inštitúcií začala sa budovať Umeleckopriemyselná čítareň Obchodnej a priemyselnej komory. Táto verejne prístupná čítareň obsahovala v roku 1930 prevažne významné zahraničné a české umelecké a odborné časopisy,¹⁵ pričom výber periodík jasne ukazuje, že cieľom bolo zoznámiť slovenskú verejnosť s najprogresívnejšími tendenciami v tvorbe a s dianím v zahraničí. Popri etablovaných časopisoch ako *Deutsche Kunst und Dekoration* alebo *Innendekoration* sa tu nachádzali aj v tej dobe najdôležitejšie avantgardné časopisy ako napríklad *Bauhaus*, *Das neue Frankfurt*, *Das neue Berlin*, *Die Form* alebo *RED*.

¹³ Kolektív autorov, *Československý hudební slovník osob a institucí*, I: A–L, Praha 1963, s. 477–478.

¹⁴ Medzi najvýznamnejšie európske časopisy 20. rokov patrili *Vešč/Gegenstand/Objekt*, *G — Material zur Elementaren Gestaltung*, *De Stijl*, *i10*, *MA*, *Bauhaus*, *Das neue Frankfurt* alebo aj české časopisy *Disk*, *Pásmo* a *RED*.

¹⁵ Zo zahraničných časopisov išlo zväčša o nemecké periodiká. Je to pochopiteľné z dvoch dôvodov. Na jednej strane v tejto dobe Nemecko ešte stále predstavovalo centrum najprogresívnejších myšlienok, na strane druhej nemčina pre obyvateľov Bratislavy nepredstavovala žiadnu prekážku.

Na strane druhej bolo prirodzenou ambíciou moderne zmýšľajúcich umelcov a teoretikov vydávať aj vlastný časopis a takto nielen šíriť progresívne umenie medzi slovenskú odbornú verejnosť, ale sa prezentovať aj v zahraničí.

ČASOPISY SLOVENSKÁ GRAFIA A NOVÁ BRATISLAVA

Keď v roku 1929 začal vychádzať odborný časopis *Slovenská Grafia*,¹⁶ akoby úplne prirodzene stál pri jeho zrode aj Antonín Hořejš. Vydavateľom bol vtedajší riaditeľ rovnomennej kníhtlačiarne Karel Jaroň, Antonín Hořejš sa stal šéfredaktorom a jedným z najaktívnejších a najkritickejších spolupracovníkov bol mladý tajomník Zväzu československého diela, presvedčený lavičiar Josef Rybák. Podtitul Slovenskej Grafie *Časopis venovaný povzneseniu kníhtlače a propagácii krásnej tlače* prezrádzal, že okruh prispievateľov má jasnú predstavu o úrovni, akú by mala grafická úprava tlačovín na Slovensku dosiahnuť na to, aby sa stala európskou. V úvodnom článku redakcie pod názvom *Čo chceme???* je jasne vytýčený cieľ: „Každý prejav grafického priemyslu má širokú účinnosť výchovnú, má však tiež nedocenenitelný význam kultúrnej reprezentácie toho-ktorého národa. Je potrebné postupne pracovať k zošľachteniu úpravy časopisov, je potrebné pôsobiť na celý grafický priemysel na Slovensku, aby si včasne osvojil najnovšie pokroky technické a najnovšie snahy výtvarné, lebo jeho výrobky hromadne tlumočia citlivosť národa reagovať na súčasné pokroky.“¹⁷ Najmä vďaka tomu, že nešlo o časopis stavovskej organizácie slovenských typografov, ale o iniciatívu úzkej skupiny ľudí, dokázala *Slovenská Grafia* počas celej svojej štvorročnej existencie nekompromisne propagovať zásady novej typografie.¹⁸ Vysokou úrovňou grafickej úpravy, za ktorou stál prvé dva roky Ludovít Fulla,¹⁹ neskôr Josef Rybák, odbornými a praktickými textami ako aj prílohou s ukážkami tlačív z vlastnej produkcie predstavovala *Slovenská Grafia* aj v celoeurópskom meradle výnimočný časopis. V zrozumiteľnej forme zoznamovala slovenské publikum s princípmi modernej tvorby a trvala na nevyhnutnosti zavedenia modernej typografie. Okrem toho časopis

16 Časopisu *Slovenská Grafia* sa doteraz bližšie venoval iba Lubomír Longauer. Pozri Lubomír LONGAUER, *Vyzliekanie z kroja. Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918*, Bratislava 2014.

