

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Štěpánka Holbová

**Osobnost pedagoga Josefa Kaplického na Vysoké
škole uměleckoprůmyslové a jeho odkaz**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Za pomoc a cenné připomínky při psaní této práce děkuji Mgr. Marii Rakušanové Ph.D., Prof. Václavu Ciglerovi, PhDr. Jiřímu Holbovi Ph.D., Prof. Vladimíru Kopeckému, Alexandru Matouškovi Ph.D. a Ak. soch. Marii Rychlíkové.

Nedostatky, které tato práce obsahuje jsou však mé vlastní.

Obsah

I.	Úvod	4
II.	Přehled literatury	5
III.	Josef Kaplický, jeho dílo a pedagogické působení na VŠUP	7
1.	Změny na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v roce 1945 a 1948.....	7
2.	Tradice sklářských ateliérů na uměleckoprůmyslové škole.....	11
4.	Pedagogické předpoklady Josefa Kaplického	25
4.1	Kaplického přístup k užitému umění.....	25
4.2	Intelektuální platforma	29
4.3	Mezi intelektem a instinktem.....	31
5.	Ateliér Josefa Kaplického	34
5.1	Chod ateliéru a jeho žáci	34
5.2	Znovuobjevení „českého“ skla.....	40
IV.	Závěr	46
V.	Příloha I.	48
VI.	Příloha II.	52
VII.	Obrazová příloha	65
VIII.	Seznam vyobrazení	77
IX.	Seznam použitých pramenů a literatury	81

I. Úvod

Josef Kaplický byl svým způsobem renesanční osobností 20. století. Věnoval se téměř všem oborům výtvarného umění, malířství, sochařství, sklu, textilu, typografii, dokonce se stal i architektem. Teoreticky se zabýval malbou a sochami v architektuře, prakticky působil například jako architekt interiérů i své vlastní zahrady. Celé jeho dílo bylo, stejně jako v dobách renesance, postaveno na kvalitním intelektuálním základě a vyhraněném estetickém názoru. Svědčí o tom jeho sice nečetné, zato kvalitní články v soudobých časopisech. V Kaplického pohledu na výtvarné umění a jeho dějiny však nechyběl ani prostor k diskuzi a k individuálním potřebám případného posluchače. Proto mohl na své žáky působit nejen jako autorita, ale i jako rádce nebo partner při řešení různých uměleckých otázek.

Tato bakalářská práce se bude věnovat působení Josefa Kaplického na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. V letech 1945–1962 ve svém sklářském ateliéru vychoval několik desítek budoucích umělců, kteří se na velmi vysoké úrovni věnovali mnoha různým disciplínám výtvarného umění a zároveň se jako silné osobnosti podíleli na uměleckém a kulturním dění druhé poloviny 20. století a počátku 21. století.

Přestože v padesátých letech byl na uměleckých školách tvrdě propagován styl socialistického realismu, ve školách se zaměřením na užité umění se naštěstí nedal doslovně uplatňovat. Proto si mohl Kaplického ateliér žít víceméně svým vlastním životem. K tomuto se přidává výše zmíněný široký záběr Kaplického vlastní tvorby a teoretické činnosti. Tak v dané době vzniká nezvykle volné a tvůrčí prostředí pro vývoj mladých umělců. Cílem práce je toto prostředí popsat a také nastínit, jakým způsobem byli žáci stimulováni a inspirováni ve své tvorbě. Budu se zabývat tím, do jaké míry byli Kaplického

žáci svým učitelem ovlivňování a jak se to odrazilo v jejich budoucí umělecké činnosti. Dále se budu věnovat situaci nejen v rámci tohoto ateliéru, ale i v rámci školy. Přínosem práce by mělo být zpracování umělecké práce a přístupu Josefa Kaplického a jeho vlivu na příští generace, a to hlavně prostřednictvím konfrontace Kaplického teoretických statí s výpověďmi některých jeho žáků.

II. Přehled literatury

Literatura týkající se tohoto tématu není obsáhlá. I když je Josef Kaplický jako profesor velice vážený nejen svými žáky, ale i jeho pedagogickými následovníky, neexistuje žádná publikace, která by se tomuto tématu blíže věnovala. Ani Josef Kaplický jako umělec není téma příliš popsané. V edici Nové prameny vyšla v roce 1958 kniha Miloslava Racka, která je jeho jedinou monografií.¹ Dále se s Kaplickým jako umělcem setkáme ve sbornících a katalozích výstav Umělecké besedy, jíž byl členem, a v encyklopedických publikacích o sochařství nebo obecně o umění 20. století.² Při přípravě k tomuto tématu jsem také našla několik článků v rozmezí 60. až 80. let v periodikách, hlavně ve *Výtvarném umění* a *Tvaru*, které pojednávají buď o Kaplickém coby umělci a pedagogovi, nebo o jeho škole.³ Vyšlo i několik katalogů k výstavám samostatného díla Josefa Kaplického.⁴

Informace o Vysoké škole uměleckoprůmyslové a její historii jsou k nalezení ve sbornících ke stému a stodvacátému výročí založení školy, které vyšly v roce 1985 a 2005.⁵ Fakta se tu kromě dvaceti let rozdílu víceméně neliší, jejich popis a zpracování je však kvůli politickému režimu rozdílný.

¹ RACEK 1958.

² WITTLICH 1978.

³ DUDA 1985. HERAIN 1948. HETTES 1955. HETTES 1962. HETTES 1966. CHALUPECKÝ 1965. JAVŮREK 1975. RABAN 1962. ŠETLÍK 1982.

⁴ JAVŮREK/JAKUBCOVÁ 1974. ROUS 1987. ŠETLÍK 1964.

⁵ KOSTKA 1985. PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005.

Josef Kaplický byl profesorem ateliéru skla, proto se s jeho osobou a školou setkáme také v publikacích o historii sklářské výroby a umění.⁶ Pro dokreslení atmosféry je třeba si vzít k ruce knihy o poválečném umění v Československu.⁷

Nejdůležitějším zdrojem je pro nás kniha *Záznamy – Josef Kaplický*. Jedná se o sbírku článků a rukopisů, které vznikaly od roku 1928 do konce padesátých let, kde Kaplický formuluje a popisuje své teoretické názory. Kniha vyšla v roce 1970 s doslovem Jiřího Šetlíka,⁸ v roce 1998 vzniklo druhé rozšířené vydání s doslovem Jana Rouse.⁹ V tomto druhém vydání jsou otištěny i texty, které nebyly vydány a existují pouze v rukopise. Jedinečným pramenem jsou v neposlední řadě také osobní rozhovory s žáky Kaplického školy.¹⁰ Tyto rozhovory mi pomohly nejen zorientovat se v otázce, ale hlavně přinesly mnoho nových informací. Proto jejich přepis připojuji na konec této práce jako přílohu.

⁶ KIRSCH 2003. PETROVÁ 2001. RICKE 2005.

⁷ HAVRÁNEK 2008. ŠEVČÍK 2001.

⁸ ŠETLÍK 1970.

⁹ ROUS 1998.

¹⁰ Osobní rozhovor s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009 a 18. 6. 2009, s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009 a Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

III. Josef Kaplický, jeho dílo a pedagogické působení na VŠUP

1. Změny na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v roce 1945 a 1948

Od svého založení v roce 1885 prošla Vysoká škola uměleckoprůmyslová největší strukturální změnou právě po roce 1945. Na rozdíl od ostatních vysokých škol nebyla během druhé světové války uzavřena, protože dosud vysokou školou nebyla, ačkoli v roce 1940 získala dosti podobný speciální status.¹¹ Po druhé světové válce se v roce 1945 stala původně čtyřletá Státní uměleckoprůmyslová škola (alias Umprum) Vysokou školou uměleckoprůmyslovou (VŠUP). Získáním nového statutu a odchodem velké části učitelů, většinou z politických důvodů, se za velkých ovací zrodila nová pražská vysoká škola s uměleckým zaměřením, první konkurence Akademie výtvarného umění. K této události byly přizvány skoro dvě desítky výborných umělců té doby, aby se připojily do řad pedagogického sboru. K osobnostem jako byl architekt Jan Sokol nebo sklář Karel Štipl, kteří již na škole působili před válkou, se v letech 1945–1946 přidali například architekti Adolf Benš a Pavel Smetana, malíři Emil Filla, František Tichý, František Muzika, Jan Bauch, Karel Svolinský, Antonín Kybal a sochaři Josef Wagner, Bedřich Stefan a Josef Kaplický, z velké části sami absolventi této školy.¹² Rektorem se stal historik umění Jaromír Pečírka, působící na škole od roku 1920. Před studenty tak stál nejen reprezentativní výběr kvalitních umělců a osobností, ale také přímí účastníci prvorepublikového avantgardního uměleckého dění, jež bylo nešťastně přerušeno válkou.

Znovuobnovení normálního chodu školy se zároveň neslo ve znamení přehodnocení významu a účelu užitého umění. Doposud užívaný termín dekorativní umění získal pejorativní nádech jako něco, co je příliš zdobné a spíše aditivní složkou předmětu.

¹¹ Kostka 1985, 80.

¹² Kostka 1985, 80.

V názvech kateder se proto objevil pojem užité umění. Místo tak zvaného „umprumáctví“, což bylo slovo uměle vytvořené již v předválečném období, znamenající častou přezdobenost a zbytečný dekorativismus, se v čele s rektorem Jaromírem Pečírkou začalo proklamovat užité umění jako spojení umění a života.¹³

Nadšení prvních poválečných let netrvalo dlouho a budování nové vysoké školy bylo vystřídáno budováním v rámci celé země. V únoru 1948 se dostala v zemi k moci komunistická strana. Bezprostředně poté na VŠUP proběhla další velká „reorganizace“, tentokrát v duchu socialismu a jeho praktik. Všichni zaměstnanci školy museli projít stranickými prověrkami.¹⁴ Pedagogové se rozdělili na členy komunistické strany a ty ostatní, kteří byli většinou nuceni školu opustit a jen některým z nich se podařilo dále fungovat relativně svobodně v rámci školy nebo svého ateliéru a zároveň nebýt v komunistické straně. Josef Kaplický tuto pozici později na škole měl, i když to s ním zpočátku nevypadalo dobře. V říjnu 1949, kdy byla úřadům předložena žádost o udělení řádné profesury, byl Kaplický důsledně prověřen a označen za formalistu, individualistu, nežádoucího kosmopolitu, který se „pasivně podvoluje linii socialistického realismu (...), pracuje v několika oborech a opírá se o měřítko tzv. Měšťáckého nevkusu“.¹⁵ Ve sborníku ke stému výročí VŠUP z roku 1985 se samozřejmě o této nepříjemné události nepíše a Kaplický je zde rovnou uveden jako člen komise ustavené v září 1949, která měla připravit novou reformu školy.¹⁶ Nepíše se tu také o faktu, že mu byl velmi pravděpodobně z důvodů špatného posudku odebrán ateliér užité malby a přidělen ateliér malířských technik skla, který neměl doposud na škole velkou tradici.¹⁷

I když cílem této práce není popis československého umění po roce 1948, přesto je třeba se tomuto období věnovat kvůli dokreslení situace na české kulturní a umělecké

¹³ PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005, 64. KOSTKA 1985, 82sq.

¹⁴ PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005, 64.

¹⁵ PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005, 65.

¹⁶ KOSTKA 1985, 83. Dalšími členy komise byli: Smetana, Filla, Fišárek, Spurný, Švec, Stehlík, Burant.

¹⁷ PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005, 68.

scéně. Pro účel práce ovšem pouze krátce a zjednodušeně. Po roce 1948 se situace na Vysoké škole uměleckoprůmyslové velmi ztížila. Socialistický realismus, jenž byl nadiktován jako jediný vhodný umělecký směr v Sovětském svazu již ve třicátých letech, se do konce čtyřicátých let prosadil i v českém prostředí, ačkoli v poněkud odlišné formě. Avantgardní umělecké směry byly prohlášeny za formalistní a škodlivé, stejně jako všechno ostatní, co pocházelo z kapitalistického západu. Kultura byla znárodněna a centrálně řízena. Jediná možnost „bezproblémové“ oficiální tvorby se nacházela v akademickém přístupu, dokonale realistickém znázornění, a v tématech z revolučních událostí národních dějin, jakým bylo husitství a národní obrození, nebo náměty z dělnického prostředí. Lidé, kteří se chtěli umění více věnovat, ho museli mít jako zaměstnání, protože ze zákona musel být každý člověk zaměstnán. Umělci, kteří pracovali sami za sebe a nebyli nikde stále zaměstnání, museli nejprve získat Svazu českých výtvarných umělců a registraci ve Fondu českých výtvarných umělců, což nebyla záležitost jednoduchá, avšak díky některým solidárním úředníkům se občas podařila. Stejně tak nebylo snadné uplatnit se v jiném oboru, než který měl umělec vystudovaný.¹⁸

Uvolnění přísného dohledu nad uměním nastalo až na konci padesátých let, kdy bylo v roce 1956 povoleno zakládání uměleckých skupin. V té době byla rovněž československá tvorba po dlouhé pauze vystavena na Světové výstavě v Bruselu v roce 1958, a to s nečekaně velkým úspěchem.¹⁹

Umělecké školy byly samozřejmě také pod dohledem úřadů. Vnější zásahy do chodu škol ovšem většinou nebyly nutné, protože jejich vedení se vybíralo z loajálních zaměstnanců a samozřejmě členů komunistické strany. Dbalo se na to, aby umělci již v mládí nastoupili tu správnou cestu socialistického realismu. Tyto tendence měla spíše pražská výtvarná Akademie než Vysoká škola uměleckoprůmyslová. Ve volném umění

¹⁸ PETROVÁ 2001, 18.

¹⁹ ŠEVČÍK 2001, 192.

byla jediné přípustná figurativní realistická tvorba, jakákoliv sebemenší abstrakce byla zakázaná. Učitelé na Akademii museli se svými žáky vytvářet díla témat a stylu socialistického realismu.²⁰ Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové byla situace trochu jiná. Hlavním důvodem bylo její zaměření, protože díla užitého umění, zvláště skla, byla důležitým vývozním artiklem. Jednalo se o reprezentativní díla československého státu. Kupříkladu exkluzivní nápojové soupravy byly vyráběny v malém množství nebo na zakázku a vyváženy většinou do arabských zemí nebo do Sovětského svazu. České sklo mělo jednu z nejlepších pověstí ve světě a jeho legenda byla jen podporována velmi kvalitním provedením sklářů a úspěchy návrhářů na výstavách v Milánu či Bruselu.²¹

Výhodou užitého umění byla také tradice zdobného ornamentu. Silně odmítaná abstrakce tak byla odsunuta do oblastí užitého umění a architektury, kde se dala dobře „schovat“ pod ornament nebo jiný zdobný prvek.²² Keramická, textilní, sklářská a další díla měla obrovský úspěch na výstavě EXPO v Bruselu v roce 1958, což odstartovalo vlnu nadšení pro takzvaný bruselský styl, který se rázem rozšířil téměř do každé domácnosti. Možnost geometrizace a abstrakce forem byla hlavním předpokladem volnější atmosféry na školách zaměřených na užité umění. Míra svobodného prostředí byla samozřejmě také určována jednotlivými profesory a jejich ateliéry. Obecně se však dá říci, že byla na Vysoké škole uměleckoprůmyslové o něco větší než na Akademii výtvarných umění.

²⁰ Absolutně nesvobodnou a represivní atmosféru na Akademii výtvarných umění v padesátých letech vykresluje například tehdejší student sochařství Jan Koblasa ve své knize vzpomínek. KOBLASA 2002.

²¹ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

²² ŠEVČÍK 2001, 192.

2. Tradice sklářských ateliérů na uměleckoprůmyslové škole

Historie sklářských ateliérů na Vysoké škole uměleckoprůmyslové nebyla v té době dlouhá. Příležitostně se práci se sklem věnovali studenti v ateliéru architektury Jana Kotěry ve dvacátých letech. Jednalo se ovšem o skleněné doplňky interiéru v rámci Kotěrova učení o gesamtkunstwerku, jednotě uměleckého díla, v tomto případě jednoty interiéru architektonického návrhu stavby.²³

Sklářské techniky zahrnul do svého učebního plánu až profesor Josef Drahoňovský, působící na škole od roku 1904. Do této doby se návrhy skla objevovaly jen v několika ateliérech, například před Pařížskou mezinárodní výstavou dekorativních umění konanou v roce 1925. Svůj sochařský ateliér Josef Drahoňovský obohatil v roce 1911 o výuku glyptiky a v roce 1920 o rytí skla. Před rokem 1920 jeho ateliér nesl název „Škola užitého sochařství se zvláštním zřetelem ke sklu a glyptice“. Bohužel se nikomu z jeho žáků nepodařilo protlačit svá díla do průmyslové výroby. Tento úkol čekal až na školu jeho žáka Karla Štipla, který se stal Drahoňovského nástupcem v roce 1938 a svůj ateliér vedl až do roku 1959. Štipl kladl velký důraz na zvládnutí techniky, a i přes jeho konzervativní názory se jeho žáci uplatnili ve výrobě lépe než žáci Josefa Kaplického.²⁴

Za druhé světové války fungoval na uměleckoprůmyslové škole ještě jeden sklářský ateliér. Byl to ateliér Jaroslava Holečka. Jaroslav Holeček vystudoval v ateliéru monumentálního umění u profesora Františka Kysely a na Umprum se dostal ze Státní německé sklářské školy v Novém Boru, kde vedl české oddělení. Byl jedním ze skupiny pracovníků ve sklářském průmyslu a školství, kteří se přesunuli do vnitrozemí po zabrání pohraničí sudetských oblastí Němci. Na ministerstvu školství a kultury si Holeček vyžádal přeřazení na Umprum a to i s celým jeho oddělením, což zpočátku vyvolalo na škole

²³ PETROVÁ 2001, 24.

²⁴ KIRSCH 2003, 169, 225.

rozruch, protože toto oddělení tvořili pouze studenti střední školy, kteří neměli ani maturitu, a Umprum byla v té době na pozici vyšší školy.²⁵

Když byly v roce 1939 uzavřeny vysoké školy, Umprum zůstala stále v provozu. Stala se tak jednou z mála pražských škol, které fungovaly i během války, přerušení běžného chodu školy nastalo až v roce 1944, kdy byli žáci i studenti totálně nasazeni. Díky tomu, že škola fungovala i v době války, na Umprum mohlo studovat mnoho vynikajících studentů. Například René Roubíček říká, že se na školu dostal kvůli Hitlerovi. Jako ostatní jeho spolužáci chtěl dělat „velké umění“ a jedinou možností byla tehdy Umprum, kde své nápady mohli realizovat v jiném materiálu, v tomto případě v malbě, vitráži a malbě na skle. Do ateliéru profesora Holečka se René Roubíček dostal na doporučení svého učitele ze střední školy.²⁶ Obdobným způsobem do školy nastoupili i Miluše Kytková-Roubíčková, která chtěla původně studovat jazyky, Stanislav Libenský nebo Marie Rychlíková.²⁷ Mnoho ze studentů pocházelo nejen ze středních uměleckých škol, ale také z reálků a gymnázií. Tímto způsobem se v ateliéru smíchal univerzální duch studentů z gymnázií s řemeslnými zkušenostmi studentů z uměleckých škol, který přinesl dobré výsledky. Podle Sylvie Petrové můžeme vidět v této generaci lidí, kteří „byli „odkojeni“ Osvobozeným divadlem, jazzovou muzikou, cestovali a byli dostatečně vzděláni“, počátek nového sebevědomí českých sklářských umělců. Tito umělci „již tenkrát plánovali zakládání vlastních dílen a snili o novém vývoji poválečného českého skla, v nějž nikdy nepřestali věřit.“²⁸

Při restrukturalizaci na konci druhé světové války byl Jaroslav Holeček ze školy propuštěn a jeho žáci si mohli vybrat jiný ateliér. Tímto způsobem se k Josefu Kaplickému dostali z ateliéru Jaroslava Holečka například Marie Rychlíková či René Roubíček. Marie

²⁵ PETROVÁ 2001, 27-28. KIRSCH 2003, 169, 220sq.