17 Vydavateľstvo a redakcia, *Čo chceme???*, *Slovenská Grafia* 1929, č. 1, s. 3.

18 Priekopníkmi novej typografie boli László Moholy-Nagy, Jan Tschichold alebo El Lisicij. Hoci moderná typografia bola často vnímaná iba ako módne používanie obdĺžnikov a kruhov a šípok, jej cieľ bol výrazne sociálny a medzinárodný. Nová grafická úprava textov mala byť robená tak účelne, aby bola sprostredkovaná informácia zrozumiteľná pre čo najširšie publikum. Jindřich Toman novú typografiu dokonca prirovnáva k esperantu, univerzálnemu jazyku, ktorého slovná zásoba spočívala výlučne z elementárnych foriem. Pozri Jindřich TOMAN, *Zdeněk Rossmann a proměny nové typografie (1925–1943)*, in: Marta Sylvestrová — Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann — horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 61–95, tu s. 68.

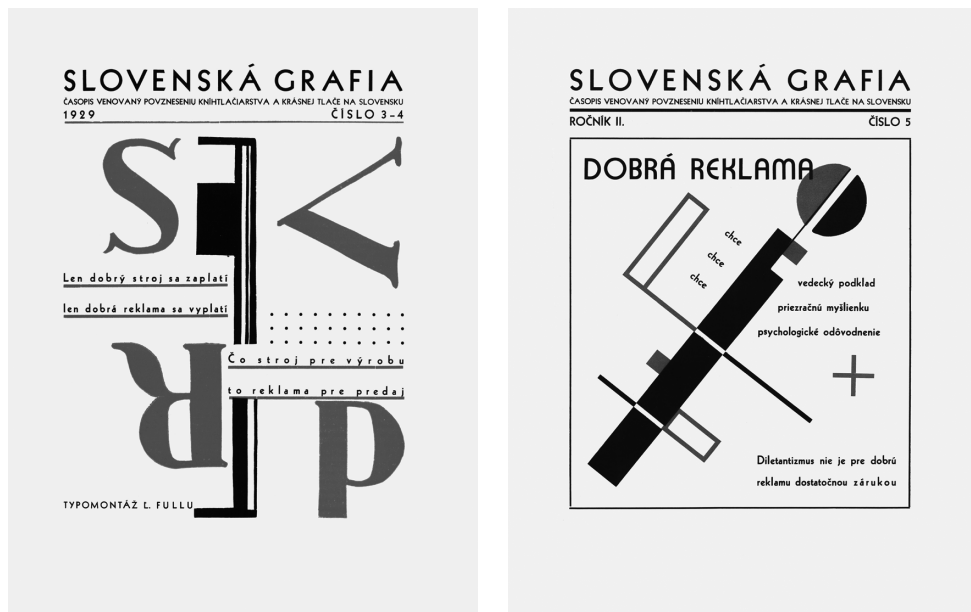
19 V tejto dobe pôsobil Ludovít Fulla ako pedagóg na Škole umeleckých remesiel, v roku 1930 na Hořejšov popud nastúpil na štipendijný pobyt do tlačiarne *Slovenská Grafia*. List tajomníka Svazu Československého díla A. Hořejšovi z 21. 7. 1930, AHMSRB, Pozostalost Antonína Hořejša, korešpondencia pracovná 1926–1935, škatuľa 1.