²⁶ RICKE 2005, 61.

²⁷ Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

²⁸ PETROVÁ 2001, 28.

Rychlíková vzpomíná na slova Vlastimila Rady, kolegy Josefa Kaplického z Umělecké besedy, který tehdy působil na Akademii, že „Kaplický je přesný typ kantora na Umprum“. Díky Radově doporučení se s dalšími spolužačkami vydala ke Kaplickému s prosbou, aby je vzal do svého ateliéru.²⁹ V dnešních poměrech je téměř nepředstavitelný fakt, že studentky žádaly o přijetí u Kaplických doma. Dokládá to nejen to, že tehdejší komunikační prostředky nebyly tak četné a rychlé jako jsou dnes, ale také vřelou povahu Josefa Kaplického a tehdejší blízký vztah profesorů se studenty.

Po roce 1948, kdy je Kaplickému přidělen ateliér skla, vznikají na Vysoké škole uměleckoprůmyslové dva paralelní ateliéry zaměřené na sklo. Zásahu na slávě českého skla po druhé světové válce nemá samozřejmě jen Vysoká škola uměleckoprůmyslová. Neméně významné byly sklářské podniky a střední odborné sklářské školy.

²⁹ Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

3. Seznámení s předválečným dílem Josefa Kaplického

Josef Kaplický [1,2] se narodil 18. března 1899. Patřil tak do generace, jež se objevila a zazářila na umělecké scéně ve dvacátých a třicátých letech, tedy před druhou světovou válkou. Stejného roku jako Kaplický se narodil například Štyrský, dalšími členy této generace přelomu století byli Teige, Rykr, Hoffmeister, Toyen, Tichý, Muzika, Makovský, Wichterlová, Stefan, Bauch a další. Jak píše Jindřich Chaloupecký, „nastoupili ve dvou vlnách“.³⁰ Ta první a obecně známější, snad pro své umělecké tendence korespondující s celosvětovým děním,³¹ přichází na počátku dvacátých let s nadšením pro vše moderní a přes estetiku poetismu a umělecké sdružení *Devětsil* se dostává ve třicátých letech k surrealismu. Druhá vlna o sobě dává vědět svým odchodem ze Spolku výtvarných umělců Mánes.³² Hlavní postavou se při tomto hromadném odchodu, který je označován také jako tzv. druhá secese z Mánesa, stává Rudolf Kremlička. Spolu s ním se s Mánesem rozloučili také Muzika, Hoffmeister, Wachsmann, Bauch, Kaplický nebo teoretik Jaromír Pečírka. Podle vzpomínek Jana Baucha byl tento čin zapříčiněn autoritativním postavením Filly. Umělci spolu udělali 18. 3. 1930 výstavu u Topiče, aby demonstrovali nesouhlas s politikou spolku. Nakonec se však většina umělců s Fillou dohodla a do Mánesa se vrátila, ovšem kromě Rudolfa Kremličky, kterého Filla odmítl vzít nazpět nejspíš kvůli osobní antipatii.³³ Jan Bauch a Josef Kaplický se do spolku Mánes vrátili, avšak v roce 1935 přešel Kaplický natrvalo do Umělecké besedy.

Miloslav Racek popisuje ve své publikaci generaci Josefa Kaplického jako lidi, které postihla válka v době jejich nejcitlivějšího období dospívání a po ní je zasáhla silná vlna

³⁰ CHALUPECKÝ 1965, 19.

³¹ Způsob uvedení světových tendencí do českého prostředí kritizuje Chaloupecký ve svém článku takto: „Ona „první vlna“ je vlnou nadšení z moderního světa. (...) Po čtyřech letech války se otevírá celý svět. Jak je veliký a podivuhodný! Jaké nadšení vyvolává jeho nové umění! Ale kupodivu, toto nadšení přichází pořád s jakýmsi osudným zpožděním.“ CHALUPECKÝ 1965, 19sq.

³² CHALUPECKÝ 1965, 20.

³³ BAUCH 1996, 67sq.

sociálního myšlení a cítění. Tato generace se v kulturním dění začíná orientovat v době, kdy se české moderní umění odtrhlo od svého vzoru Paříže a zaměřilo se více na domácí tradici a realistické zobrazení. „Byli sice mezi nimi umělci, kteří se dali strhnout nejnovějšími poválečnými směry – surrealismem a purismem – ale na druhé straně tu byli také umělci, kteří chtěli být blíže člověku a české krajině. (...) A mezi těmito póly se pak rozvíjí široce diferenciovaná mladá generace, různě reagující na dílo předchůdců.“³⁴ Josef Kaplický se nechal poznamenat moderními a módními směry jen velmi málo, výrazně se ho nedotklo ani členství v Mánesu nebo v Umělecké besedě. Vždy si hledal a určoval umělecký výraz individuálně po důkladné rozumové úvaze. Snad jen snahou úzce propojit umění se životem se v něm ozval hlas jeho generace,³⁵ a zčásti i díky účasti na hledání kořenů národního umění mladého československého státu.³⁶

Počátky Kaplického uměleckého zrání se dají zasadit do dob jeho studia na Umprum v ateliéru profesora V. H. Brunnera. V té době se jednalo ještě o vyšší odbornou školu. Kaplický začal studovat v roce 1917 u profesora Dítěte, jakmile se však v roce 1919 stal profesorem Vratislav Hugo Brunner, přešel k němu. Kaplický v textu, který sepsal krátce po Brunnerově smrti píše: „Byli jsme ve třetím roce Uměleckoprůmyslové školy, když V. H. Brunner se tam stal profesorem, přišel, tehdy skoro ještě hoch se spousto zájmů a úmyslů a způsobil, že pro mnohé z nás vše začínalo a končilo Brunnerem. Dovedl rozpoznávat školní hvězdy od lidí, kteří něco chtěli. (...) Nezajímal se jen o naši práci, znal a zajímal ho celý ostatní náš život. Opatřoval nám zakázky způsobem, z kterého mohli jste mít dojem, že vlastně pomáháte vy jemu, zbavující ho jakési nepříjemné práce, kterou měl dělat.“³⁷

³⁴ RACEK 1958, 7.

³⁵ RACEK 1958, 7.

³⁶ ROUS 1987, nepag.

³⁷ KAPLICKÝ 1929, 17.

Josef Kaplický a jeho přítel malíř Jan Bauch byli Brunnerovi oblíbení žáci. Profesor je brával s sebou na noční procházky po Praze a do kaváren, kde diskutovali o umění. Seznámil je se současnými mladými básníky Hořejším, Seifertem, Nezvalem, Neumannem. Později jim pomohl dostat se do Spolku výtvarných umělců Mánes a do Umělecké besedy.³⁸ O zvláštním postavení Kaplického v Brunnerově ateliéru se můžeme dočíst ve vzpomínkové knize Jana Baucha: „Byl to jemný a ušlechtilý mladý muž, který pěkně mluvil, dovedl se vybraně chovat a jeho kreslířské úspěchy u Brunnera byly takové, že mu pan profesor zadával vážné grafické práce, které měl původně dělat sám. Ostatní spolužáci Kaplickému tuto možnost výdělků záviděli, ale Kaplický si ji plně zasloužil. Jeho grafický výraz byl stejně čistý a exaktní jako on sám. Chodil vždy elegantně ustrojen a jeho oblečení a vystupování dávala mi moje maminka za příklad. Brunnerovi imponovala také Kaplického seriosnost. Kaplický přinesl z domova oslovování oni, které mi způsobilo i nepříjemnosti. Říkával tak i mě.“³⁹ Svou povahou se Kaplický lišil od svých spolužáků i profesora. Oni často chodili po putykách, debatovali u černé kávy v Unionce, snili o anarchistických revolucích a novém umění. Toto Kaplický, „vychovaný v řádném názoru, že je třeba vždy ctít zákony a zvyklosti (...) těžko snášel.“⁴⁰

V roce 1921 Brunner doporučil Kaplickému zúčastnit se soutěže na rozetové okno Svatovítského chrámu na Pražském Hradě. Kaplický se přihlásil s návrhem s figurativním motivem i přesto, že okno bylo rozděleno pruty do mnoha menších polí, které figury rozbíjelo. „Vyplnil je výjevy z Genese, spjatými v celek jednotným krajinným prostředím.“⁴¹ Takto nápaditě si Kaplický poradil se svým prvním úkolem v oblasti monumentálního umění. Umístil se na výborném druhém místě (byla udělena dvě druhá

³⁸ Členská historie v uměleckých spolcích Jana Baucha a Josefa Kaplického je do roku 1935 společná. Při studiu na Akademii výtvarného umění byli členy Umělecké besedy. V roce 1927 přešli do Spolku výtvarných umělců Mánes, odkud v rámci secese z Mánesa v roce 1930 vystoupili, ale vzápětí se tam opět vrátili. V roce 1935 přešel Kaplický do Umělecké besedy. Zdroj <http://www.svumanes.cz/clenove.html> a <http://umeleckabeseda.cz/cz/historie.htm>, vyhledáno 2. 5. 2009.

³⁹ BAUCH 1996, 42.

⁴⁰ BAUCH 1996, 42.

⁴¹ RACEK 1958, 6.

místa) za dekorativním a symbolickým pojetím Františka Kysely, klasikem užitého umění, který se v té době snažil pozvednout sklomalbu z řemesla do výše umění.⁴² V návaznosti na tento úspěch Brunner doporučil Kaplického místo sebe na výzdobu figurálních panó pro československý výstavní pavilon ve Filadelfii. Brunner sice dobře věděl, že umění nelze naučit, že je možné pouze mladé lidi k němu nenásilně vést, ale ve skutečnosti se jeho žáci mohli jen málo vymanit ze vzoru svého učitele, ať už pro velkou osobnost samotného Brunnera, nebo pro celkovou autoritativní atmosféru na škole. U Brunnera si Kaplický dobře osvojil zákonitosti dekorativní tvorby. „To, co jsme dělali, byly brunnerovské stylizace novorenesančních forem, vycházející z kreslířské tradice Alše a Mánesa. Kresba byla vedena přísnou vyabstrahovanou linkou. (...) Brunner nás učil citu pro rozvržení plochy, výtvarné práci s pevnou lineární kresbou a grafickým technikám.“⁴³

Ve vzpomínce na Brunnera Kaplický hovoří o jeho důvěryhodné a sdílné povaze. Vyzdvihuje význam svého učitele v oblasti typografie a písma, kde v puristické tvorbě dosáhl nadprůměrných výsledků díky dobré znalosti jejich zákonů a kde se nebál narozdíl od ostatních navázat na angloamerickou tradici (když všichni sledovali linii francouzskou). Kaplický také Brunnerovi jemně vytýká, podle něj typicky českou, převahu instinktu nad rozumem, a v některých realizacích užité tvorby přemíru hravosti. Dále připomíná důležité postavení Brunnerovy generace na vývoj užitého umění, když „ujasnila u nás v oboru užitých umění možnosti materiálů a výtvarné možnosti předmětu“.⁴⁴ Avšak čeho si na svém učiteli Kaplický vážil nejvíce, byla snaha o spojení umění se životem. „Dovedl říci mnoho o tom, jak věci mají souviset se životem. (...) Brunner jistě mohl být architektem svým zájmem o život a jeho detaily.“⁴⁵ Na tento aspekt tvorby, tedy na úzké propojení umění a života, kladl celý život důraz i sám Kaplický. Díky vzoru svého učitele se Josef

⁴² RACEK 1958, 6.

⁴³ BAUCH 1996, 40.

⁴⁴ KAPLICKÝ 1929, 19sq.

⁴⁵ KAPLICKÝ 1929, 19sq.

Kaplický naučil zásadám grafiky a typografie. Zde se ovšem dá také najít základ pro Kaplického všestrannost a široký záběr tvorby právě díky potřebě vytvářet umělecké předměty všech možných druhů, které budou přirozenou součástí každodenního života člověka.⁴⁶

V roce 1921 přešel Kaplický ještě s Janem Bauchem a dalšími žáky Umprum na Akademii výtvarného umění k profesoru Švabinskému. Nejspíše si po lidské nebo profesionální stránce nesedli,⁴⁷ protože zanedlouho se Kaplický vrátil zpátky na Umprum. Na studium u Švabinského také vzpomíná ve své knize *Barvy století, čím jsme žil Jan Bauch*. Zajímavá je jeho poznámka o návštěvě výstavy francouzského umění v Obecním domě v roce 1923, kde většina mladých umělců strávila mnoho času před velkými díly Milleta, Courbete, Rousseaua, Renoira, Maneta, Picassa, Braqua, Vlamincka, Deraina, Gaugina, Gogha, Bonnarda, Maillola, Bourdella, Rodina a dalších. Blízké seznámení se s jejich prací muselo zákonitě mladé umělce velmi silně poznamenat. Bauch přímo napsal, že to byl „jeden z nejsilnějších zážitků v jeho životě“.⁴⁸ Švabinský ale toto nadšení nesdílel a reagoval dosti odměřeně: „Ale pánové pozóór, pozóór, je v tom mnoho záležitostí obchodníků s uměním. Áno, Áno.“⁴⁹ Tento nezájem se musel zdát jeho žákům snad horší, než kdyby francouzské umění podrobil negativní kritice. Bohužel Josef Kaplický nenapsal žádný článek, kde by vyjádřil svůj názor na tuto pražskou výstavu, kterou jistě navštívil možná i několikrát, když vezmeme v úvahu, že byl frankofilem a velkým milovníkem francouzského umění a kultury. Jistě by to nebyla jen bezmezná chvála a slepá úcta, snad

⁴⁶ JAVŮREK/JAKUBCOVÁ 1974, nepag.

⁴⁷ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

⁴⁸ BAUCH 1996, 46.

⁴⁹ BAUCH 1996, 47.

již tehdy na něj zapůsobil malíř Bonnard a sochař Maillol⁵⁰ a podezíral některé radikálnější zaměřené umělce z formalismu.⁵¹

Z Akademie tehdy od Švabinského odešel nejen Kaplický a Bauch, ale také Bedřich Piskač, František Tichý, František Muzika a Alois Wachsmann.⁵² Kaplický se vrátil na Uměleckoprůmyslovou školu ke svému prvnímu učiteli Brunnerovi, kde v době Brunnerovy nemoci vedl v roce 1927 z pozice asistenta jeho školu.

Po zakončení studia na Uměleckoprůmyslové škole roku 1927 se Josef Kaplický postupně uplatnil v celé škále výtvarných oborů. V soutěži na rozetové okno chrámu sv. Víta a v panó pro filadelfský pavilon si ujasnil možnosti a zásady monumentálního umění. Byla tu ale i další pole umění, u kterých hledal provedení tak, aby splňovalo potřeby současného člověka a zároveň na něm byla pečeť nadčasovosti.

Malby, zpočátku ovlivněné předkubistickým stylem malířů skupiny Osma a plošnou malbou francouzských fauvistů,⁵³ pojímal Kaplický v podstatě podobně jako užité umění. Chtěl vyzdvihnout dekorativní a někdy i monumentální účinná díla, ne však ve smyslu zdobnosti. Jeho obraz se měl stát součástí interiéru a ukazovat současného člověka. Dokonce i jeho postavy mají na sobě dobové módní oblečení a účesy. Takovéto obrazy byly určeny do moderních interiérů, kde se měly stát nenápadným, ale významným doplňkem. Proto také Kaplický nepoužíval výrazné dráždivé barvy.⁵⁴ Vznikly tak například velkoformátové obrazy *Koupání* nebo *Tanec*.

⁵⁰ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

⁵¹ Josef Kaplický se v meziválečné době obával sklouznutí umělců k opakování formálních stránek díla: „V době, kdy je jisté nasycení zájmy formálními a jisté nebezpečí formalismu, je lépe mluvit o životě, z něhož, z bohatství jeho divadel, lépe řečeno z duchové stránky a podstaty jeho divadel, může teprve vzniknout umění, které nebude jen odříkáním jakési formální abecedy, ale které bude výsledkem esencí života toho kterého jedince, něčím, co může dát jen on (...). Snad tímto způsobem, to jest nemluvením o ní, zůstane formální a zákonitá stránka umění na oné hranici mezi vědomým a podvědomým, kde má vždy zůstat.“ KAPLICKÝ 1934–1935, 27sq.

⁵² SPURNÝ 1978, 10.

⁵³ RACEK 1958, 8.

⁵⁴ RACEK 1958, 8.

Kde se již nedá tolik mluvit o vlastnostech užitého umění, jsou Kaplického sochařské realizace, ačkoli i zde se objevuje neutuchající snaha o spojení umění se životem. Ve svém prvním veřejně publikovaném textu *Věci, které napadají ve Francii*, kde se mimo jiné zpovídá ze svého nekonečného obdivu k Francii a románskému umění obecně, vyzdvihuje některé specifické vlastnosti francouzského umění a způsobu života a vybízí k jeho napodobování: „Jednou z podřadných vlastností francouzské produkce malířské a sochařské, která ale přece myslím stojí za povšimnutí, je měřítko vsutku bytové, které mají věci zde vznikající. Jinde, snad i u nás, mnoho obrazů, mnohdy i těch velmi kvalitních, má formát a způsob práce odpovídající spíše výstavním sálům než prostorám, které obýváme. V tomto respektování potřeb života vidím jeden z mnohých projevů toho, že umění Francie není jen jakýmsi vznešeným světem stojícím mimo život, ale že s ním naopak úzce souvisí.“⁵⁵ Tuto zásadu se snažil ve svém díle dodržovat i Kaplický, jeho sochařská díla byla vesměs malých formátů a určena do interiéru.

K sochařství se Kaplický dostal sám. Jindřich Chaloupecký poznamenal, že v době, kdy se z Kaplického začíná stávat velký malíř, to jest na počátku třicátých let, odvrací se od malířství, kterým se zabýval již od školních let, a stává se sochařem začátečníkem.⁵⁶ Dalo by se říci, že jakmile začínal cítit v malbě jistotu, obrátil se k soše, kde nemusel pracovat na zakázku, ale mohl vytvářet umění tak, jak ho nejnítěněji cítil.⁵⁷ Stejně tak nebyl vázán žádným sochařským učením, které bylo v jeho generaci velmi silně ovlivněno Myslbekem a jeho žáky. Kaplický ani nechtěl v této linii pokračovat. Tento ideál „neučeného“ umění Kaplický popsal v jedné své stati. „Rozptylovat se ve své práci na více oborů je snad hodně neekonomické pro nás, kteří jsme všichni jen drobnými talenty, bylo to snad možné u těch velkých, v minulosti, kdy styl doby byl jasný, kdy všechny obory výtvarné byly naladěny na jeden souzvuk. – Jak svůdné jsou přesto ty výpravy do neznáma, co kouzla v sobě chová

⁵⁵ KAPLICKÝ 1928–1929, 14.

⁵⁶ CHALUPECKÝ 1965, 22.

⁵⁷ CHALUPECKÝ 1965, 22.

odkrývání tajemství a zásad oněch oborů plastického myšlení, o co bohatší je odkrývat si je sám, na své nebezpečí a riziko, než dovědět se o nich zmechanizovaným způsobem školy.“⁵⁸ Josef Kaplický byl fascinovaný starověkými kulturami z mnoha důvodů. Jedním z nich byl starověk jako epocha, kde nebyly zákony umění naučitelným řemeslem. Byla to doba, kdy čas nebyl relevantní a kdy trvalo třeba i několik generací, než se našla správná velikost židle nebo kvádrů kamene. Doba, kdy umění metodou pokusů a omylů rostlo k ideálu, v němž ale bylo počítáno se životem. Tyto myšlenky Kaplický formuloval hlavně v souvislosti s moderní architekturou, jež měla obrovský, do té doby nepoznaný potenciál, proto také několikrát vyslovil obavu o její odduchovnění: „Konstrukční možnosti dnešní přesahují vše, co měla k dispozici minulost. Půjde o to, dát těmto novým možnostem velký dech, dech oné tisícileté tradice stavby, dech monumentality, naplnit je lidskostí.“⁵⁹ Tato romantická představa umění, které se neřídí psanými poučkami, ale je léta vytvářeno kontaktem s hmotou, s funkcí předmětu, se s největší pravděpodobností stala základem pro Kaplického sochařskou tvorbu. V soše mohl Kaplický bez předchozích školních pouček hledat tuto obecnost – ideál, který byl ve starověku vytvářen po staletí bezejmennou řadou umělců a řemeslníků různých kvalit.

I když nebyl Josef Kaplický řádně sochařsky vyškolen, širokým rozhledem na umělecké scéně a schopností konstruktivní kritiky se v situaci na dobové sochařské scéně dokázal dobře zorientovat. Svou pozici sochaře Kaplický upevňoval teoretickými myšlenkami, které převážně srovnávají antickou a severskou tradici v umění a řeší také aktuální téma vztahu sochařů Rodina a Maillola. V nekrologu na francouzského sochaře Aristida Maillola v roce 1946 poukazoval na rozdíl mezi sochařstvím románským, vycházejícím z antické tradice, kdy Maillol „představoval celou jednu možnost sochařství, sochařství ve vlastním slova smyslu, sochařství myslící mentalitou kamene, bronzu,

⁵⁸ KAPLICKÝ 1944b, 85.

⁵⁹ KAPLICKÝ 1961, 115.

v opaku k modelérské tradici téměř celé evropské produkce plastické, pohybující se na škále hlíny, otisku špachtle, ruky.⁶⁰ Tato románská větev sochařství je pro Kaplického velkým vzorem, i když si uvědomuje její nedosažitelnost: „Jsme severáni a určité možnosti antiky nám zůstanou provždy nedostupný. Vždy budeme příliš meditativní, individualističtí, mnohomluvní, literární. Neproblematicčnost a jasný poměr k věcem, vlastní jižnímu myšlení, nejsou z našeho světa.“⁶¹ Do tradice severské počítá Kaplický nejen české sochaře, ale i Rodina, čímž mimochodem vysvětluje jejich vzájemnou blízkost. Toto rozdělení vývoje evropského umění na „severní a jižní“ se v dějinách umění objevilo již na přelomu století a bylo hojně užíváno různými teoretiky, nejen Kaplickým.

Antický příklad sleduje Kaplický ve svých sochách hlavně v jakémisi zobecňování, zjednodušování, protože jak píše v jednom svém textu: „V (této) touze po úhrnném pohledu, po symbolu, prototypu bude nám antika příkladem, cestou.“⁶² Tvorbě jeho soch předcházelo velké množství přípravných kreseb vznikajících přímo před modelem, na jejichž základě pak vznikla samotná socha ve chvíli, kdy již paměť vyloučila vše, co bylo vnímáno navíc jako detaily nebo reliéf.⁶³

První sochou Josefa Kaplického, kromě pár pokusů ještě na škole, je *Stojící žena* [3], kterou vytvořil v roce 1929. Kaplický vytvářel zpočátku ženské figury menších rozměrů. Buď torza, která často byla zpodobena i s rukama [7], nebo celé ženské figury v různých polohách. Postavy jsou objemné. Divák až po chvíli pozorování přijde na to, že proporce nevycházejí z reality. Jejich objem je posilován deformací, která, jak píše Petr Wittlich, vychází z dobového pojetí figury jako organického celku. „Tělo aktu v ní splývá ve vlnící se měkký hmotný útvar, z jehož amébovitého elementu vystupují na povrch v bodech a

⁶⁰ KAPLICKÝ 1946b, 94.

⁶¹ KAPLICKÝ 1944a, 78.

⁶² KAPLICKÝ 1944a, 79.

⁶³ RACEK 1958, 10.

kresbě některé detaily, pointující hmotu jako ženu.⁶⁴ [4] Tento přístup k plastice uvedl u nás Otto Gutfreund *Studii ležící ženy*, kterou vytvořil krátce před svou tragickou smrtí.⁶⁵ Sám Kaplický přirovnával povrch sochy ke krajině. Stejně jako se sochař prochází svou oblíbenou krajinou, jak se před ním objevuje a zase mizí její horizont, tak poté pracuje i s hmotou figury. Své niterné smyslové zážitky přenesl do jejího reliéfu.⁶⁶

Kaplického sochy vypadají jako by přetékali ze svého formátu. Jsou v lehkém náklonu [7], tudíž nevypadají, jako by se právě pohybovaly, ale získávají dynamiku. Deformace těl spočívá také v soustředění hmoty v oblasti spodní části figury, mohutnější nohy a snížená pánev tak dodávají soše stabilitu a vyváženost a zároveň monumentalitu. [3] Velké nohy a malá hlava vytvářejí dojem pohledu zespoda, proto sochy, ač v malém formátu, fungovaly stejně dobře jako monumentální díla. Stejně si Kaplický počíná i ve figurativních motivech vitráží, obrazů nebo reliéfů, i když od kolegů často slyšel posměšky, že jeho figury trpí nemocí „elefantiesis“.⁶⁷ [3,16]

Podobně monumentálním dojmem působí i jeho reliéfy. [8] Figury se nikde nedotýkají okrajů formátu, buď k němu nedojdou nebo ho přesahují. Mají „uřezané“ části hlav a údů, takže působí, jako by pokračovaly dál mimo daný formát. Takto Kaplický pracoval ve všech svých reliéfech a učil to i své žáky, aby dosáhli v kompozici dynamiky a monumentality.⁶⁸ V neposlední řadě bychom měli jmenovat také Kaplického portrétní busty a nejkrásnější z nich, na které zpodobil svou manželku. [5]

Kaplický se cítil být nejvíce sochařem.⁶⁹ Snad proto, že tvorbu soch se nesnažil tolik korigovat rozumem, který uplatňoval na poli užitého umění. Píše: „Socha nebude jen

⁶⁴ WITTLICH 1978, 203.

⁶⁵ WITTLICH 1978, 203.

⁶⁶ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

⁶⁷ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009. Dle internetového slovníku cizích slov je elefantiesis „neforemné zduření některých částí těla“. Vyhledáno 28. 6. 2009 <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/elefantiaze-elefantiesis>

⁶⁸ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009. Sám Kopecký vzpomíná, že se této poučky vždy nadržel a naopak experimentoval s jejím popíráním.

⁶⁹ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

otázkou prostoru, jen více méně od reality vzdáleným přepisem optického vjemu, bude to i ten pach vlasů, i ono měkké teplo, i ona závrať, která jímá, a vůbec vše, co smysly a pohlaví cítí v blízkosti živého, teplého organismu.“⁷⁰ Dalším důvodem blízkého vztahu Kaplického k soše mohla být její tradice v českém prostředí, ačkoliv v historii českého malířství Kaplický neviděl kontinuální vývoj, ale spíše řadu „nárazů, popudů“.⁷¹

Josef Kaplický pracoval snad ve všech oborech výtvarného umění. Navrhoval vitrážová okna a mozaiky do moderních budov a kostelů [10], jenž ho později předurčily k pedagogickému vedení sklářského ateliéru. Dále provádí návrhy křesel, knihoven a interiérů (například lékařské ordinace v roce 1931), zahrad, medailí a mincí a tak dále.⁷² Typografie, která je jednou z nejzásadnějších a nejpřínosnějších v Kaplického tvorbě, bude v této práci rozebrána později. [11–13]

⁷⁰ KAPLICKÝ 1937–1938, 40.

⁷¹ KAPLICKÝ 1946b, 94.

⁷² RACEK 1958, 12sq.

4. Pedagogické předpoklady Josefa Kaplického

Předpokladů pro jmenování Josefa Kaplického profesorem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové bylo hned několik. Samozřejmě byl významným umělcem na poli užitého umění a to skoro v celé jeho šíři. I když nešlo o velký počet děl, měl za sebou například realizace v typografii, reliéfu nebo skle. Jako žák V. H. Brunnera slavil úspěchy již za studií a odnesl si z jeho ateliéru pevný základ – jasnou ohebnou linii „pěstovanou v kázni denní výtvarné činnosti“.⁷³ Nebál se po odchodu ze školy konfrontovat svoje umění nejen s potřebami doby, ale i s vlastními názory a rozumem. Na druhé straně svými sochařskými a malířskými realizacemi také dával praktický příklad, že umění volné a užité může jít ruku v ruce a že se umělec nemusí stydět za díla v takzvaném „malém“ umění.

4.1 Kaplického přístup k užitému umění

Sám Kaplický „malé“ umění často obhajoval ve svých statích v časopise *Život*: „Bude tedy asi nejlépe, nedělit umění na malé a velké, volné a užité, ale raději naslouchat, kde se kmitl život, jasné poznání, současnost, kdy se podařilo říci slovo tak prostě, jako se dýchá, a být lhostejný k tomu, je-li ono jasné slovo ve zlatém rámu nebo je-li jen zákolníčkem kola brodícího se prachem silnic.“⁷⁴ Tato slova jako by posunula tehdejší pojetí užitého umění ještě o kus dál. V meziválečném období se přehodnocuje pojem dekorativního umění na užité a z „kudrlinek“, vyvedených na věcech denní potřeby, se stává krása věci samotné a jejího stylového provedení. Kaplický se nebojí nahlas říct, že stejně tak krásná a povznášející jako velkolepá socha může být i židle a že v židli může být jednoduše více

⁷³ ŠETLÍK 1982, 24.

⁷⁴ KAPLICKÝ 1942–1943b, 70.

umění než v takzvaném velkém umění.⁷⁵ Své teoretické přesvědčení dokládá i v praxi. Jako jeden z dvorních typografů Umělecké besedy je autorem grafického řešení spolkového časopisu *Život*, které je domyšleno do nejjemnějších detailů, ale zároveň propracováno v celkové koncepci. Se stejnou zodpovědností Kaplický přistupuje k práci na plakátu [11], knize [12] nebo i na úředním formuláři. Před úkol, jakým je například knižní značka [13], se nestaví jako před rutinní práci, která je více nuceným zlem než radostí, ale pojímá ji jako možnost zkusit najít nové řešení a obohatit tak tento obor. S veškerým nasazením nachází v tomto malém úkolu „velikost“ tím, že do něj vnese výtvarný řád, případně ho obohatí o použití nezvyklých prostředků či nového materiálu.⁷⁶ Nejinak Kaplický přistupoval k soše nebo obrazu. Nešlo ale o žádné intuitivní experimenty, veškeré jeho netradiční kroky byly důkladně promyšleny. I když samo jeho dílo většinou nevycházelo z rozumu, nýbrž z nitra umělecké imaginace. Nejlépe to dokládají Kaplického vlastní slova v jedné z jeho statí O výchově k umění: „Umění je jen jedno. Není jedno umění velké a druhé jaksi jen zdobné, koketující, užité. Není myslitelné, aby užité umění pokulhávala v hloubce pojetí za uměním volným, i ona musí být nejvážnějším zápisem tepu srdce, tepu doby, jinak by byla jen hrou nehodnou celoživotního úsilí, nedůstojnou dospělého muže.“⁷⁷

Kaplického přístup k užitému umění musel výborně zapadnout do situace uměleckoprůmyslové školy, která se při příležitosti udělení statutu vysoké školy snažila vytvořit základní koncept své výuky, díky němuž se stala důstojným protějškem pražské Akademie. V této době se zároveň hodně hovořilo a polemizovalo o funkci a pozici užitého umění. Jak již bylo zmíněno výše, velkým strašákem bylo v té době „umprumáctví“.

Na nebezpečí umprumáctví upozorňoval i Josef Kaplický, který již na konci dvacátých let v jedné ze svých statí píše: „Ti, kteří spolupůsobí při vzniku věci potřeby, ať

⁷⁵ Zde se pro zajímavost nabízí srovnání se synem Josefa Kaplického Janem Kaplickým, který v dokumentu *Profil*, který byl o něm natočen v roce 2004, kritizuje nevkusné lavičky v parku.

⁷⁶ RACEK 1958, 20.

⁷⁷ KAPLICKÝ 1946a, 91.

jsou to věci řazené pod pojmem architektury, tisku, způsobu oblékání, nebo konečně užitého sochařství a malířství, musí si uvědomit míru, v jaké směji zasahovat tyto citové a krášíící věci do účelnosti předmětu. Překročí-li tuto míru, vzniká něco, pro co máme název umprumáctví. (...) Tedy vlastnosti umprumáctví: z věcí, které mají jen sloužit, chce dělat soběstačné umění. Jistá mnohomluvnost tam, kde je třeba být lakonickým.⁷⁸ Tento postoj proti přezdobenosti funkčních předmětů, které se dají obdivovat jen ve vitrině, byl vlastní většině nového pedagogického sboru a nejen jim.⁷⁹ Kaplický k tomu však ještě přidává dva důležité mantinely při tvorbě užitého umění.

Prvním je důraz na navazování na tradici běžného anonymního vzhledu věcí oproti užitému umění minulosti, které je sice často dokonalejší, ale vzdaluje se od současnosti a od moderního životního stylu. Dobrým příkladem tohoto přístupu jsou Kaplického typografické práce, kde používal písma divákovi důvěrně známá z novin nebo ulice. Stejně tak písmena použitá na vagónech, na obchodech nebo na revolučních transparentech chápal jako důležitý znak, doplňující rámec doby i jednotlivé situace. Kaplický viděl v soudobém písmu jakýsi spodní proud stylu doby. Lidé denně vědomě i nevědomě vnímají množství nápisů a písmo se tak stává ze služebné pomůcky součástí slohu doby, bez ohledu na jeho kvalitu.⁸⁰ „Shledáváme tedy, že stránky velkých světových novin, Times, Le Temps, Corriere de la serra, říkají naši dobu, její sloh, celý pach země, ve které vznikly, s takovou jasností, jako kamenné písmové desky chetitské nebo sumerské již svým optickým vzhledem nám odkrývají celé kouzlo minulých epoch a kultur; a že tyto noviny dneška přes svoji náhodnost a nedostatečnou slohovou čistotu jsou význačným příspěvkem k optické tváři naší doby (...)“⁸¹

⁷⁸ KAPLICKÝ 1928–1929, 10sq.

⁷⁹ HERAIN 1948, 146.

⁸⁰ KAPLICKÝ 1934–1937, 22. Kaplického typografická tvorba měla více poloh než jen tuto. Více o Kaplického typografických pracích: JAVŮREK/JAKUBCOVÁ 1974, JAVŮREK 1975, ROUS 1987.

⁸¹ KAPLICKÝ 1934–1937, 21.

Zároveň Kaplický zacházel ještě dál a dával písmu duchovní a symbolický obsah. Například pro vydání Byrdova polárního deníku [12] použil pro titul písmo, které bylo použito na značkování vybavení a které se stalo jakýmsi znakem a symbolem severských výprav. „(...)ho Vzpomeneme-li na arktické výpravy, které značkují svým jménem každé veslo, každý detail své výzbroje, pak litera jménem Scott, Byrd uprostřed všeho toho sněhu a ledu jsou již symbolem odvahy, zdaru nebo zániku, mají už opravdu jakousi aktivně duchovní a výrazovou schopnost, jsou již vpravdě proustovsky odhmotněny, odutilitarizovány.“⁸²

Druhým mantinelem tvorby užitého umění je, jak to Kaplický formuloval, „přeceňování technického problému u věcí, které jsou již určitým oborem sochařství neb malířství; tím nastává tedy jisté zatěžování řemeslností takových věcí (kresby pro knihu a tisk, malovaná keramika, okna, gobelíny).“⁸³

Na paradox mezi Kaplického učením a praxí poukázal Jindřich Chaloupecký v textu ke Kaplického posmrtné výstavě.⁸⁴ Přestože Kaplický neustále zdůrazňoval význam spojení umění se životem, jeho díla i díla jeho žáků jako by se praktickému užití vzdalovala. „Práce Kaplického školy (...) vždy poutaly nadčasovým klasicismem. Měly svou strnulou krásu, která byla jakoby poselstvím nějakého vzdáleného vesmíru dokonalých tvarů a dokonalého bytí; upoutávala něčím neskutečným, co se mohlo zhmotnit snad jen ve strulé průhlednosti čirého skla. Vskutku, toto sklo znovu docházelo estetických hodnot, jež poprvé objevila slavná tvorba benátského manýrismu. A jako tehdy i nyní zas vznikaly krásné sklenice, ale nepřipadalo už, že by se z nich mělo pít, vznikaly mísy a vázy, do kterých už bylo škoda dát ovoce či květiny.“⁸⁵ Chaloupecký při tomto svém tvrzení vzal jako

⁸² KAPLICKÝ 1934–1937, 22.

⁸³ KAPLICKÝ 1928–1929, 11sq.

⁸⁴ CHALUPECKÝ 1965.

⁸⁵ CHALUPECKÝ 1965, 25.

polehčující okolnost v úvahu složitou situaci tehdejšího průmyslového návrháře, která v podstatě neposkytovala možnost ověření v praxi.

Kaplického škola se sice ve svých dílech někdy odpoutávala od skutečného světa a tím porušovala Kaplického vlastní zásadu spojení umění se životem, nicméně měla velmi dobré výsledky. Kaplický své žáky nutil, aby ke sklenici či talíři přistupovali stejně jako k dílu „velkého“ umění, stejně jako k soše nebo k obrazu. Nutil žáky zamyslet se nad materiálem, nenechat se jím omezovat a hledat stále nové cesty a způsoby práce se sklem.⁸⁶ Tímto přístupem Kaplický neplánovaně odstartoval novou éru volné skleněné plastiky v druhé polovině padesátých let. Sylva Petrová píše, že Jan Kotík, Stanislav Libenský, Jaroslava Brychotvá a René Roubíček definitivně odtrhli sklo jako materiál od užitého umění a stali se tak jedněmi z prvních umělců ve světě, kteří sklo prosadili jako svébytný sochařský materiál.⁸⁷

4.2 Intelektuální platforma

Dalším faktorem pro přijetí Josefa Kaplického na místo profesora užitě malby byl fakt, že v šestačtyřiceti letech, kdy nastupoval na místo ve škole, byl již zralým a sečtělým umělcem. První teoretická stať byla Kaplickému otištěna v časopise *Volné směry*, když mu ještě nebylo třicet let. Od té doby se jeho články objevovaly v různých periodikách pravidelně, i když nepříliš často. Celkem napsal necelých třicet článků, převážně do časopisů *Tvar* a *Život*.

Kaplického teoretická tvorba, ačkoliv se neustále dotýkala několika ústředních témat, obsáhla stejně jako jeho tvorba výtvarná vlastně všechny obory umění, dokonce v odpovídajícím poměru. Nejvíce jeho stať je věnováno užitému umění, a to jak funkci

⁸⁶ RICKE 2005, 64.

⁸⁷ PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2005, 461.

malby a sochařství v architektuře, tak sklu. Dále se věnuje soše, umělecké výchově, antickému umění, portrétu, urbanismu a dalším. Také z jeho pera vzešly tři statě o třech umělcích Maillolovi, Brunnerovi a Kopeckém – o vzoru, učiteli a žáku. Není se tedy čemu divit, když uslyšíme, že Kaplický měl na vše svůj názor.⁸⁸

Velmi významné bylo Kaplického intelektuální založení právě na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Kaplický byl vášnivým čtenářem a milovníkem klasické literatury. Velké nároky měl v tomto ohledu i na svoje žáky. Literární dílo Marcela Prousta Hledání ztraceného času bylo v jeho ateliéru v podstatě povinnou četbou. Rád z něj citoval a podle vzpomínek jeho žáků tímto románem žil spolu s celou svou rodinou.⁸⁹ Při společných setkáních pouštěl hudbu Cesara Francka, jenž byl právě v tomto románu předobrazem skladatele jménem Henri Vinteuil. Kaplického oblíbeným autorem byl také Dostojevskij a mnozí další autoři. Četbu kvalitní literatury pokládal Kaplický za jeden z předpokladů umělecké práce. Tvrdil například, že kdo nezná Dostojevského, nemůže docílit opravdu dramatického díla. Tedy dokud se nesetká s mistrem dramatu, vlastně ani nezná jeho možnosti.⁹⁰ Na Dostojevského schopnost vystihnout vnitřní pochody člověka byla upozorňovalo mnoho výtvarných umělců, například již zmiňovaný Bohumil Kubišta ve stati *O duchovém podkladu moderní doby* v roce 1912.⁹¹ Kaplického žáci byli díky tomu přístupu ve většině velmi sečtělí. Mohli se v literatuře inspirovat, případně svá díla konfrontovat s veledíly mimo výtvarné umění.