prinášal reportáže zo zahraničných podujatí, pravidelne prezentoval grafické práce študentov Školy umeleckých remesiel, uverejnil preklady textov od Adolfa Loosa a Jana Tschicholda a v krátkych správach informoval o podujatiach a iných periodikách na Slovensku a v zahraničí. Hoci bola *Slovenská Grafia* väčšinou odbornej verejnosti vnímaná pozitívne, nevyhla sa kritike šéfredaktora konkurenčného odborného časopisu *Typografické listy*, že sa nesnaží tvoriť a propagovať typografiu slovenskú. Odpoveď Antonína Hořejša v podobe článku *O národnej typografii* na seba nenechala dlho čakať. V tomto článku prvý a posledný raz spomína pojem *národná typografia*, ktorý kategoricky odmieta. „Nám bola aspoň zatiaľ národnou typografiou len typografia dobrá, dokonale spĺňajúca svoj účel, vkusná a účinná, technicky dokonalá. [...] Na Slovensku vďaka Bohu si typografovia postupne osvojujú zásadu: „národný je najlepší“ a redaktor K. Šifner im sotva dá zásadu lepšiu.“²⁰ Hořejš týmto konštatovaním debatu o možnosti tvorby národnej typografie uzavrel, keďže akékoľvek snahy o národné umenie, ktoré by chcelo na základe ľudového umenia vytvárať slovenský svojráz, považoval za nevhodné, ba priam škodlivé.

Paralelne so *Slovenskou Grafiou* sa v roku 1931 Antonín Hořejš rozhodol vydávať časopis *Nová Bratislava*. Redakčný okruh pozostával z Antonína Hořejša, Daniela Okáliho, Friedricha Weinwurma a Zdeňka Rossmanna. Okrem šéfredaktora Daniela Okáliho, ktorý bol jedným zo zakladateľov komunistického časopisu *DAV*, sa mená redaktorov spájali so Školou umeleckých remesiel. Architekt Friedrich Weinwurm bol členom kuratória ŠUR a Zdeněk Rossmann, zodpovedný za grafickú úpravu časopisu, viedol na ŠUR od roku 1931 grafické oddelenie. S časopisom spolupracoval aj ďalší pedagóg Školy umeleckých remesiel, vedúci fotografického oddelenia Jaromír Funke. Častým prispievateľom bol aj Hořejšov najbližší spolupracovník zo *Slovenskej Grafie* Josef Rybák. Nešlo o konkurenčný projekt, keďže *Nová Bratislava* sa koncepciou diametrálne líšila od *Slovenskej Grafie*. Kým *Slovenská Grafia* bola časopisom odborným, *Nová Bratislava* by sa dala charakterizovať ako avantgardný syntetický časopis²¹ venujúci sa rôznym oblastiam od architektúry, cez literatúru až po hudbu a divadlo. Spoločným menovateľom spájajúcim všetky tieto oblasti bol kritický, ba priam útočný tón voči panujúcim pomerom a nástojenie na sociálnom aspekte umenia. Kým v *Slovenskej Grafii* nastupujúca hospodárska kríza tematizovaná nebola, v *Novej Bratislave* predstavovala východisko pre väčšinu článkov. Keďže sociálny aspekt zastával pre tvorcov časopisu primárnu pozíciu, vyplýval z toho dôraz na architektúru a na praktické riešenie katastrofálnej bytovej otázky cez kolektívne bývanie. O výhodách kolektívneho bývania a o konkrétnych projektoch písali architekti Friedrich Weinwurm a Zdeněk Rossmann, jedným článkom na túto tému prispel aj Karel Teige. Obdivný pohľad pritom redaktori obracali na Sovietske Rusko, kde v tomto období prebiehala masívna výstavba miest. So sociálnou otázkou bola spätá aj kritika módnosti. Proti módnosti, čiže prázdnemu formalizmu, sa stavala skutočná modernosť, kedy formu podmieňovala čo najväčšia miera účelnosti.

20 Antonín HOŘEJŠ, *O národnej typografii*, *Slovenská Grafia*, 1931, č. 3, s. 4.

21 Pojem syntetický časopis použil v roku 1922 László Moholy-Nagy pre nový typ časopisov, ktoré prezentujú rozmanité oblasti umenia a techniky pre potreby novej doby a spolu vytvárajú tzv. „Gesamtwerk“. Pozri László MOHOLY-NAGY, *Richtlinien für eine synthetische Zeitschrift*, *Pásmo* 1924, č. 7–8, s. 5.



OBR. 2-3: Číslo 3-4 a 5 časopisu *Slovenská grafia* (Foto © Archív Lubomíra Longauera).

Aj pri *Novej Bratislave* zohrávala popri obsahovej stránke rovnako dôležitú úlohu aj grafická úprava časopisu, ktorá vypovedá o snahe aplikovať do praxe najmodernejšie trendy. Napríklad fakt, že časopis vychádzal na normalizovanom formáte A4, sa z dnešného pohľadu môže javiť ako úplne prirodzený. Avšak ešte začiatkom tridsiatych rokov nešlo o samozrejmosť. Normalizácia bola jednou zo zásadných tém tohto obdobia, keďže so sebou prinášala zjednodušenie, urýchlenie a zlacnenie priemyselnej výroby, čo jej dodávalo silný sociálny rozmer. O tom, že tvorcovia časopisu dobre poznali dianie v Európe, svedčí okrem formátu časopisu aj jeho obálka — použitie fotografie, bod ako výrazný grafický prvok, trojjazyčný názov časopisu v diagonále. Vela napovedá aj názov časopisu, ktorý na prvý pohľad evokuje, že obsah mesačníka bude určený špeciálne pre Bratislavčanov. Túto domnienku však vyvracia hneď niekoľko skutočností. *Nová Bratislava*, *Das neue Bratislava*, *La nouvelle Bratislava* — trojjazyčný názov nekopíroval trojjazyčnosť Bratislavy, ale najdôležitejšie jazyky európskej avantgardy a zaraďoval tak *Novú Bratislavu* medzi internacionálne časopisy. Práve v Nemecku v polovici dvadsiatych rokov začal vychádzať významný časopis *Das neue Frankfurt*, pričom podobnosť názvov určite nie je náhodná.²² O snahe o internacionálny charakter časopisu svedčí aj jeho dvojjazyčnosť a príspevky od zahraničných prispievateľov v origináli. Nemecký spisovateľ Erich Kästner, druhý riaditeľ Bauhausu Hannes Meyer a nemecká ľavicová publicistka Lu Märten prispeli do *Novej*

²² To, že tvorcovia *Novej Bratislavy* poznali *Das neue Frankfurt*, vieme napríklad aj zo *Slovenskej Grafie*, kde sa niekoľkokrát na frankfurtský časopis odvolávali. Archívne materiály tiež dokazujú, že časopis *Das neue Frankfurt* sa nachádzal aj v knižnici ŠUR.

Bratislavy, pričom sa všetci traja venovali problematickej situácii v Nemecku. Nemecko bolo jediná krajina okrem ZSSR, na ktorú redakcia *Novej Bratislavy* reflektovala, čím sa ukazuje silná subjektívnosť časopisu pri predstavovaní medzinárodného diania. Hoci môže byť takýto jednostranný pohľad hodnotený negatívne, patrila práve silná miera subjektívnosti k základným kritériám avantgardných časopisov.