⁸⁸ Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

⁸⁹ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009 a Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

⁹⁰ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

⁹¹ KUBIŠTA 1912, 57.

4.3 Mezi intelektem a instinktem

Výraznou kritiku v teoretických statích Josefa Kaplického sklízí české umění. Jako velký milovník Francie Kaplický často srovnával tato dvě kulturní prostředí, tedy české a francouzské. A není se čemu divit, že v tomto protikladu mu české prostředí připadalo příliš nekultivované, až hrubiánské. Na Francouzích a v jejich kultuře viděl Kaplický jakýsi kontinuální vývoj až z dob starověku, který u nás postrádal. Tuto představu tajemného předávání tvůrčí tradice z generace na generaci, které francouzskému umění zajišťuje po staletí vysokou kvalitu, uvedl do českého prostředí na počátku století již Bohumil Kubišta.⁹² Kaplického teoretické dílo tak navazuje na to nejlepší z české moderní teorie umění a kritiky. Tento vývoj Kaplický popsal jak v rovině užitého umění a architektury, tak v rovině „velkého“ umění. U užitého umění a architektury vypichoval zejména výše zmíněné spojení umění se životem a respektování života a jeho potřeb při vytváření užitého umění. Forma užitého umění se podle něj vyvíjí s dobou a s nově vznikajícími požadavky moderního člověka. Kaplický ale zároveň nezapomíná na její tradici. „Dispozice a dimenze obytného domu a nábytku jsou dány funkcemi života lidí, kteří v něm žijí. Má-li vžitá tradice jednotlivých úkonů denního života vysokou úroveň, vynutí si i vysokou úroveň obydlí, nábytku a všech předmětů denní potřeby. V zemi, kde rodina dělníka jí s obřadností, která zahanbí jistě i ty naše střední vrstvy, které odbývají jídlo namnoze nejprimitivnějším způsobem, tam je samozřejmostí správná výška stolu, židle (za našimi příliš vysokými stoly sedíme jako žáčkové, kteří nedorostli svým lavicím) a dokonalý příbor (zatímco u nás typickou součástí nádobí stolního je půllitrová pivní sklenice hrozná formy).“⁹³

⁹² KUBIŠTA 1912, 56sq.

⁹³ KAPLICKÝ 1928–1929, 12.

České výtvarnictví, ačkoliv „patrně jedno z nejlepších v Evropě“,⁹⁴ trpělo podle Kaplického příliš jednostranným přístupem. Téměř všichni umělci byli strháváni svým instinktem místo toho, aby ve ateliéru svá díla promýšleli. „Té rovnováhy živočicha a rozumu a toho vědomého využití svých možností, jaké je ve Francii, u nás nebylo. U našich nejlepších lidí máte dojem jakéhosi šťastného rozdávaní z toho, co jim Pánbůh dal.“⁹⁵ Typické se tak podle něj pro české umění stalo venkovanství a primitivnost. Také českým umělcům vyčítá, že pracují příliš sami pro sebe, nenavazují, nestaví. Nehledají ve svých dílech obecnost a nadčasovost jako Francouzi, nehledají zásady „obrazu nebo sochy, což (...) je schopno stát se majetkem generace a rasy, majetkem všech.“⁹⁶ Právě v příkladu francouzského umění ukazuje Kaplický alternativní linii, kterou by se české výtvarnictví mohlo ubírat: „Doposud připouštěli jsme pro nás často jen krabatou, drsnou, venkovskou cestu fontainebleauské školy, cestu van Goghů, připusťme i možnost Ingresů, Goujonů s jejich dechem kulturního centra.“⁹⁷ Kaplický předpokládal, že s postupným růstem měst jako kulturních center, se bude zvyšovat i množství výtvarníků, kteří budou stavět své umění nejen na živočišnosti a instinktu, ale i na kultuře a intelektu.⁹⁸ Ideálního umělce viděl Kaplický někde mezi těmito dvěma póly. Je možné, že ho k této myšlence přivedla již za studií konfrontace s osobností jeho učitele V. H. Brunnera, který byl typickým příkladem živočišného umělce a bohéma.

Sám Kaplický se s největší pravděpodobností řadil do té skupiny českých umělců, kteří pracují v rovnováze mezi živočišností a intelektem. Jistě ne neprávem. Každý, kdo na něj vzpomíná, mluví o velmi kultivovaném člověku, estétovi.⁹⁹ Zároveň ve svých statích varoval před přílišnou korekcí tvorby rozumem a zdůrazňoval význam nevědomí a

⁹⁴ KAPLICKÝ 1944b, 87.

⁹⁵ KAPLICKÝ 1929, 16.

⁹⁶ KAPLICKÝ 1929, 17.

⁹⁷ KAPLICKÝ 1944b, 88.

⁹⁸ KAPLICKÝ 1944b, 87sq.

⁹⁹ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009 a s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009, také BAUCH 1996, 42.

duchovna v uměleckých dílech. „Svět rozumu je chudý. Je mnoho těch, kteří dovedou užívat nějakým respectable způsobem svého rozumu, ale všem těmto (žijícím dle škály rozumu a konkrétna) zůstává utajena duchovní stránka věci a snad jen někdy, ve vzplanutích sexu, v mukách bolestí fyzických, v transu umírání, a to jen na okamžik (...)“¹⁰⁰ Kaplický si byl dobře vědom, že se člověk nemůže tomuto přístupu za hranice rozumu naučit a že je třeba velké vypětí: „ (...) kolikrát v životě podaří se tato konstelace šťastná, podaří-li se vůbec, kolikrát v životě budeme schopni vybičovat se k onomu soustředění tak intenzivnímu, že ostatní znají je jen z oblasti sexu, kolikrát v životě zdaří se nám alespoň nějakým človíčovským způsobem dotknout se ducha věcí, dotknout se reality –“¹⁰¹ Tato duchovní stránka se u Kaplického díla dá vysledovat v některých sochařských pracích, kde se nemusel tolik soustředit na zadání zakázky a neomezovala ho naučená schémata.

Kaplického zaujetí francouzským uměním a naproti tomu kritika umění českého byly v jeho statích až příliš radikální. Kaplický ale nad českým uměním nelámal hůl, vždyť také vyučoval novou generaci mladých začínajících umělců. Zároveň vědomě se svými žáky hledal specifickou tvář českého skla, a to nejen „z důvodů obchodních“, ale i „z důvodů zdravé národní existence“.¹⁰² Na těchto kulturních srovnáních se snažil poukázat na jistou jednotvárnost, kterou viděl v českém umění, a zároveň z ní vytyčoval cestu ven. Cestu intelektu a kultury, cestu „(...) jakýchsi nehlučných revolucí od díla k dílu, jakéhosi tvrdošíjného výstupu, ve kterém každá drobná věc je etapou vývoje (...)“¹⁰³ Do protikladu těchto dvou přístupů vložil velmi zajímavé myšlenky, které by dobře fungovaly, i kdyby nebyly místně a kulturně specifikovány.¹⁰⁴

¹⁰⁰ KAPLICKÝ 1937–1938, 42sq.

¹⁰¹ KAPLICKÝ 1942–1943a, 66.

¹⁰² KAPLICKÝ 1953, 233.

¹⁰³ KAPLICKÝ 1929, 16.

¹⁰⁴ Kaplický ve svých statích často srovnává umění různých ras. Tedy nejen Čechů a Francouzů, ale i Němců, Angloameričanů a podobně. Podle mého názoru jde o obecnou předválečnou tendenci, kdy se srovnávaly

5. Ateliér Josefa Kaplického

Nezáleželo příliš na tom, zda Kaplického ateliér, nebo také „postaru“ škola, byl oficiálně zaměřený na monumentální umění nebo na umění skla. Díky všestrannosti učitele a jeho tolerantnímu přístupu k individuálním rysům jednotlivých žáků se u něj vyškolili nejen skláři a tvůrci zaměření na monumentální umění, ale také typografové, grafici, malíři a další. Často šlo o význačné a kvalitní umělce své generace.

5.1 Chod ateliéru a jeho žáci

Jak jsem již zmínila v prvních kapitolách, byla po válce v roce 1945 znovu otevřena (po ročním přerušení) Umprum a v březnu roku 1946 povýšena na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Josef Kaplický přišel na školu právě v roce 1945 a do jeho ateliéru byli přijati jak žáci noví, tak žáci z ateliérů odešlých profesorů. Z velké části se jednalo o studenty sklářského ateliéru Jaroslava Holečka. Jelikož do této doby neměla Umprum status vysoké školy, někteří studenti si dodělávali státní závěrečné zkoušky později. Takto například René Roubíček a Stanislav Libenský [20] vystudovali v ateliéru Jaroslava Holečka v letech 1939–1944, a později ve školním roce 1949–1950 si u Josefa Kaplického dodělali státní závěrečnou zkoušku.¹⁰⁵

Studenti přijímaní do Kaplického ateliéru byli převážně ze středních sklářských a jiných uměleckých škol. Studentů z gymnázií a reálků tu příliš nebylo, nejvíce jich přišlo na uměleckoprůmyslovou školu za války, byla to totiž jedna z mála možností studia v době, kdy byly vysoké školy zavřené. Při přijímacích zkouškách bylo zvykem posílat starší studenty, aby obhlédli výtvarné práce adeptů a nenápadně informovali svého profesora,

různé rasy – národy v nejrůznějších oborech lidské činnosti, a od které bylo po zkušenostech z druhé světové války z logických důvodů upuštěno.

¹⁰⁵ Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

vzpomíná Vladimír Kopecký, jehož práci v roce 1948 byla „obhlédnout“ Adriena Šimotová.¹⁰⁶ Takto to při přijímání nových studentů praktikoval později i sám Kopecký, když od roku 1990 vedl sklářský ateliér.

Samotné studium v ateliéru Josefa Kaplického bylo velmi náročné. Každé ráno se začínalo v osm hodin a pro pozdní příchod nebylo omluvy. Pracovalo se až do dvanácti hodin a po pauze znovu až do pozdního odpoledne. Kaplický trávil se svými studenty mnoho času, často i v době vlastního volna. Všechny ročníky bez rozdílu se scházely a probíraly úkoly a problémy, na kterých zrovna pracovaly. Tímto přístupem se později inspiroval Václav Cigler, když vedl v letech 1965–1979 ateliér skla v architektuře na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě.¹⁰⁷ Ačkoliv se studenti se svým profesorem viděli každý den, řešili převážně umělecké otázky. Kaplický nebyl typ člověka, který by se svěřoval s osobním životem. Měl přirozenou autoritu, která vyplývala mimo jiné z jeho sečtělosti a z vytříbeného názoru na výtvarná umění. Také jezdil se svým ateliérem na různé vzdělávací a pracovní výlety. Ukazoval jim nejen známá místa v Čechách a na Moravě, ale i místa, která nebyla historicky ani kulturně výjimečná, například obyčejnou, ale krásnou chalupu.¹⁰⁸ Nahrazoval tak alespoň částečně nemožnost pobytu v zahraničí a zároveň na architektonických památkách předváděl v praxi své teorie o soše v architektuře.¹⁰⁹

Studijní program tehdy trval pět let. V roce 1956 byl vydán nový vysokoškolský zákon, který studium prodlužoval na šest let. Zároveň s ním se na Vysoké škole uměleckoprůmyslové zavedly povinné jednoměsíční praxe ve výrobě, pedagogické předměty a umělecká aspirantura, „jako prostředek dalšího odborného studia absolventů

¹⁰⁶ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

¹⁰⁷ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹⁰⁸ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

¹⁰⁹ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

školy, kteří prošli praxí a projeví zvláštní nadání.“¹¹⁰ Kromě každodenního studia ve školním roce přibyl studentům ještě povinný měsíc o prázdninách,¹¹¹ kdy vzorovali ve sklárnách. Ačkoliv někteří profesori příliš nekontrolovali účast, Kaplický se snažil, aby jeho studenti pracovali co nejvíce, a proto na těchto praxích trval. Sám si také o prázdninách příliš neodpočinul, objížděl s rodinou podniky a navštěvoval své studenty.¹¹²

Při těchto stážích se studenti sice dostali do výroben, ale jejich spojení s praxí nebylo dostatečné. Většina jejich návrhů nebyla vůbec vyrobena a tak zůstávali u papírových skic stejně jako při studiu na škole. Lepší situaci neměli ani umělci, kteří již školu opustili a chtěli se uplatnit v některé ze skláren. Výrobní podniky nezaměstnávaly designéry na plný úvazek, aby si tak mohly vyzkoušet například úspěch výrobku u veřejnosti nebo každodenní používání, a ani ze strany umělců nebyl zájem o práci na průmyslovém výrobku. Širší spolupráce se státními podniky nastávala teprve před velkými výstavami, jako byly milánské Trienále v roce 1957 či o rok později bruselské Expo.¹¹³ V době největšího rozkvětu a „boomu“ českého skla, jehož aktéry byli žáci Karla Štipla nebo ve větší míře Josefa Kaplického, sklárny s umělci úzce spolupracovaly. Naopak uvedení výrobků na trh se podniky bránily, neboť s jejich uměleckou náročností šla většinou ruku v ruce také technologická náročnost a stoupala i cena výrobku.¹¹⁴ Tato situace, která byla velmi podobná i v ostatních oborech užitého umění, rozhodně neusnadňovala mladým umělcům hledání rovnováhy mezi uměleckou a funkční stránkou předmětu. Na druhou stranu vznikala jednotlivá originální díla ve spolupráci návrhářů a sklářů. Umělci si pro

¹¹⁰ KOSTKA 1985, 88.

¹¹¹ Do té doby byly tyto stáže dobrovolné. HERAIN 1948, 150.

¹¹² Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹¹³ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹¹⁴ PALATA 2008, 287. Autor zde také srovnává pro zajímavost ceny výrobků v roce 1960 a komentuje je takto: „Cena nápojové soupravy Marie Stáhlíkové byla stanovena na 604 korun. Tu by si za svůj měsíční plat mohl teoreticky koupit dělník bez kvalifikační třídy. V době, kdy většina národa pila doma jakýkoliv nápoj z lisovaných sklenic od hořčice, to ovšem nebylo příliš pravděpodobné.“

svou práci u sklářů často pronajímali část dílny a materiálu a vytvářeli s nimi výtvarné unikáty.¹¹⁵

Stejně jako všechny ostatní své profesionální činnosti Kaplický výuku k umění i teoreticky zpracoval. Již v roce 1946 vyšla v časopise *Život* jeho stať *O výchově k umění*.¹¹⁶ Zde formuluje názor, že umění naučit sice nelze, ale osoba učitele je velmi důležitá pro formování mladého umělce. „Asi lepší bude často diskrétní slovo, nehlučná blízkost učitele než nějaké duchaplné, příliš zřejmé výchovné systémy, než zmechanizovaný trénink. (...) Jistě budou chvíle, kdy učitel bude musit poodstoupit, nechat volný chod věci, kdy každé jeho slovo by bylo vtíráním se do soukromí toho mladého bojovníka, ale budou i okamžiky, kdy jasné slovo dovede zkrátit krizi, pomoci o krůček vpřed.“ Kaplický tu opět definoval svou představu ideálu, jehož se bez předchozích pedagogických zkušeností snažil dosáhnout.

Aby nevnášel do děl svých žáků vlastní styl a „ruku“, korigoval levou rukou, tedy tou, kterou netvořil.¹¹⁷ Zároveň nezasahoval přímo do obrazu, ale jen jakoby stranou zopakoval část, která potřebovala dopracovat.¹¹⁸ Jeho kritiky byly mnohdy velmi přísné, někdy dokázal jednou větou celou žakovu práci strhat.¹¹⁹ Václav Cigler vzpomíná, že z něj měli studenti občas až strach, a když se po absolvování do školy někteří spolužáci vrátili, aby pracovali pro Expo, pracovalo se jim mnohem lépe a volněji právě proto, že Kaplický již byl jejich „bývalým“ profesorem.¹²⁰ V ateliéru tedy vládla poměrně autoritativní atmosféra. Ovšem bylo tomu tak i ze strany Kaplického.

¹¹⁵ KIRSCH 2003, 219.

¹¹⁶ KAPLICKÝ 1946a, 89sqq.

¹¹⁷ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

¹¹⁸ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹¹⁹ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009, s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009 a Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

¹²⁰ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

Ty největší talenty, jakým byl například Jiří John, Kaplický většinou nekorigoval a jejich práce vždy přecházel s pochvalným pokývnutím.¹²¹ Ačkoliv se snažil tolerovat přirozené schopnosti a talent studentů, nebylo možné se jim plně věnovat. Škola měla pevně daný rozvrh výuky. Kaplický vedl ateliér skla, a proto například i Adriena Šimotová, která již od střední školy tíhla k malířství, musela tvořit i ve skle [17] i když všichni studenti museli absolvovat například šest let kresby podle modelu. Výhodou bylo také to, že studenti mohli svému profesorovi přinést práce, které dělali doma, a on se jim věnoval stejně jako těm školním.¹²² Kaplického styl výchovy k umění byl však natolik univerzální, že umělec, který absolvoval jeho školu, byl připraven i pro jiné obory umění. Snad to bylo určeno tím, že sám Kaplický byl schopný a ochotný ujmout se jakéhokoliv uměleckého úkolu, ať již mu byl zadán, nebo si ho vybral sám.

Jako snad každý učitel měl Kaplický žáky, kteří ho obdivovali či tolerovali a další, kteří ho příliš neuznávali. Jak již bylo řečeno, byli i tací, kteří se ho pro jeho přísnou kritiku dokonce báli. Velká část studentů si svého profesora přesto velmi oblíbila a dodnes na něj s láskou vzpomíná, zvláště jeho aspiranti Adriena Šimotová a Vladimír Kopecký, ale i Václav Cigler a Marie Rychlíková.¹²³ Na druhou stranu někteří studenti z jeho ateliéru dobrovolně odešli. Jednou z nich byla i známá výtvarnice Jitka Válková, která si podle vzpomínek Vladimíra Kopeckého stěžovala na Kaplického, protože po svých žácích chtěl, aby vytvářeli „rovnou hotové umění“.¹²⁴ Tyto nároky byly pro studenty snad až příliš a není se čemu divit, že některým povahám Kaplický nesedl.

Kromě klasických autorů „citoval“ Kaplický často i sám sebe. Takto například Marii Rychlíkové na její keramické práce řekl, že si musí umět představit, jak se v prostoru, kde

¹²¹ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹²² Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

¹²³ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009, s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009 a Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

¹²⁴ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

budou umístěny, „budou lidé rodit a umírat“.¹²⁵ Stejnou myšlenku již Kaplický formuloval ve své stati Laik o urbanismu.¹²⁶ Tento příklad dokládá, že Kaplického teoretické úvahy nebyly jen prvoplánové velké myšlenky, ale že jimi žil a předával je dalším generacím.

Osobnost Josefa Kaplického byla na české prostředí nezvyklá. Jeho jemná povaha a vybrané vystupování by se bývaly více hodily do jeho milované Francie nežli k nám. Byl vždy perfektně oblečen a vybraně se choval. Nikdy například neřekl neslušné slovo.¹²⁷ Byla to postava, která do sebe nenechala lehce nahlédnout, o to větší byla pro studenty pocta, když ho mohli považovat za přítele.¹²⁸ Právě jeho povaha estéta, u nás tolik nezvyklá, pobuřovala část jeho okolí. Kaplický tak měl při svém působení na škole často problémy, ačkoliv se aktivně podílel na mnoha školních i mimoškolních akcích. Nakonec to i přes veškeré útrapy vždy dopadlo dobře. Například v roce 1957 měl být ze svého profesorského místa odvolán, ale díky aktivitě studentů a nejspíše i nějaké spřízněné osoby (pravděpodobně tehdejšího ministra Františka Kahudy)¹²⁹ na Ministerstvu školství a kultury mu byl post ponechán.¹³⁰

Ateliér skla vedl Josef Kaplický celých sedmnáct let, za tu dobu se tu vystřídaly desítky studentů. Většina z nich se dále věnovala sklářskému návrhářství, někteří se vydali objevovat jiné způsoby umělecké práce. V obou případech byli absolventi ateliéru Josefa Kaplického na svou budoucí uměleckou dráhu výborně připraveni. I přes četné problémy, kdy byl Kaplický několikrát na pokraji propuštění kvůli jeho osobnosti a stylu práce, které se ne vždy setkaly s pochopením jeho kolegů a nadřízených,¹³¹ působil na Vysoké škole uměleckoprůmyslové až do své předčasné smrti v roce 1962. Po této nešťastné události byl ateliér v rukách dočasného vedení a poté roku 1963 předán Stanislavu Libenskému, jenž

¹²⁵ Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

¹²⁶ KAPLICKÝ 1942–1943c, 61.