Význam časopisov *Slovenská Grafia* a *Nová Bratislava* nespočíval iba v propagovaní moderných myšlienok na Slovensku. Najmä ak si uvedomíme, že sa u slovenského publika nestretli s veľkým ohlasom. *Nová Bratislava* prestala vychádzať po štyroch číslach,²³ *Slovenská Grafia* sa síce udržala štyri roky, avšak s odchodom Karla Jaroňa z postu riaditeľa rovnomennej tlačiarne zanikla.²⁴ Ich význam stúpa, najmä pokiaľ sa na ne nepozeralo iba ako na médium, ktorým prúdili informácie na Slovensko, ale aj ako na médium, ktorým sa Slovensko prezentovalo v zahraničí. Svojou kvalitou predstavovali skôr výnimku ako pravidlo a ukazovali skutočne to najlepšie, čo sa na našom území v danej dobe vytvorilo. Síce o distribúcii oboch časopisov doma a v zahraničí vieme len veľmi málo, predsa nám mnohé ozrejmuje korešpondencia Zdeňka Rossmanna s Janom Tschicholdom. Jan Tschichold, ktorý vďaka Rossmannovi Bratislavu v roku 1932 aj navštívil, oba časopisy poznal. V novembri 1931 mu Rossmann poslal ako ukážku svojej aktuálnej práce prospekt ŠUR, publikáciu o obytnom komplexe Unitas a aj prvé číslo *Novej Bratislavy*.²⁵ Od koho sa Tschichold dozvedel o *Slovenskej Grafii*, nevieme, keď však prestala vychádzať, bol to práve Tschichold, ktorý sa informoval, prečo mu prestal časopis chodiť. Je pritom dosť pravdepodobné, že aj iné európske osobnosti *Slovenskú Grafiu* a *Novú Bratislavu* poznali.

ANTONÍN HOŘEJŠ PO ODCHODE ZO ŠUR

Po zániku *Novej Bratislavy* a následne aj *Slovenskej Grafie* Antonín Hořejš už nedokázal postaviť na nohy časopis podobnej kvality. Príčinou toho mohli byť aj zmeny, ktoré nastali v jeho profesionálnom živote. Začalo sa to v roku 1932 *Novou Bratislavou*, v roku 1933 skončila *Slovenská Grafia*, v tom istom roku bola zrušená bratislavská pobočka Zväzu československého diela a koncom roka 1933 vyvrcholil aj spor s riaditeľom ŠUR Josefom Vydrom. Čo presne rozkol medzi dvoma niekdajšími blízkymi spolupracovníkmi spôsobilo a kedy tento spor začal, sa dá iba ťažko povedať. Zo zachovaných archívnych materiálov však vyplýva, že Hořejš začal mať pocit, že riaditeľ Vydra s ním už viac nepočíta, ani ako s pedagógom na škole, ani v kuratóriu školy. V liste adresovanom Vydrovi sa Hořejš tiež ohradzuje, že nikdy nemal ambície uchádzať sa o post

23 Dôvod zániku časopisu *Nová Bratislava* známy nie je, ale s najväčšou pravdepodobnosťou išlo o finančné problémy spojené s réžiou časopisu.

24 Lubomír LONGAUER, *Zdeněk Rossmann a Slovensko*, in: M. Sylvestrová — J. Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann*, s. 170–191, tu s. 175.

25 List Z. Rossmanna J. Tschicholdovi, 25. 11. 1931. Getty Research Institute, Los Angeles (930030). Za poskytnutie informácie ďakujem Soni de Puineuf.



OBR. 4 A 5: Číslo 1 a 2 časopisu Nová Bratislava (Foto © Archív Ľubomíra Longauera).

riaditeľa školy, čo tiež naznačuje možnú príčinu sporu.²⁶ Svoje pôsobenie na Škole umeleckých remesiel Antonín Hořejš definitívne ukončil vo februári 1934.²⁷

V tom istom roku sa stal šéfredaktorom časopisu firmy Sandrik *Domácnost* s podtitulom *Časopis pro propagaci moderního bydlení a bytových potřeb*. Hoci sa tento reklamný časopis o výrobkoch do domácnosti z čísla na číslo viac venoval otázkam hospodárskej krízy a hľadal východisko z nej v domácej spotrebe, jeho zameranie na domáce gazdinky mu nedovoľovalo dosahovať vyššiu úroveň. Po šiestich číslach zanikol. Nepomohla mu ani zmena na *Časopis pro propagaci dobrých československých výrobků a cizineckého ruchu*. Po odchode zo Školy umeleckých remesiel sa Antonín Hořejš začal naplno venovať svojej reklamnej agentúre Redopa, v ktorej úzko spolupracoval so Zdeňkom Rossmannom. O Hořejšových aktivitách po roku 1934 vieme len veľmi málo, nakoľko sa v jeho pozostalosti nenachádza prakticky nič z tohto obdobia. Je však veľmi pravdepodobné, že ho naplno zamestnávala komerčná činnosť. Antonín Hořejš v Bratislave zostal až do roku 1939, kedy bol tak ako jeho bývalí českí kolegovia zo ŠUR prinútený opustiť Slovensko. Usadil sa v Prahe, kde si založil knižný antikvariát a pôsobil tiež ako riaditeľ družstva Dorka. V rokoch 1951–1954 stál pri zriaďovaní Pamätníku národného písennictví ako jeho prvý riaditeľ, neskôr pôsobil v Zväze československých skladateľov, v rokoch 1959–1961 ako jeho vedúci tajomník.

²⁶ Odpis listu Antonína Hořejša Josefovi Vydrovi z 4. 5. 1933, AHMSRB, Pozostalosť Antonína Hořejša, korešpondencia pracovná 1926–1935, škatuľa 1.

²⁷ Odpis listu Antonína Hořejša riaditeľstvu Školy umeleckých remesiel z 14. 2. 1934, AHMSRB, Pozostalosť Antonína Hořejša, korešpondencia pracovná 1926–1935, škatuľa 1.

Hoci sa Antonín Hořejš, podobne ako jeho českí kolegovia zo ŠUR, po vojne už do Bratislavy nevrátil a Škola umeleckých remesiel upadla na dlhé desaťročia do zabudnutia, predsa jeho snaha nebola zbytočná. Za relatívne krátke medzivojnové obdobie dokázal spolu s Josefom Vydrom, Zdeňkom Rossmannom, Ľudovítom Fullom, Mikulášom Galandom, Františkom Malým, Františkom Trösterom, Júliou Horovou a mnohými inými zanechať na Slovensku výraznú stopu, ktorá pripomína na čas, kedy sa s vypätím síl a často aj proti vôli Slovákov darilo hŕstke českých a slovenských pedagógov budovať z Bratislavy vzrástajúce sa európske centrum.

RÉSUMÉ:

When we speak about the Slovak avant-garde, it is important to mention the School of Applied Arts in Bratislava, which was founded in 1928. The school, also known as 'Slovak Bauhaus', educated practically-oriented artificers for industry, small enterprises and advertising and tried to speed up the modernization of Slovakia.

Antonín Hořejš, one of the founders of the school, was truly the prime mover in these efforts. Apart from being a teacher, he was a member of the Trade and industry Association responsible for the Arts and Crafts, he organized expositions of modern Slovak design and published articles and books about modern architecture and design. Last but not least, he was the man behind the two art magazines of the interwar period, *Slovenská Grafia* (Slovak Graphic Art) and *Nová Bratislava* (New Bratislava).

In the year 1929 the first issue of the magazine *Slovenská Grafia* came out and Hořejš became its editor. The layout was designed by Ľudovít Fulla, one of the most important Slovak modernists. *Slovenská Grafia* was a specialized journal dedicated to the introduction of new typography as the only permitted way of producing modern graphic design. In 1931 Horejš started to publish the magazine *Nová Bratislava* in parallel with *Slovenská Grafia*. It was a typical international avant-garde magazine reacting to the economic crisis and demanding social engagement for the arts.

Despite the different concept, the main goal of the magazines *Slovenská Grafia* and *Nová Bratislava* was identical. With these two magazines Antonín Hořejš made an important step of presenting Slovakia as a modern country which was part of the European avant-garde.

Mgr. Klára Prešnajderová je interná doktorandka na katedre germanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave a pracuje ako externá spolupracovníčka v Slovenskom múzeu dizajnu (podivka@yahoo.de).