¹²⁷ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

¹²⁸ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹²⁹ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 1. 7. 2009.

¹³⁰ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

¹³¹ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009, s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009 a Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

byl dosud ředitelem Střední odborné školy sklářské v Železném Brodě. Sám Libenský, který byl v té době již velmi uznávaným sklářským umělcem, si byl dobře vědom, po jaké silné, inspirativní a svým způsobem revolucionářské osobnosti nastupuje. Jak si vážil osobnosti Kaplického a jeho přínosu českému sklu se můžeme mimo jiné dočíst v úvodu ke knize České sklo: „V kultivovaném klimatu jeho ateliéru se rozvíjela fundovaná teorie „skleněné nádoby“, řešící vzájemné vztahy nádob, budování napětí jejich objemu, vztahu rovin a křivek ve výstavbě tvaru. Objevny byl způsob výstavby nápojových souborů a tvary pro charakteristiku nápoje. Studenti promýšleli proporce tvaru s dekorem a jejich vzájemnou únosnou vazbu. To prostupovalo všemi kategoriemi řešení skla až po vitrail v architektonickém prostoru. Jistota výrazu byla cílem usilování, byly to nové nástupy myšlení a ducha.“¹³²

5.2 Znovuobjevení „českého“ skla

Ateliér Josefa Kaplického byl určen pro výchovu budoucích návrhářů skla. Studenti se proto museli naučit ovládat všechny techniky práce se sklem. Zpočátku se zaměřovali na techniky vitráže a mozaiky, později se navrhovaly sklenice, talíře a další tvary, které se malovaly, brousily, písčovaly, leptaly a tak dále.¹³³ Zpočátku, tedy za války, kdy vlastní sklářské ateliéry v rámci uměleckoprůmyslové školy začínaly, nebyl ve škole dostatek vybavení pro práci se sklem.¹³⁴ Během padesátých let se postupně dílny vybavily a studenti také více spolupracovali se sklárnami, převážně s Borským sklem.¹³⁵

Sám Kaplický v těchto technikách neměl velké zkušenosti, a jejich možnost objevoval v podstatě současně se studenty [14]. Jeho povaha mu však nedovolovala

¹³² PETROVÁ 2001, 11.

¹³³ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009.

¹³⁴ Z osobního rozhovoru s Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009.

¹³⁵ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009. O této spolupráci také: RICKE 2005, 76sq.

nepostavit se ke každému novému úkolu čelem a zvládnout ho nejen v rámci jeho zadání – tedy s pomocí umělecké invence, ale také ho důkladně promyslet a snažit se ho zasadit do širších souvislostí. Karel Hetteš, jenž byl organizátorem výstav, velkým znalcem skla, Kaplického současníkem a snad i jeho přítelem, o něm napsal toto: „Byl mimořádně vzdělaný a až písmácky hloubavý. Pravý *homo investigator*, nejprve musil poznat každé *co*, *proč* a *jak*. Pak *homo inventor*, který byl v něm, pocítil potřebu využít poznané, vyjádřit své vědění a vymyslet pro ně formu sloužící k obecnému prospěchu. A teprve pak umělec, *homo faber*, mohl takto vymyšlené, prožité a procítěné, svými rukama ztvárnit v konkrétní dílo. Nikdy však jeho umění nezvítězilo nad problémy, jež se mu stavěly v cestu, tím, že by se utíkal o pomoc k teorii, ale právě silou imaginace schopné přetvářet všechno to, co vnímal jeho bystrý intelekt.“¹³⁶

Takto se vyrovnal i se svým osudovým úkolem, který před něj postavila škola, když mu přidělila vedení ateliéru skla. Kaplický znal těžké postavení českého skla po druhé světové válce, kdy z českých skláren, které se nacházely většinou v pohraničí, odešlo mnoho německých pracovníků. Němci byli ve sklárnách důležití nejen jako řemeslníci, ale také z velké míry určovali charakter výrobků. To si Kaplický dobře uvědomoval a proto také zdůrazňoval aktuální nutnost najít novou, typicky českou tvář skla. Německému elementu vytýkal přílišnou kvantitu výroby, která často sklouzávala k nižší kvalitě, kvůli zásobování trhu, na němž se dobře prodávaly i nevkusné výrobky.¹³⁷ Po válce se velká část výroby orientovala na technické sklo a již méně se vyrábělo sklo foukané. V tom viděl Kaplický výhodu: „Menší starosti odbytové umožní nám postavit české sklářské myšlení na hlubší základnu. Bude možno obracet se na vybranější trhy, jít za vlastním, českým výrazem.“¹³⁸ Setkáme se s názorem, že to byla jedna z mála věcí, ve kterých se Kaplický

¹³⁶ HETTEŠ 1962, 32.

¹³⁷ KAPLICKÝ 1953, 233.

¹³⁸ KAPLICKÝ 1953, 234.

mýlil.¹³⁹ S tím se dá ale polemizovat, protože svými slovy vlastně předznamenal budoucí vývoj českého skla. Kaplický tolik zdůrazňoval potřebu odtrhnout sklo od komerční sféry právě proto, aby se sem mohlo znovu vrátit ve výtvarnější, umělečtější a kvalitnější podobě: „Objevilo se, jak i velmi cenné výtvarné talenty ztratily životem jen v obchodně laděné sféře něco ze své svěžesti, ztratily odvahu k jasnému tvůrčímu činu. (...) Je jisté, že výroba, ale i obchod potřebují k zdravému životu těchto vrcholových činů, které pak zdvihají úroveň celého oboru, které však také vytvářejí mezinárodní pověst a pomáhají i k dosažení obchodních úspěchů.“¹⁴⁰

Práci se sklem bylo tedy nutno po válce promýšlet od začátku a postavit ji na pevnější základ. Tradice skla byla v Čechách sice silná, ale byla též úzce spojena s Němci a v poslední době se jen vzácně jednalo o díla vysoké umělecké kvality. Odrazovým můstkem pro tvorbu poválečného „nového českého skla“ se stal tvar „bubliny“ (Kaplický tento tvar nazýval „bání“), přirozený tvar vyfouknutého skla v prvotním stadiu procesu jeho zpracování.¹⁴¹ Kaplický navíc navazoval na tradici starověkých kultur Egypta, Mezopotámie, Číny, Persie, Peru a Afriky. V těchto kulturách se tvar nádoby vyvíjel tisíce let se stejným ohledem na jeho užitou i rituální funkci. „(...) U těchto kultur má nádoba vážnost a velikost skořápky plodu, lastury, vejce; vážnost a velikost, kterou do svých tvarů vkládá příroda“.¹⁴² Kaplický zde opět hledal nadčasový prvek – ideál, který se vyvíjel s člověkem a jeho potřebami jak praktickými, tak duchovními. Podobný ideál viděl ve francouzské sklenici na víno, která prošla mnoha historickými etapami, než se ustálila ve své „přirozené“ funkčně dokonalé podobě.¹⁴³ Ve skleněných nádobách se musí ozývat život: „I víno jest produktem slunce a není možno nalíti jej do nějaké jen estetizující

¹³⁹ LANGHAMER 2005, 51.

¹⁴⁰ KAPLICKÝ 1957, 174.

¹⁴¹ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009. KAPLICKÝ 1953, 231. KAPLICKÝ 1950–1951, 100.

¹⁴² KAPLICKÝ 1957, 175sq.

¹⁴³ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

geometrie.¹⁴⁴ Zároveň viděl sklo jako prostý architektonický geometrický tvar,¹⁴⁵ jenž se má vyhnout dosavadní zdobnosti i eklekticismu.¹⁴⁶ Proto také doporučoval svým studentům a všem návrhářům skla být v první řadě „výtvarníkem, který má co říct o přírodě a světě a potom teprve (...) být rytcem, sklářem.“¹⁴⁷ Tedy inspirovat se především přírodou a realitou, a ne jen přejímat cizí vzory, jak bylo do té doby velmi časté.

Kaplický vlastně vytvořil teorii skla, jakousi svou „filosofii“,¹⁴⁸ čímž výrazně přispěl k hledání jeho nového typicky českého výrazu. Techniku skla tím definitivně povýšil z užitého umění do sféry „velkého“ umění. Díky ní se z mladých studentů sklářských technik, z nichž velká část chtěla původně vytvářet sochy nebo obrazy, nestali jen rutiněři, ale svou tvorbu brali velmi vážně a promýšleli ji do největších podrobností. V Kaplického ateliéru se tedy podrobně studovaly nádoby starých kultur a zkoumaly se jejich možnosti. Václav Cigler například vzpomíná, že se podle řeckých a peruánských zdobených nádob gesta figur vytvářela tak, aby byla v napětí s jejím vnějším tvarem nádoby.¹⁴⁹

Počátkem světové slávy českého poválečného skla byla účast na XI. Trienále v Miláně v roce 1957 [15–22]. Byla to první výstava československého skla od roku 1948 mimo naši zemi. Do té doby se konalo několik velmi úspěšných výstav přímo v Československu, Trienále bylo však první možností konfrontace československého skla se světem. Oldřich Palata označuje Milánskou výstavu jako „zkušební prezentaci domácí sklářské tvorby v kapitalistickém prostředí s ročním předstihem“¹⁵⁰ před světovou výstavou v Bruselu. Na její přípravě se podíleli převážně ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze Emanuel Poche a sklářský teoretik Karel Hetteš. U návštěvníků byla česká expozice v Miláně velmi populární, v anketě ji diváci dokonce zařadili na celkově páté

¹⁴⁴ KAPLICKÝ 1957, 176.

¹⁴⁵ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹⁴⁶ KAPLICKÝ 1950–1951, 98sq.

¹⁴⁷ KAPLICKÝ 1957, 176sq.

¹⁴⁸ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Kopeckým 18. 6. 2009.

¹⁴⁹ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹⁵⁰ PALATA 2008a, 118.

místo z dvaceti vystavujících států.¹⁵¹ Na Trienále zaznamenalo české sklo obrovský úspěch i přes stížnosti některých jiných zemí. Narozdíl od ostatních zemí u nás bylo vystaveno pouze sklo a to ne za účelem prodeje, ale výstavy, tudíž expozici byla vytýkána přílišná exkluzivita.¹⁵² Nezůstává bez zajímavosti, že české výpravě byly uděleny čtyři stříbrné medaile a všechny studentům Josefa Kaplického – Martě Kerhartové, Miluši Roubíčkové, Jiřině Žertové [19] a Janu Novotnému.

Opravdovým triumfem českého skla byla světová výstava v Bruselu v roce 1958 [28–32]. Na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou se dva roky před tím vrátili její absolventi a pracovali spolu se stávajícími studenty na dílech pro Brusel. Jak již bylo zmíněno, úzce se spolupracovalo se sklárkami a dalšími podniky. Vymýšlely se nové technologie, jak sklářské, tak technologické. Václav Cigler vzpomíná na vitráž Zdeny Strobachové v hale strojírenství, jež byla vytvořena ze skla tolika odstínů hnědé a medové, jež chemici od té doby již nikdy neuměli vyrobit.¹⁵³ Narozdíl od milánského Trienále, kde bylo vystaveno příliš mnoho děl, jež se navzájem překrývaly,¹⁵⁴ v Bruselu byla expozice prostší, a o to kvalitnější. Základem byly prostorové instalace, kolem nichž se instalovaly vitríny s menšími exponáty.¹⁵⁵ Tyto velké dominantní práce byly zadány předním výtvarníkům, jakými tehdy byli Jan Kotík (jenž vytvářel velmi originální a převratná sklářská díla, ačkoliv v tomto oboru nebyl školený), René Roubíček, Stanislav Libenský, Karel Štipl a Josef Kaplický. Kaplický zde vytvořil nástěnnou mozaiku Hold sklu, jež byla variací na vitráže, které dříve vytvořil pro pražskou výstavu uměleckých řemesel a pro milánské Trienále [16,29]. V expozici se objevily jak díla obou sklářských ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové, díla středních sklářských škol a skláren, tak i práce návrhářů neškolených. Žáci Kaplického vystavovali mnoho skleněných nádob a vitráží v pavilonu

¹⁵¹ UHRMACHER 1957, 229.

¹⁵² UHRMACHER 1957, 230sq.

¹⁵³ Z osobního rozhovoru s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009.

¹⁵⁴ UHRMACHER 1957, 230sq.

¹⁵⁵ PETROVÁ 2001, 50.

skla a v pavilonu strojírenství. Pro restauraci, která k pavilonu náležela, se také navrhovalo speciální nápojové a stolní sklo. Celý československý pavilon slavil na Expu obrovský úspěch a obdržel množství medailí a ocenění. Nejvíce jich však získal pavilon skla. Českým sklářům bylo uděleno obrovské množství medailí. Po letech izolace se k velkému překvapení české sklo nejen neopozdilo za světovým vývojem, ale dalo by se říci, že ho předběhlo, a to nejen v technickém zpracování. „Tím nejpodstatnějším bylo totiž to, že ke sklu (českoslovenští skláři) přistupovali jako k svébytnému a nezaměnitelnému materiálu pro autorské vyjádření vlastního pojetí moderního uměleckého výrazu.“¹⁵⁶

Od této výstavy československé sklo sklízelo obdiv na mnoha dalších výstavách, například na XII. Trienále v Miláně v roce 1960, v Sao Paulu, Corningu, v Moskvě v roce 1959 (tuto výstavu obdivovala i tehdejší hlava Sovětského svazu Nikita Chruščov, čímž dal de facto úřední souhlas s touto tvorbou v Československu), v New Yorku, ve Stuttgartu,¹⁵⁷ a v Osace v roce 1970. Milánská a bruselská expozice se tak stala první v řadě velmi kvalitních expozic [33–35], na nichž se pojem českého skla stal světově uznávanou značkou až do dnešní doby.

¹⁵⁶ PALATA 2008a, 131.

¹⁵⁷ HETTES 1966, 222.

IV. Závěr

Pokud se v literatuře setkáme s osobností Josefa Kaplického, tak je to vždy v souvislosti s některým výtvarným oborem. Autoři se zabývají Josefem Kaplickým jako sochařem, typografem, profesorem, teoretikem atd. Není zde ovšem zatím nikdo, kdo by se věnoval souhrnně všem aspektům jeho tvorby.

Josef Kaplický byl skvělým sochařem. Jeho díla ovlivněná Aristidem Mailollem a Ottou Gutfreundem jsou v našem prostředí velmi netradičně vystavěna a představují tak vedle řady děl myslbekovské tradice, alternativní linii českého sochařství třicátých let. Dokázal bravurním způsobem dosáhnout nejen monumentálního účinku sochy, ale také ho teoreticky popsat a zdůvodnit, a tím dát volnou cestu k jeho dalšímu rozvíjení.

Jako typograf byl Kaplický velmi inspirativní používáním písma jako výtvarného znaku a zapsal se tak velmi výrazně do vývoje československé typografie. Zároveň v tomto oboru, stejně jako v oboru skla, navazoval na umění starověkých kultur.

Dosud nedoceněný je také jeho přínos českému sklu. Po odsunu Němců z českého pohraničí se v místní sklářské výrobě objevila obrovská mezera. Nejen světu, ale i sami sobě, museli čeští skláři ukázat ryze českou sklářskou tradici. Proto se hledaly jak kořeny českého skla, tak možnosti jeho budoucího vývoje. Právě v této oblasti spočívají Kaplického největší zásluhy. Vytvořil teoretický systém reflektující celosvětové i české předválečné dění a posadil ho na pevný základ prostorových vztahů tvaru nádoby a jejího dekoru, vycházejících právě ze zkušenosti studia umění starověkých kultur. Výrazným aspektem této teorie bylo také dobové spojení umění se životem. Kaplického žáci, ale i další studenti Vysoké školy uměleckoprůmyslové v padesátých letech, stavěli svá díla na této teorii a svými velkými úspěchy na českých i světových výstavách ji rozšiřovali do širších okruhů užitého umění.

Většinu názorů Kaplický za svého života publikoval. Díky nim a vzpomínkám jeho žáků můžeme poodhalit základ výrazu nového českého skla, na jehož základě se rozvíjelo ještě dlouho po jeho smrti.

Jako pedagog sklářského umění dokázal své žáky připravit i pro další obory výtvarného umění. Důvodem bylo to, že nepovažoval užité umění za méněcenné a kladl na ně nejvyšší umělecké nároky. Další důvod byl ten, že sám byl příkladem znalého a pracovitého umělce, který se dokázal na vysoké úrovni vyrovnat s nejrůznějšími úskalími. Jeho kultivovaná a intelektuální povaha zároveň nebránila tvorbě volnější a instinktivnější, ale varovala před jejím zneužíváním a před ztrátou uměleckého poselství a duchovnosti v umění.

Tato práce chtěla ukázat, že dílo Josefa Kaplického zastává velmi významnou úlohu v dějinách českého umění dvacátého století. Je velká škoda, že se mu doposud nikdo souhrnně nevěnoval, ačkoli máme pořád možnost hovořit o něm s Kaplického současníky a přáteli a dozvědět se věci, které se v knihách nenacházejí. Bylo by velmi přínosné sepsat monografii Josefa Kaplického, dříve než se kolem jeho osoby třeba vytvoří nepravdivá legenda.

V. Příloha I.

Posluchači Uměleckoprůmyslové školy 1885–1946

(rok značí ukončení studia, jména vpravo jsou profesori, u nichž posluchači studovali)

1947

Talaváňová-Pilná Milena František Kysela, Josef Novák, Richard Lander, Josef Kaplický

1948

Bubeník Květoslav Antonín Strnadel, Josef Kaplický
Lišková Věra Jaroslav Holeček, Josef Kaplický, Karel Štipl
Poláková Hana Miroslav Fikari, Josef Kaplický, Antonín Strnadel
Skřípek František Jaroslav Holeček, Josef Kaplický

1949

Bělčíková-Loosová Alena Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Drápal Vladimír Josef Kaplický
Dvořák Pavel Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Chmelař František Josef Kaplický
Jandová-Korousová Milena Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Kramule Karel Antonín Strnadel, Josef Kaplický
Mrázek Jiří Josef Kaplický
Pohlreichová-Rychlíková Marie Jaroslav Holeček, Josef Kaplický, Otto Eckert
Roubíčková-Kytková Miluše Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Stáhlíková Maria Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Škranc Vladimír Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Štolfa Vojtěch Josef Kaplický
Toman Karel Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Tučný Petr Jaroslav Benda, Antonín Pospíšil, Antonín Strnadel,
Josef Kaplický

1950

Ambrož Jan	Josef Kaplický
Balík Miroslav	Josef Kaplický
Brabec Jan	Josef Kaplický
Hrubá Květa	Josef Kaplický
Chmelař Jan	Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Kohout Alexandr	Josef Kaplický
Libenský Stanislav	Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Meissnerová-Šeplavá Děvana	Antonín Strnadel, Josef Kaplický, Otto Eckert
Morávek Jiří	Josef Kaplický
Noll Miloš	Josef Kaplický
Roubíček René	Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Schmidt Jiří	Josef Kaplický
Stehlíková-Brdlíková Tařana	Richard Lander, Josef Kaplický, Karel Svolinský
Šimotová Adriena	Josef Kaplický
Šolleová-Šubarská Marie	Antonín Pospíšil, Josef Kaplický
Turek Miloslav	Jaroslav Holeček, Josef Kaplický
Válová Jitka	Josef Novák, Josef Kaplický, Emil Filla
Vařica Oldřich	Josef Kaplický
1951	
John Jiří	Antonín Strnadel, Josef Kaplický
Krám Ladislav	Josef Kaplický
Sitteová Olga	Josef Kaplický
Votřel Josef	Josef Kaplický
1952	
Burant František	Josef Kaplický
Chadima Jiří	Josef Kaplický, Emil Filla
1953	
1954	
Meduna Josef	Josef Kaplický
Novák Jiří	Josef Kaplický

Šotola Vratislav	Josef Kaplický
1955	
Demuthová-Kárníková Jiřina	Josef Kaplický
Janula František	Josef Kaplický
Kopecký Vladimír	Josef Kaplický
Lípa Oldřich	Josef Kaplický
Mejstřík Milan	Josef Kaplický, František Muzika
Rybáček Karel	Josef Kaplický
Žertová-Rejholcová Jiřina	Josef Kaplický
1956	
Cigler Václav	Josef Kaplický
Oliva Ladislav	Josef Kaplický
Tejml František	Josef Kaplický
1957	
Novotný Jan	Josef Kaplický
1958	
Blecha Lubomír	Josef Kaplický
Jelínek Vladimír	Josef Kaplický
Molkupová Jaroslava	Josef Kaplický
Strobachová Zdenka	Josef Kaplický
Volf Karel	Josef Kaplický
1959	
Jiříčka Josef	Josef Kaplický
Kerhartová Marta	Josef Kaplický
Wünsch Karel	Josef Kaplický
1960	
Eigl Augustin	Josef Kaplický
Eiglová-Vraštilová Vlasta	Josef Kaplický

1961

Volráb Rudolf Josef Kaplický

Zahradníková-Schletterová Vlasta Josef Kaplický

1962

Jarolím Jiří Josef Kaplický, Alois Fišárek

Matušík Ludoslav Josef Kaplický

1963

Eliáš Bohumil Josef Kaplický

Vachtová Dana Josef Kaplický

Vaňura Karel Josef Kaplický

1964

Waulin Ivan Josef Novák, Josef Kaplický

1965

Bocanovská-Biesenbachová Monika Josef Novák, Josef Kaplický, Stanislav Libenský

Burian Ivo Josef Novák, Josef Kaplický, Stanislav Libenský

1966

Gozonová-Varga Marta Josef Novák, Josef Kaplický, Stanislav Libenský

Rožatová Eliška Josef Novák, Josef Kaplický, Stanislav Libenský

1967

Mašíková Jana Josef Novák, Josef Kaplický, Alois Fišárek

Matouš Jaroslav Josef Novák, Josef Kaplický, Stanislav Libenský

Vančura Jan Josef Novák, Josef Kaplický, Stanislav Libenský¹⁵⁸

¹⁵⁸ <http://www.vsup.cz/upload/1136286496.doc>, vyhledáno 28. 6. 2009.

VI. Příloha II.

Rozhovory s žáky Josefa Kaplického

Rozhovory s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009 a Marií Rychlíkovou 31. 3. 2009 byly nahrávány a poté přepisovány. Rozhovor s Václavem Ciglerem 23. 6. 2009 nebyl na přání nahráván. Rozhovory byly ponechány v co nejautentičtější formě, proto nebyla opravena nespisovná slova, pouze občas byla provedena mírná úprava kvůli větší srozumitelnosti. Všechny použité texty byly také autory odsouhlaseny. Editorské poznámky jsou v hranatých závorkách, otázky jsou uvedeny pomlčkou.

Rozhovor s Vladimírem Kopeckým 24. 3. 2009

Kaplický, co učil? Kaplickej byl do školy přijatej po druhý světové válce. To přišla řada tehdy těch nejmodernějších českých umělců, Filla, Tichý, Muzika, Kybal, Wagner, sochař Dvořák, Kavan... To bych mohl jmenovat. Kaplickej byl mezi nima. Taky Bauch. S Bauchem byli velký kamarádi od mládí.

Dřív nebyl ateliér sklo, ateliér malba. Dříve byla škola profesora Kaplického – monumentální malba. A když přišel Únor, tak mu přihodili sklo, protože dělal předtím nějaký vitráže. A od Holečka, který přišel z Nového Boru na Umprum za války, v pětačtyřicátém skončil, jeho žáci, což byli Kytková, Bártová, Stáhlíková a ještě nějakí, tam ke Kaplickýmu přešli a dělali u něho sklo. A po únoru 1948 dostal sklo jako přímo disciplínu a přitom to bylo zachovaný jako škola monumentální malby a skla. Tohle se dělalo u něj oficiálně.

Jednou Vladimír Komárek, ten malíř, chodil taky do sklářské školy, protože byl ze Semil. Šel dělat zkoušky na Akademii a oni ho pak vyrazili, ale umožnili mu, že když bude chtít, tak může jít na Umprum. Tak šel ke Štiplovi, to byla druhá sklářská škola.

A právě Vladimír Komárek říkal: „Ty Kaplickýho žáci a ta jeho škola, byli jako taková elita. Ale nebyla to pravda. Spíš Kaplickej tak trochu působil. On vykal i svoji manželce a byl takovej odměřenej. Všechno měl spočítaný, každej krok, aby vypadal stylově. Chodil skvěle oblíkanej, to se musí nechat. To uměl. A z toho vznikla o něm taková představa. Mně třeba hodně pomohl, sice samozřejmě jsme to dostali i s chlupama. On říkal: „No já vím, vy všichni znáte Jana Drdu, to je pro vás vrchol české literatury, ale jsou ještě jiní, kteří znamenají v umění něco.“ A je pravda, že mě přivedl k Marcelu Proustovi. Což se mu vrátilo, protože já jsem pak časem, protože jsem Prousta fakt četl, tak často když on mluvil, jsem slyšel přesně Proustovy věty. Ale všichni trpíme něčím, co nás prozrazuje.

Kaplickej to učil v tom svém duchu, monumentální umění se dělalo tak, že se začaly dělat vitráže a mozaiky, což mělo se sklem přímou souvislost. A pak se dělali tvary, kreslily se všelijaký pohárky, nápojový sklo, vázy, talíře... A buď byly tenkrát, což bylo zvykem, leptaný, pískovaný, broušený, a takovýhle podobný věci. Měli jsme ve sklepech kyselinu, která byla strašně ostrá, silná, což nebylo ani dovolený.

Kaplickej vždycky říkal, že problém skleněného tvaru, aby nám to udělala lákavější, je jako problém figury. Je to totéž jako řešit sochu. Myslím, že tohle učil výborně. My jsme to dělali strašně neradi, nechtělo se nám do toho, ale nelituju toho, že jsme tím prošli.

Kaplickej dělal až do roku 1957 a pak už, že musí jít do důchodu. On si zažádal o prodloužení, protože ho to bavilo a ze všech možných důvodů.

Přišel od ministra kultury, Kahuda nebo kdo tam byl. Přišel, kopl vztekle, to byl jeho styl. Kopl: „Syčáci! Syčáci! Hrůza.“ Kahuda ho přijal, to mi říkal sám Kaplický, on mu pověděl, jaký jsou jeho představy o skle, o umění vůbec, a měl s sebou rektora tehdejší školy, to bych neměl říkat, Jana Spurného, který učil dějiny umění. Kaplický ho měl s sebou, aby ho podpořil. A když Kaplickej domluvil, tak se Kahuda obrátil na Spurnýho a Spurný spustil a Kaplickej zíral. On pomluvil Kaplickýho koncepci před ním tak, že by od něj pes kůrku nevzal. To bylo hrozné. Tak to aspoň Kaplický říkal. Takže to vypadalo blbě, ale studenti Kaplickýho, nebo absolventi, což jsme byli my, napsali takovej pamflet na jeho obhajobu, jak je nepostradatelný pro český umění a jaká by to byla ostuda. A poslali jsme to na

Ústřední výbor komunistické strany pak přišla z UV odpověď, vůbec nevím kdo to udělal, prostě to dopadlo dobře.

Byli jsme s Kubou Eiglem, to byl spolužák už ze sklářské školy, pak byl taky na Umprumu, a byli jsme v Třeboni v létě. Tam jsme obývali nějaký ten zahradní domek asi tak metr krát dva. A teď jsme se flákali po náměstí v Třeboni a Kaplickej jezdil do Třeboně do hotelu k Bílému koníčkovi každý prázdniny. Najednou jsme Kaplickýho zahlídli a Kuba povídá: „Kopečáku, starej, musíme zmizet.“ A už jsme se jako klonili a Kaplickej: „Mládenci, mládenci!“ Tak jsme nakráčeli a on nás pozval na oběd. To se nám líbilo, my jsme neměli vůbec žádný prachy. Přišli jsme do té restaurace U Koníčka a takhle jsme seděli, já, Kuba a naproti Kaplickej a Kaplická. "Pane profesore, co si dáte?" "No já", on měl nějakou žlučnickovou dietu, "já si dám ten květák a vařený brambor." A číšník se obrátí na nás: "A mládenci, co vy?" My, co máme dělat, on si dal květák, tak my si dáme taky květák. Pak se obrátí na Kaplickou a Kaplická povídá: "Kdo by tohle žral, přineste mi vepřový řízek." Ona byla taková, mluvila schválně obhrouble. Ona mu tykala a on jí vykal, kreslila všelijaký krásný kytky a ilustrovala sborníky, encyklopedie rostlin. Dělala to pěkně, ovšem v Čechách byl ještě Svolinskkej, taky Franta Severa. Ten byl taky ze sklářské školy z Kamenického Šenova. V nakladatelství Artia mu mohli ruce utrhat. V Německu, ve Francii se jeho knížky prodávaly. Ale řekl bych jak on, tak Svolinský, tak Jiřina Kaplická, ti všichni to dělali výborně.

Ona ho přežila, protože on umřel v roce 1962. A já když jsem pak dělal aspiranta, tak to už mu dost často bejvalo zle. Byl takovej velmi skeptickej a v depresi a začal mluvit občas i sprostě, protože on sprostý slovo dřív nikdy neřekl. To se mu stalo, to jsme slavili Kaplickýho narozeniny. Měl narozeniny a svátek současně 19. března. A vždycky ráno jsme šli žebrot, aby nám dal na chlast a potom jsme něco nakoupili, nějaký levný jídlo, toho moc nebylo, housky a tak. Pak jsme seděli a popíjelo se a mluvilo se. A když jsme tak seděli, tam byla taková stříbrná kovová miska a na ní zůstala poslední houska. A Kaplickej takhle sedí a povídá: "Dámy a pánové já musím ještě k obědu a přeci jenom to víno a nerad bych, aby můj syn na mě něco poznal, já bych si tady rezervoval tu housku." Předtím nám vykládal, jak chodili s Bauchem a se Stefanem v Tatrách a s sebou měli demižón vína. A Kaplický jim povídá: "Nechte mě tam, bídáci," to bylo jeho oblíbený slovo. "Nechte mě tam něco bídáci, taky hlt vína." A oni mu řekli: "Josef, mi ti necháme, my ti dáme napít, ale musíš říct sprostý slovo.", "No já jsem ho neřek a oni mi napít nedali." Tohleto nám vyprávěl předtím a teď když si řekl o tu housku, tak asistent Honza Brabec misku s houskou vzal a povídá – "Pane profesore dostanete housku, když řeknete sprostý slovo." Teď on seděl, kroutil se, a pak řekl tohle sprostý slovo: "Třasoprdelka."

– Pamatujete si ze začátku první dojem, první setkání?

Já jsem dělal zkoušky a nevěděl jsem vlastně ke komu. Sklo měl Novák a teď mu to vzali a dostal to Kaplický. Musím se přiznat, že jsem nevěděl o něm vůbec nic. Když se dělají zkoušky, tak člověk pošle své žáky, a ty pak odkoukávají co, kdo a jak, já jsem to pak dělal taky, když jsem učil. A takhle to byla Adriena Šimotová, která šla okouknout mě. Kaplickej, když už jsem byl přijatej, tak seděl v komisi, to byli tři lidi a vyptávali se. Tam jsem ho poprvé viděl. Působil impozantně. Dlouhý léta jsem tvrdil, že vypadá přesně jak Thomas Mann, kdyby si Thomas Mann oholil kníra, ale teď když jsem viděl nějaký fotografie, tak už mi to tolik nepřišlo. V zásadě tu velkou hlavu, se smutkem v očích, velké uši, vysoké čelo tak to ano. Já jsem o něm nevěděl nic, a pak jsme přišli po prázdninách, řekl nám nějakou větu, už si to nepamatuju. Začali jsme kreslit a on každé den chodil,

korigoval vždycky levou rukou. Nebyl levák, ale aby ta linka nebyla konvencí zkažená, tak to dělal tak. Takový neumělý to bylo. Kreslilo se, on vždycky zdůrazňoval monumentalitu a vroucnost a tyhle zásady, nejen nějaký slohový kritéria, ty nebyly důležité. A korigoval asi takhle: kreslil jsem figuru, zhruba ve skutečné velikosti (nejen mě se to stávalo). Přijde, kouká na to, teď se mu to nelíbí a řekne: "Tadyhle." A takhle udělá takovýhle očko [z palce a ukazováčku na ruce] a k té velké kresbě řekne: "Tak tady by se něco dělo." Taková ironie, to uměl.

– Já vím, že jste mi jednou vyprávěl, jak vás někde seřval a potom se šel... ?

Když jsme dělali mozaiku do Bruselu na EXPO, Burant, Adriena Šimotová a já. Byly to tři mozaiky, ale musely se pak dát bohužel v jeden celek To není žádná legrace, každé má přece jenom trochu svůj styl, i když pokaženej jeho učením. Každé učitel vlastně kazí a člověk se z toho musí vybabrat. On tam jednou přišel a protože byl taky v komisi, tak to měl na starost. Přišel a seřval nás. Řekl nám tuhleto chválu: "No je to moc pěkný, je to jako kdyby to udělal Bohumír Dvorský." To byl takovej moravskej impresionistickej malíř, ovšem pro nás tehdy byl synonymem toho nejhoršího. On nám řekl toho Dvorskýho a odešel. Skoro bouchl dveřma a zmizel. My jsme tam tak stáli a říkali jsme, ať jde někam a takovýhle... Adriena byla hodně sprostá: "Ať jde někam. To se mu to kecá. Dvorskej. Já mu dám Dvorskýho." A najednou se tiše pootevřely dveře a hůlka tlačila dovnitř láhev vína, a když ji dotlačila, tak se hůlka stáhla a dveře se zavřely. Kaplický poslal omluvenku.

Vozil nás po Čechách a ukazoval kromě známých věcí, Kutná Hora, svatý Jakub... Třeba vybral až na východě Čech, to bylo až na hranicích s Polskem, takovou krásnou chalupu, takovou stylovou. On uměl tohle dobře vidět. Do ciziny se tenkrát nejezdilo, tak jsme nikde nebyli.

Kdyby nebylo Kaplickýho, tak by trvalo dlouho, než bych se o tom někde dočet. Od něho jsme se dověděli hodně věcí, to bylo úchvatné.

Za Karla Vaňury, tedy za Libenskýho a Karla Vaňury, se kreslilo tak, aby to mělo objem, řeklo by se až sochařskej, protože Kaplický [který s tímto přístupem přišel] byl vlastně víc sochař, kvalitní sochař. Tak tam ideál byl ten, že někdo to vymustroval, nakreslil to nejlepší a všichni pak se měli s tím nejlepším porovnat. Tak se taky pak stalo, že tam byly čtyři, pět kreseb a všechny byly stejný, všechny byly dobrý teda, všechny byly stejný. Když já jsem pak přišel, tak tohle jsem teda zbouřil první, protože to jsem nechtěl.

On vždycky [Kaplický] taky ženskej m uřezal hlavy. Vždycky mozek pryč. Ono to působilo velmi monumentálně, protože se zdálo, že to jde ještě daleko dál. Říkal, že výkres, tedy figura, že se nikdy nesmí dotknout okraje formátu. Buď nedoběhne ke kraji, nebo ho musí proříznout. Já jsem ovšem často dělal kompozice, jak je to napínavý právě v tom, kdy se okraje jen dotkne a pak běží zpátky. Na jeho sochách je to vidět dobře. Dělal reliéfy do Živnobanky, tam jsou figury a ty jakoby překračujou formát, nemůžou všude samozřejmě, ale jsou určitý místa, kde je to vhodné.

– Co měl rád ještě kromě Prousta...

Élie Faure [historik umění a esejista, 1873–1937]. Nejenom Kaplickej, to byla tehdejší móda. Elie Fauvre byl bůh dějin umění. I když klasičtí filosofové, (aspoň čeští) ho moc nebrali, neuznávali. Kromě toho byl Kaplický veliký frankofil, francouzsky uměl dobře, do

Paříže jezdíval a pak nám povídal, jak jezdil do Paříže a tam jedl zmrzlinu zapečenou v piškotovém těstě. To jsem pak zažil, když jsme byli s Adrienou Šimotovou, Věrou Janouškovou, tak jsme byli na výletě v Paříži. A tam nám taky upekli dort, tam je zmrzlina, to okolo je teplý a dokážou to nějak udržet.

– Koho obdivoval z umělců.

Ve výtvarném umění? Tak o svých kolezích se nevyjadřoval, protože třeba Bauch, s kterým byli dost velký kamarádi, tak o něm říkal: „Bauch, ten do toho dal všechnu možnou sílu a energii, ale ještě jsou i jiné dimenze v umění.“ Fillu neměl rád.

– Znáte nějaké důvody?

Kaplickej říkal, že to je jenom macha a že to je jenom epigon Picassův, což měl pravdu, byli stejný.

– Picassa měl rád?

Myslím, že ne. Řekl bych, skláněl se před jeho obrovitým talentem, ale jinak zdůrazňoval, že v tom musí mít ducha a ne jenom ta energie. Vlastně měl rád Goujona, renesanční sochař.

– A z dalších velikánů?

Maillol. On se inspiroval, ale dovedl to dál. Vytratila se z toho ta antická dimenze a Kaplický vytvořil velmi hluboké sochy, byl velký sochař. Ještě také Despiaux. Bonnard. A neměl rád Gogha. Řekl, že nikdy nechápe, co na tom může někdo vidět. Když už pak byl skeptik, vlastně ani moc nekorigoval a byl nemocnej. Já jsem tam vzadu něco šmolil a vpředu ostatní žáci. On si vždycky ke mně sedl, k nim vlastně ani nešel, a teď spustil: "Co na tom Mondrianovi viděj? Vždyť to není přece umění tohle." A já jsem zíral, myslel jsem si, že bude jásat, protože jednou nám vykládal, jak je skvělý udělat podlahu – mozaiku a jenom linku, která to stříhne jako paprsek jasné myšlenky, takhle přímo to řekl. Taky časy se mění, když jsme byli v prvním ročníku, jednu dobu stále opakoval: "Kresba, to je Degas a nic jinýho," a pak už si na něj nikdy nevzpomněl. Taky jednou koukám na Rembrandta, to byla tehdy doba a to byl bůh, a on povídá: "Já si toho Rembrandta prohlížím a ono vlastně je to takový upocený a vlastně se to tváří víc, než to je." Víte, koho měl rád? Puvis de Chavannes. Já jsem to v té době taky moc nebral, ale pak když jsem to viděl dokonce v originále, už jsem teda zkrotl, tak jsem musel uznat, že ten obraz (Chudý rybář) nemá chybu.

– A z Čechů? Devětsil? Třeba Šímu?

Šímu ano, dokonce nejvíc. Ale jinak moc ne, se mu Češi nezdáli dobří. Pak svého velikého přítele, se kterým si s jediným tykal, i on mu tykal. A to byl Bedřich Stefan, kterej byl skvělej člověk, takovej velikej. Tim jak byl hubenej a vysokej, tak byl takovej nahrblej, protože se musel ke každému sklánět. Byl neskutečně hodnej a byl to výborný člověk.

Kaplickej o Francouzích mluvil, že je to veliký kultivovaný národ. O nás o Česích nemluvil moc dobře, ale na druhé straně říkal, že ani není třeba jezdit moc do ciziny, a že ta švestková alej v Čechách, to je nádhera, to je nádhera, má svoji velkou dimenzi.

– Jinak ještě k té mozaice s tou rovnou čarou...

On sám řekl, že to je jako paprsek jasné myšlenky. Přesně tyhle slova taky použil, když mluvil o jednom renesančním francouzském zámku. Jak je důležitý nejen, že socha je dobrá, ale jak je umístěná, to že určuje. Že stačí, aby stála od fasády ve správné vzdálenosti a měřítku. Čemuž já hodně věřím, protože v tomhle on byl skoro neodolatelný, jak to uměl vyhmátnout.

Věděl, kdy jak se přesně oblíknout. Když byla nějaká promoce, tak měl smoking nebo perfektní oblek, a když jsme jeli na výlet, tak najednou přišel v takovém pomačkaném, plátěném. Bylo to takové seprané, vyrudlé, pomačkané. Ale to byl úmysl. My tenkrát, to bylo ještě po válce, bylo málo, nebylo dost, takže jsme na něj koukali úplně konsternovaní. My jsme chodili furt ve stejném, huberták kabát a manšestrový kalhoty. A to ještě jsme byli rádi ti, kteří jsme měli okrový, nažloutlý, že nemusely bejt zelený nebo černý.

On byl pak nemocnej, tak jsem ho navštívil, nesl jsem mu něco ze/do školy. Seděl jsem tam a vykládal, abych ho trochu rozveselil. Tak jsem mu říkal, že Miloš Noll, to byl jeho žák, jednou vykládal: "Já jsem si říkal, kde ten Kaplickej šije?" Chodil za ním celý jedno odpoledne, a pak se mu stejně ztratil. Kaplickej se tak usmál a pokýval hlavou, on to věděl. Já myslím, že šil někde v cizině. Vždycky mluvil o českých krejčích, že jsou skvělí, že v pařížských krejčovských salónech ti, co šili, byli vždycky nejlepší Češi. Ale ty, řekl, co tu fazónu určovali, to už Češi nebyli.

Jinak byl opravdu výbornej a skvělej. I zábava s ním byla, i když nebylo to tak úplně jednoduché. Byla samozřejmě určitá část jeho žáků, které on nebral a oni nebrali jeho.

Za Kaplickýho v ateliéru bylo nejvíc pětadvacet lidí, ale to bylo už opravdu moc.

– A René Roubíček?

René Roubíček chodil do školy za války. Právě s Kytkovou, tu si pak vzal za ženu, Miluše Roubíčková Kytková. Roubíček byl super talent. Už v deseti letech měl výstavu. Za války. A po válce s Libenským vyšli školu, ale nebyla to v té době vysoká škola. Dělali potom u Kaplickýho státnici, diplomovou práci.

– Libenský tam potom taky učil...

Libenský přišel po Kaplickým. Když Kaplický umřel, tak měl o jeho místo veliký zájem Václav Plátek.

– Říká vám něco jméno Marie Rychlíková?

Rychlíková? No tu znám, to byly ty keramičky, tři. Ty já jsem moc neznal, ale vím, o koho jde.

– A Adriena?

Adriena byla hvězda, ta byla superhvězda. Tu Kaplickej obdivoval. Od samýho začátku, taky ona byla u něho první aspirantka. Tu měl Kaplickej velice rád.

– Poslouchal Kaplický hudbu ?

Já myslím, že on měl taky svoje manýry. On říkal: "Mozart, to příliš létá na obláčkách." A Beethoven, ten zas byl příliš pochmurnej. Ale to myslím, že poslouchal názory hudebního skladatele Bořkovce, s kterým se znal. Právě tak byl „zkažený“ Marcelem Proustem. Tam byl skladatel Henri Vinteuil, a to byl vlastně předobraz Césara Francka. Právě ta Vinteuilova sonáta je Césara Francka. Kaplický jednou přišel ke Strnadlovi do ateliéru a Strnadel tam udělal takový představení. Pozval tam holky ze státního souboru písní a tance, protože to byl ctitel lidového umění. Nastoupily čtyři krasavice, jedna hezčí než druhá. A zazpívali krásně českou píseň, českou nebo moravskou. Kaplický tam seděl a obdivoval, jak je to úžasné a jak je to hluboké. A pak si nechal zahrát z gramofonu právě sonátu Césara Francka.

– On studoval v tý Francii nebo ne?

Byl tam na stáži.

– Jaká byla atmosféra v ateliéru užitého umění?

Kaplickej při tom všem dovoloval, že jsme mohli dělat leccos. Úkol jsme ale museli splnit. My jsme mu nosili spíš obrazy a kresby, co jsme dělali doma a on nám to velmi erudovaně zkorigoval.

My studenti jsme chodili kreslit do zoologické zahrady. Víte co to je, ty zvířata? Ne žádný fotografie a pak to obkreslit, ale přímo. Byl tam jeden tygr a my jsme ho s Frantou Janulou kreslili. Měli jsme desky opřené o zábradlí a kreslíme. V jednu chvíli se tygr začal vrtět a Franta povídá: "Hergot budeš držet!", a bouchl deskou o to zábradlí. Tygr se strašlivě lekl a zalítl do díry, co tam měl. A my jsme pak, kdykoli jsme přišli a tygr nás viděl, tak vššc a byl pryč. My jsme vždycky škodolibě kazili dětem radost. Tam stáli školáci, my jsme přišli a tygr suverénně zmizel, chudák.

– Takže vy jste tam dělali skoro všechno, v ateliéru?

V tehdejších poměrech, v tehdejších dimenzích ano. To, co je dneska umění, virtuální a takovýhle, o tom nebylo ani ponětí. To jsme samozřejmě nedělali, ale kdyby to bylo, tak bysme to mohli dělat, Kaplickej by nám v tom nebránil a naopak by nás ještě podpořil.

– A on se cítil být čím?

On se cítil být sochařem. V Peggy Guggenheimově muzeu v Benátkách je na schodišti figura od Marina Marini, panák [označení pro sochu] sedí na koni. Kaplickej se cítil být s ním spřížen. Že měli podobný názory. Já bych řekl, že Kaplickýho sochy jsou výborný. To ostatní český bylo stejný, všichni jakejsi odvar Myslbeka. No všichni ne. Kaplickej měl takovou svoji osobitou polohu.

– Ještě byl na škole Wagner?

Josef Wagner byl uznávanej a zbožňovanej sochař. Jako člověk byl skvělej. Oni ti umělci jsou všichni trochu kašpaři, to Kaplickej nebyl. Právě ten ani náhodou. A Wagner taky ne.

– Z jaký byl rodiny.

Jeho táta byl v Písku soudcem.

Vždycky nás založil penězma na nějaký chlastačky, to je taky pravda, nebyl škrt.

Tam v té knížce [kniha Záznamy] jeho názory, ty říkával nám. Alena Kučerová, moje žena, říkala: "Vy toho Kaplickýho, to je hrozný, všichni děláte a mluvíte jak Kaplickej." Já jsem si myslel, že já ne, ale to si člověk vůbec neuvědomí.

– Mimochodem tady Šetlík píše doslov. Co měl Šetlík společnýho s Kaplickým?

Znali se a Šetlík chodíval i na klauzury. S Adrienou bydleli blízko sebe. Nejsem si jistej, jestli nebyli dokonce s Adrienou příbuzný.

Já jsem ho moc nesledoval, třeba Jirky Johna jsem si všímal daleko víc. My jsme spolu s Boštíkem a s ním taky mastili mariáš. Oni dva byli vášniví hráči. Ale hráli tzv. lízaný. Když jsem přišel já, byli rádi, že mají třetího do mariáše.

Jednou byly klauzury. Filla byl samozřejmě v klauzurní komisi. Všichni profesori na UMPRUM byli v klauzurní komisi, z různých oborů všichni chodili společně. A právě Jirka John tam měl diplomovou práci. Téma byly ženský, jak jdou z řepnýho pole. Kaplickej to představil a Filla povídá: "Má to takový nafialovělý barový osvětlení, což s tou syrovou prací nedovedu dát dohromady." A Kaplický: "Nebud'te impertinentní, pane Filla."

A já, když jsem dělal přijímací pohovory, tak jsem z českých umělců, co se mě líbí, jmenoval Fillu. Byl jsem nadšenej, pro v té době nejmodernější kubismus. Kaplickej se jenom ušklíb a neřekl nic.

To víte, čas všechno smyje. Když já vám ledacos vykládám, to jsou vlastně takový anekdoty. To, co tak člověku zůstane v hlavě. Ono to bylo složitější a ne samá legrácka.

– Proč byl proti Fillovi, to by mě zajímalo.

Nevím, neměl ho rád. Pravda je, že Filla, co učil v té době, to bylo občas hrozný. On nutil žáky, aby kreslili hlavu podle modelu metr velikou. A co tam vystavovali kompozice to byly většinou zvětšené politické karikatury. I když Filla byl pro mě někdo. A měl nádhernou hlavu, vrásčitou, ale imposantní.

– A byl někdo, kdo kopíroval Kaplickýho, ze žáků?

Některý ty sklenice. Když on to uřezal, tak sedli žáci a nakreslili něco takovýho taky. Vlastně, ale kdybych chtěl jmenovat někoho, tak si nevzpomenu. V rysech se to projevilo. Proč mi Kučerová říkala, že jsme jako Kaplickej všichni? Jo myslím, že v písmu byl jeho vliv na žáky obecný. Kaplický měl osobitý styl, inspirovaný řeckým písmem, hlavně v rozpalu (rozložení písma mezerami).

On vždycky říkal, člověk kreslí ve shluku prsty, takže není nutný nakreslit všech pět prstů, ale stačí náznak. Když člověk projde dějinama umění, tak takových obrazů najde sice dost, reliéfů obzvláště, ale je trochu nebezpečný tohleto říkat. Přeci jenom každěj má pět prstů.

Buď to udělám náznakem, že nikoho ani nenapadne, aby to zkoušel počítat. Ale jakmile se to tam objeví, tak už opravdu musí být ta šťastná chvíle, kdy to tam člověk udělá podvědomím, anebo by se tomu měl věnovat. Jako mistr to nezabírá, ale ve šťastné chvíli to přijde samosebou.

Válovy sestry chodily taky do sklářské školy v Železném Brodě. Ta jedna začala u Kaplického, ale jen ta jedna. Odešla od něho, říkala: "To je škola, tam já jsem nemohla, u nich chtěli, aby tam všichni dělali hned hotový umění, a to se mně nezamlouvalo." Tak od něho odešla. A měla pravdu.

On taky Kaplický dělal chvíli asistenta Brunnerovi. Asi rok, dva. S Bauchem šel Kaplický ke Švabinskému na akademii, ale tam se jim nelíbilo. Nevím, jestli je vyrazil, nějak se neshodli. Švabinský jim říkal: „Jo Derain (derééén, derééén) to byl malíř, ale Picasso, nic! nic! nic!“

Rozhovor s Marií Rychlíkovou 30. 3. 2009

Já jsem začala chodit na UMPRUM ještě koncem války. Byla jsem v ateliéru užitýho skla a malby na sklo nebo vitráže. A jelikož tam byl profesor, kterej potom musel odejít, protože to byl pravděpodobně mírnej kolaborant, pan profesor Holeček, tak v pětačtyřicátym roce jsme byli bez kantora. Ještě u Holečka jsem se sešla s Libenským a s Roubíčkem, což bylo milý, protože oni na rozdíl od ostatních kluků na škole, který byli dost vostrý na holky a vůbec takový divoký, tak tihleti dva hoši byli strašně slušný. My jsme tam přišly holky z gymnázia, my jsme na to nebyly tak vybavený se s těma klukama bavit. Oni nás třeba chválili, že jsme šikovný a že nám to jde. A byli moc fajn. Potom v pětačtyřicátym jsme nevěděli, koho bysme chtěli. Jelikož já jsem chodila k Vlastimilovi Radovi, malířovi, tak jsme to konzultovali. On byl taky besedák jako Kaplickej a tehdy nám stoprocentně doporučil Josefa Kaplického, že on je přesnej typ na UMPRUM – kantor. Tak jsme byly s Loosovou a s ještě jednou holkou, vyslaný za Kaplickým na Ořechovku. Tak nás přijal a bylo to docela legrační, protože úvodem se zmínil, že ten barák zrovna není to, co se mu zdá nejlepší. Asi ho zdědili. A uvedl nás do ateliéru, ten měl v podkroví, a tam mě zaujal a do dneška na to vzpomínám jako na zajímavost, měl tam trám nalakovaný na tyrkysově modro. To bylo zvláštní, protože do dneška trám bývá buď udělanej luxolem na tmavo nebo v přírodní barvě, ale že by si ho někdo nalakoval. Takže už jsem od začátku věděla, že to je něco zajímavýho. Nakonec nás teda Kaplický přijal.

Pamatuju se na zahájení novýho školního roku, s novýma kantorama, což tehdy byl opravdu nádhernej výběr všech skvělejších lidí. Tichý, Muzika, Svolinský, Kybal, Benš, Sokol. Ještě ke všemu to byli velký fešáci a osobnosti. My jsme byli nadšený, že jsme na takový nádherný škole, což byla ta první léta. Bohužel to dlouho nevydrželo. Když škola začala, tak jsme vždycky v září jezdili na praxi a já jsem tehdy už jezdila do Kostelce nad Černými lesy a začala dělat keramiku. Přinesla jsem to do školy, takovej mišmaš, myslela jsem, co pan profesor tomu řekne. A on potom řekl: "Uvědomte si, že v prostoru, kde budou tyhle věci, se budou rodit děti a umírat babičky." Já si to opakuju do dneška, protože když si uvážíte ty agresivní a provokační díla dnešní, tak asi matky by z toho nebyly zrovna v klidu nebo babičky, kdyby umíraly.

Kaplický si rozdělil žáky na geometrický talenty a na figurální. Já jsem patřila k těm geometrickým. Já tam byla vlastně strašně krátce, potom jsem se přihlásila k Eckertovi na keramiku. Ale mělo to ještě pokračování, protože v roce padesát dva nebo tři, jsme měli ještě pořád na škole kontakty. On mě tehdy řekl, že by mi modeloval hlavu, takže jsem tam nějaký čas chodila sedět. Zajímavý bylo, že on mi tu hlavu nikdy neukázal, takže já jsem se viděla jedinej zezadu, tu lebku.

U Eckerta, to byla nová škola, to jsme netušili, co to bude za horor. V rámci UMPRUM do té doby keramika nebyla vůbec. Jeden čas snad tam byla Julie Horová. My jsme vlastně byli skoro takový průkopníci. Jednou jsme měli výstavu, přišel tam V. V. Štech a byl úplně zhnusenej, protože říkal, že máme vycházet z lidový keramiky. A to my jsme nevycházeli a nechtěli vycházet. Co my jsme tehdy věděli, to byl gympl, válka a škola. A teď člověk dodatečně zjistil, že byly spousty nádhernýho porcelánu a kameniny Devětsilu, Janáka a dalších. Ale bylo toho zřejmě málo a na to se nenavazovalo, mělo se navazovat na lidovky, což teda Eckert zase nenavazoval.

– Jak dlouho jste chodila do Kaplického ateliéru?

Asi dva roky. Já se mezitím vdala, otěhotněla, porodila.

– Měli jste nějaké ročníkové výstavy?

Tehdy byla úplně rozvrácená doba. U Eckerta tam nebylo vybavení, nebyli učitelé, kteří by to technicky učili. To byla opravdu příšerná léta. Já zažila u Eckerta osmačtyřicátý rok, kdy nás zamkli na škole. Půlka školy věděla, co se děje 25. února na Staromáku a ta druhá půlka, jako já, jsme nevěděli nic, protože my jsme patřily mezi ty krávy, který nepochopily marxismus. Takový buržoazní holky blbý. Takže my jsme nic nevěděly. A pak se to tam tak příšerně změnilo, že to už vůbec nebylo zajímavý. Pak jsem chodila ke Kaplickému, kde jsme vedli debaty, třeba i o keramice. V třiapadesátým byla měnová reforma, my jsme neměli vůbec peníze, ani snad na tramvaj. Všechno bylo ztížený.

– V ateliéru Kaplického se vyučovalo všechno? Malba, sochy...? Nebylo to po válce rozdělené?

To on si sám rozdělával. Tam byly skvělý lidi, jako třeba John a Šimotová. Ty určitě tam dělali skla, kdovíjaký s panákama. Šimotová dělala takový velký věci na dům módy. Ty druhý co dělali? Já jsem opravdu brzo odešla, já jsem tam zažila jediné tyhlety začátky.

– To byla vlastně škola Josefa Kaplického, to nebylo rozdělené?

Nebylo, to byl jeden ateliér a tam každéj dělal, k čemu lnul.

– A on byl malíř nebo spíš sochař?

On byl univerzální umělec. Za prvé to byl úžasné kultivovanéj pán ve všech možnéjch oborech a vnímal všechno kolem sebe. Vždycky naprosto upravenej, perfektně oblečenej. O tom se říkalo – Kaplickej, když jde zametat listí ze zahrady, tak má úplně novéj "óvról". Byl to takovej maximalista a zřejmě ten Jan byl v tomhle podobnej, protože když potkal blbou lavičku, tak se mu to nezdálo, když šel po Praze. A ten otec byl určitě taky takovej.

– My jsme viděli na té výstavě (výstava Josef a Josef v galerii Sklenář) i návrhy na plakáty...

On dělal spousty věcí, který tam nejsou. On dělal obaly na knihy. Já si pamatuju, že nás upozorňoval, že má v nějakých bankách reliéfy. Podlahy dělal, sochy dělal. Kde to všechno je?

– Byl v nějakých spolcích?

V Umělecký besedě.

Žákama byl určitě ctěnej, protože si opravdu udržoval odstup. Nezúčastňoval se taškařic, co tam byly ve zvyku, různý oslavy a tak, to on nesnášel. A vybraně se ke každému choval a byl prostě dokonalej. Čili já myslím, že byl velice respektovanej.

Když jsme dělali EXPO, tak já jsem chodila na Umprum za Kybalem. Dělala jsem nádobí a on textil, aby se to sladilo dohromady. A paní Kaplická, která dělala grafiku, moc hezký herbáře, ta dělala tehdy pro moji kolegyni Mírovou na jinéj porcelán dekor. To on musel

ještě žít, jestli ještě byl na škole. Prostě nějak nefungoval, ono se vždycky říkalo, že ho komunisti museli zlikvidovat s jeho jemnou povahou estéta. To, co se tam dělo, že se tam prali žáci s kantorama a každá posluhovačka tam měla hlavní slovo a Eckert byl rektorem, Kaplickej v tomhle snad nemohl existovat. Já myslím, že on musel tam strašně trpět, ty poslední léta.

– A řekl by vám do očí, že co jste udělala je špatný?

On to řekl. Vždycky tak kolem, třeba tě zdrtil. To on dovedl dát najevo, co si myslí. On nám nosil všelijaký publikace z domova, protože zažil první republiku a my jsme byli úplně naivky. Posílal nás do UMPRUM knihovny na určitý věci, abysme si to prohlídli. Prostě nás všeobecně vzdělával.

– Dělala jste s ním sklo?

Já tehdy vůbec ne. Dělala jsem nějaký návrhy na porcelán.

V komunismu dělat sklo, to šlo teda akorát Brychtový, protože byla z Železného Brodu, tatínek byl od "fochu" a měli tam fabriku. Pak se teda vybavili a bylo to úžasný. Jenže začínat se sklem, když to foukání musí dělat sklář, stojí to velký peníze, formy a taky třeba nikdo nemá chuť vám to tvarovat. Sklo bylo víceméně nedostupný. Kdežto keramiku děláte doma. Teda taky složitě, ale...

– Měli jste na škole pec?

To tam všechno samozřejmě je, ale když já tam přišla, tak tam nebylo absolutně nic. To byla holá cimra. Já jsem dělala nějaký návrh ve škole a pak jsem to realizovala v Karlovarském porcelánu, takže jsem byla se svým mimo školu.

– Vzpomenete si na nějakou poučku?

Třeba říkal, že se musíme naučit v přesný čas skončit, že se to unaví.

– Nepamatujete si, co vám doporučoval za malíře, na co vás posílal?

Já si pamatuju, že nás speciálně posílal na čínský kytky jménem... na hřbitově. Takový obrovský květ mají a jsou zrovna na dušičky. Je to zřejmě jejich oblíbená kytka a to byly monografie s rytinama. Ale i architektura a všechno možný, ani ne tak ty malíře, protože přece jenom Umprum byla užitá.

– Nemáte pocit, že by před vámi protežoval některé umělce?

Já si myslím, že on takovej nebyl. Pamatuju si třeba zrovna na Špálu, že byl příbuznej. Já jsem tehdy pořád chodila na nějaký výstavy a říkala jsem: "Teď jsem viděla tohle.", a on na to: "To je vůl." Takže tenhle typ Kaplický nebyl.

– To mívají umělci mezi sebou takový vyhraněný názor.

Například Palcr, sochař, mi řekl: "Já keramice nerozumím." To by Kaplický v životě neřekl, protože měl na všechno svůj estetický názor. Na cokoli.

Maminka (Jiřina Kaplická) byla úplně bezvadná. Jak on byl odměřenej, úměrnej, tak ona byla přirozená, roztomilá. Já jsem je neviděla nikdy spolu. Oni už byli 20 let svoji. Já ji potkávala na koncertech, kde on nebyl. Možná dřív byl, ale byl nemocnej. Nevím. Na různých výstavách. To byla doba, kdy o Kaplickym nebylo už vůbec slyšet. Dejme tomu v tom 57 roce. Ona sama měla také výstavy, ty kresby, byla k nám děsně přátelská.

VII. Obrazová příloha



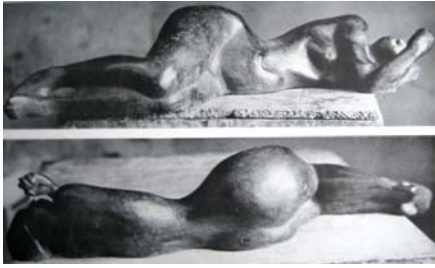
1. Fotografie Josefa Kaplického, 1960



2. Fotografie Josefa Kaplického, 1909



3. Josef Kaplický: Stojící žena, 1929, bronz, výška 60 cm



4. **Josef Kaplický:** Ležící akt, 1935, bronz, délka 55 cm



5. **Josef Kaplický:** Podobizna choti umělcovi, 1938, bronz, výška 24 cm



6. **Josef Kaplický:** Stojící žena, 1947, patinovaná sádra, životní velikost



7. **Josef Kaplický:** Růžové torso, 1934, sádra, výška 67 cm



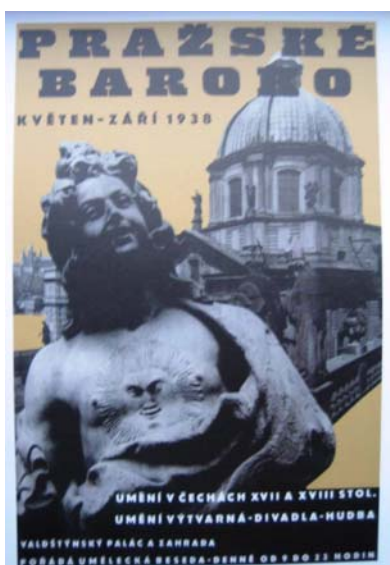
8. **Josef Kaplický:** Památník obětem války v dvoraně podniku Staropramen v Praze – detail, 1946, mramor, výška 200 cm



9. **Josef Kaplický:** Skica 1931



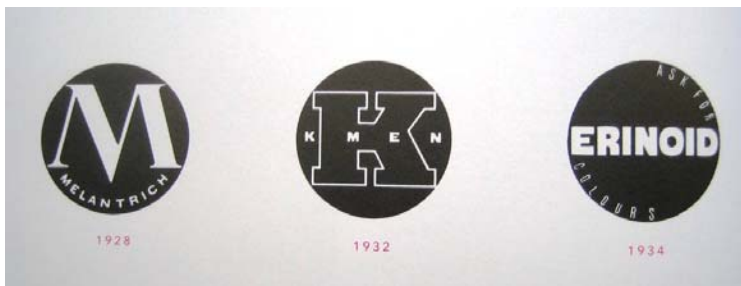
10. **Josef Kaplický:** Sv. Václav – detail výzdoby oken, 1931, vitráž, tempera, 12 x 6 m, kostel Sv. Václava v Praze Vršovicích



11. **Josef Kaplický,** Pražské baroko, 1938, plakát



12. **Josef Kaplický:** S Byrdem na jižní točnu, 1931, grafická obálka



13. **Josef Kaplický:** Nakladatelské značky Melantrich, Kmen a Erinoid, 1928, 1932, 1934



14. **Josef Kaplický:** talíř, kolem 1953–1955, čiré sklo s lineární leptanou kresbou, průměr 31 cm



15. **Zdenko Feyfar:** Foto československé expozice XI. Trienále v Miláně 1957, 1957



16. **Josef Kaplický:** Malovaná vitráž z barevných skel v prostoru vyhrazeném expozici Vysoké školy uměleckoprůmyslové na XI. Trienále v Miláně 1957, provedli Zbyněk Kejzlar a Josef Matějček z Borské sklo, n. p.



17. **Adriena Šimotová:** Pískovaná vitráž s motivem z Karlova mostu, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, provedeno ve vyšší průmyslové sklářské škole v Železném Brodě



18. **Oldřich Lípa:** Váza z olovnatého křišťálu, dobrušovaný tvar, vystaveno na Milánském XI. Trienále v Miláně 1957, výška 24 cm, provedl autor ze suroviny z Poděbradských skláren, n. p.



19. **Jiřina Žertová:** Broušená váza z olovnatého křišťálu, vystaveno na Milánském XI. Trienále v Miláně 1957, výška 24,5 cm, provedlo Poděbradské sklo, n. p.



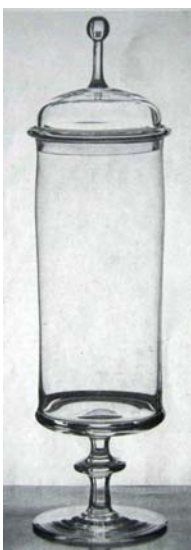
20. **Stanislav Libenský:** Vázy foukané z křišťálového skla s obrušovanými okraji, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, výška 13 a 22 cm, provedlo Borské sklo, n. p.



21. **Vladimír Kopecký:** Váza z křišťálového skla, uvnitř zeleně listrovaná se zlaceným dekorem, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, výška 22 cm, provedl autor ze suroviny z Borské sklo, n. p.



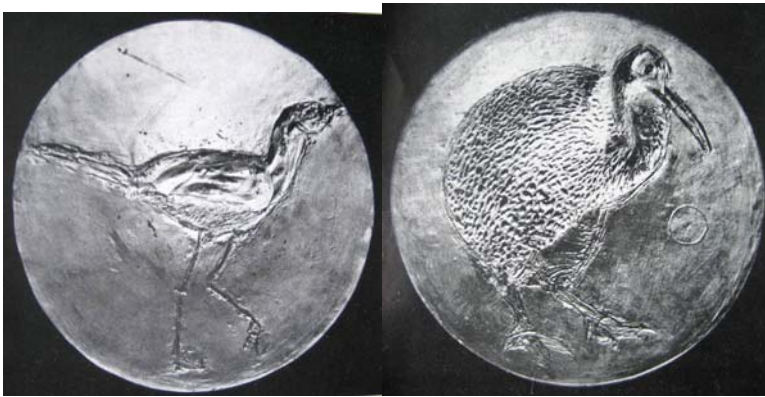
22. **František Tejml:** Talíř z křišťálového skla s dekorem rytým diamantem, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, průměr 31 cm, provedl autor na surovině z Borské sklo, n. p.



23. **Ladislav Oliva:** Pohár s víkem, čestná cena vítězi sportovní soutěže, školní práce z roku 1951, výška 26 cm, vyrobilo Borské sklo, n. p.



24. **Gustav Eigl:** Talíř s leptaným dekorem, školní práce z roku 1956, průměr 30 cm, vyrobilo Borské sklo, n. p.



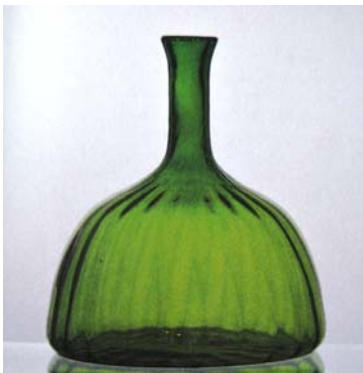
25., 26. **Vladimír Kopecký:** Lité talíře s plastickým motivem ptáka, školní práce z roku 1957, průměr 28 cm, 28,5 cm, provedlo Železnobrodské sklo, n. p.



28. **Eleonora Heraksimová:** Fotografie z instalace československé expozice na Světové výstavě v Bruselu 1958, zprava Josef Kaplický a Antonín Kybal, 1958



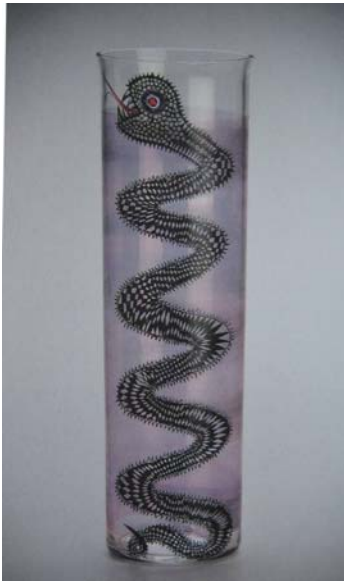
29. **Alexander Paul:** Fotografie skleněné mozaiky Josefa Kaplického Hold sklu v československé expozici na Světové výstavě v Bruselu 1958, 1958



30. **Miluše Roubíčková:** Váza, 1957, zelené sklo, hutně tvarované, s optickým dekorem, výška 21,5 cm, vyrobilo Borské sklo n. p. Severočeské muzeum v Liberci



31. **Vladimír Jelínek:** Kostra nápojové soupravy, 1957, čiré bezbarvé sklo, leptaný dekor, výška 29,5 cm, vyrobily sklárny Květná, n. p. Severočeské muzeum v Liberci



32. **František Tejml:** Váza – žrahlť duhový, 1958, čiré křišťálové sklo malované fialovým listrem, černou a zlatou barvou, výška 43.7 cm, tvar vyrobilo Borské sklo, n. p. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



33. **Vladimír Kopecký:** Váza, 1959, foukané žluté sklo, malované, výška 39 cm, tvar vyrobilo Borské sklo, n. p. Severočeské muzeum v Liberci



34. **Václava Cigler:** Mísa, 1962, čiré bezbarvé sklo, ryté, průměr 38 cm, vyrobilo Borské sklo, n. p., provedl autor. Moravská galerie v Brně



35. **Jiřina Źertov:** Láhev, 1962, hutn tvarovan sklo, výška 34 cm, vyrobila sklárna
střed uměleckých řemesel, Škrdlovice. Severočeské muzeum v Liberci

VIII. Seznam vyobrazení

1. **Fotografie Josefa Kaplického**, 1960. Reprodukce z: KAPLICKÝ 2009, nepag.
2. **Fotografie Josefa Kaplického**, 1909. Reprodukce z: KAPLICKÝ 2009, nepag.
3. **Josef Kaplický: Stojící žena**, 1929, bronz, výška 60 cm. Reprodukce z: RACEK 1958, 7, obr. 3
4. **Josef Kaplický: Ležící akt**, 1935, bronz, délka 55 cm. Reprodukce z: RACEK 1958, nepag., obr. 27
5. **Josef Kaplický: Podobizna choti umělcovi**, 1938, bronz, výška 24 cm. Reprodukce z: RACEK 1958, nepag., obr. 35
6. **Josef Kaplický: Stojící žena**, 1947, patinovaná sádra, životní velikost. Reprodukce z: RACEK 1958, nepag., obr. 43
7. **Josef Kaplický: Růžové torso**, 1934, sádra, výška 67 cm. Reprodukce z: RACEK 1958, nepag., obr. 30
8. **Josef Kaplický: Památník obětem války v dvoraně podniku Staropramen v Praze – detail**, 1946, mramor, výška 200 cm. Reprodukce z: RACEK 1958, nepag., obr. 41
9. **Josef Kaplický: Skica 1931**. Reprodukce z: KAPLICKÝ 2009, nepag.
10. **Josef Kaplický: Sv. Václav – detail výzdoby oken**, 1931, vitráž, tempera, 12 x 6 m, kostel Sv. Václava v Praze Vršovicích. Reprodukce z: RACEK 1958, nepag., obr. 28
11. **Josef Kaplický, Pražské baroko**, 1938, plakát.. Reprodukce z: KAPLICKÝ 2009, nepag.
12. **Josef Kaplický, S Byrdem na jižní točnu**, 1931, grafická obálka. Reprodukce z: KAPLICKÝ 2009, nepag.
13. **Josef Kaplický: Nakladatelské značky Melantrich, Kmen a Erinoid**, 1928, 1932, 1934. Reprodukce z: KAPLICKÝ 2009, nepag.

14. **Josef Kaplický:** talíř, kolem 1953–1955, čiré sklo s lineární leptanou kresbou, průměr 31 cm, Reprodukce z: PETROVÁ 2001, 39, obr. 22
15. **Zdenko Feyfar:** Foto československé expozice XI. Trienále v Miláně 1957, 1957. Reprodukce z: PETROVÁ 2001, 47, obr. 32
16. **Josef Kaplický:** Malovaná vitráž z barevných skel v prostoru vyhrazeném expozici Vysoké školy uměleckoprůmyslové na XI. Trienále v Miláně 1957, provedli Zbyněk Kejzlar a Josef Matějček z Borské sklo, n. p. Reprodukce z: POCHE 1957, 166, obr.447
17. **Adriena Šimotová:** Pískovaná vitráž s motivem z Karlova mostu, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, provedeno ve vyšší průmyslové sklářské škole v Železném Brodě. Reprodukce z: POCHE 1957, 167, obr.448
18. **Oldřich Lípa:** Váza z olovnatého křišťálu, dobrušovaný tvar, vystaveno na Milánském XI. Trienále v Miláně 1957, výška 24 cm, provedl autor ze suroviny z Poděbradských skláren, n. p. Reprodukce z: POCHE 1957, 171, obr. 456
19. **Jiřina Žertová:** Broušená váza z olovnatého křišťálu, vystaveno na Milánském XI. Trienále v Miláně 1957, výška 24,5 cm, provedlo Poděbradské sklo, n. p. Reprodukce z: POCHE 1957, 171, obr. 457
20. **Stanislav Libenský:** Vázy foukané z křišťálového skla s obrušovanými okraji, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, výška 13 a 22 cm, provedlo Borské sklo, n. p. Reprodukce z: POCHE 1957, 174, obr.464
21. **Vladimír Kopecký:** Váza z křišťálového skla, uvnitř zeleně listrovaná se zlaceným dekorem, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, výška 22 cm, provedl autor ze suroviny z Borské sklo, n. p. Reprodukce z: POCHE 1957, 180, obr. 478
22. **František Tejml:** Talíř z křišťálového skla s dekorem rytým diamantem, vystaveno na XI. Trienále v Miláně 1957, průměr 31 cm, provedl autor na surovině z Borské sklo, n. p. Reprodukce z: POCHE 1957, 182, obr. 483

23. **Ladislav Oliva:** Pohár s víkem, čestná cena vítězi sportovní soutěže, školní práce z roku 1951, výška 26 cm, vyrobilo Borské sklo, n. p. Reprodukce z: HETTEŠ 1960, 69, obr. 168
24. **Gustav Eigl:** Talíř s leptaným dekorem, školní práce z roku 1956, průměr 30 cm, vyrobilo Borské sklo, n. p. Reprodukce z: HETTEŠ 1960, 70, obr. 170
- 25., 26. **Vladimír Kopecký:** Lité talíře s plastickým motivem ptáka, školní práce z roku 1957, průměr 28 cm, 28,5 cm, provedlo Železnobrodské sklo, n. p. Reprodukce z: HETTEŠ 1960, 77, obr. 185, 187
27. **Václav Cigler:** Litý talíř s plastickým motivem žáby, 1957, provedlo Železnobrodské sklo, n. p. Reprodukce z: HETTEŠ 1960, 77, obr. 186
28. **Eleonora Heraksimová:** Fotografie z instalace československé expozice na Světové výstavě v Bruselu 1958, zprava Josef Kaplický a Antonín Kybal, 1958. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 30
29. **Alexander Paul:** Fotografie skleněné mozaiky Josefa Kaplického Hold sklu v československé expozici na Světové výstavě v Bruselu 1958, 1958. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 117
30. **Miluše Roubíčková:** Váza, 1957, zelené sklo, hutně tvarované, s optickým dekorem, výška 21,5 cm, vyrobilo Borské sklo n. p. Severočeské muzeum v Liberci. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 129
31. **Vladimír Jelínek:** Kostra nápojové soupravy, 1957, čiré bezbarvé sklo, leptaný dekor, výška 29,5 cm, vyrobily sklárny Květná, n. p. Severočeské muzeum v Liberci. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 126.
32. **František Tejml:** Váza – žrahlt duhový, 1958, čiré křišťálové sklo malované fialovým listrem, černou a zlatou barvou, výška 43.7 cm, tvar vyrobilo Borské sklo, n. p. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 130

33. **Vladimír Kopecký:** Váza, 1959, foukané žluté sklo, malované, výška 39 cm, tvar vyrobilo Borské sklo, n. p. Severočeské muzeum v Liberci. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 278

34. **Václava Cigler:** Mísa, 1962, čiré bezbarvé sklo, ryté, průměr 38 cm, vyrobilo Borské sklo, n. p., provedl autor. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 283

35. **Jiřina Žertová:** Láhev, 1962, hutně tvarované sklo, výška 34 cm, vyrobila sklárna Ústředí uměleckých řemesel, Škrdlovice. Severočeské muzeum v Liberci. Reprodukce z: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 278

IX. Seznam použitých pramenů a literatury

- BAUCH 1996 — Jan BAUCH: Barvy století. Čím jsem žil. Praha 1996 (druhé vydání)
- DUDA 1985 — Zbyněk M. DUDA: Josef Kaplický — umělec a pedagog. In: Výtvarná umění IX, 1985, 23–31
- HERAIN 1948 — Karel HERAIN: Příprava mladých výtvarníků pro výrobu. In: Tvar I, 1948, 146–150
- HETTESŠ 1955 — Karel HETTESŠ: Současné sklo. Deset let práce československých výtvarníků. Liberec 1955
- HETTESŠ 1960 — Karel HETTESŠ: Škola Josefa Kaplického. In: Tvar XI, 1960, 67–78
- HETTESŠ 1962 — Karel HETTESŠ: Zemřel Josef Kaplický. In: Tvar XII, 1962, 32
- HETTESŠ 1966 — Karel HETTESŠ: 1945–1965. Úvahy o vývoji našeho užitého umění a průmyslového výtvarnictví. In: Tvar XVI, 1966, 204–224
- CHALUPECKÝ 1965 — Jindřich CHALUPECKÝ: Kaplický ve svém čase. In: Výtvarné umění XV, 1965, 19–27
- JAVŮREK 1975 — Josef JAVŮREK: Písmo v tvorbě Josefa Kaplického. In: Typografia, 1975, 106–107
- JAVŮREK/JAKUBCOVÁ 1974 — Josef JAVŮREK / Irena JAKUBCOVÁ: Josef Kaplický. Písmo, tisky a plastiky (kat. výst.). Praha 1974
- KAPLICKÝ 1928–1929 — Josef KAPLICKÝ: Věci, které napadají ve Francii, In: ROUS 1998, 9–15
- KAPLICKÝ 1929 — Josef KAPLICKÝ: O Brunnerovi, In: ROUS 1998, 16–20
- KAPLICKÝ 1934–1935 — Josef KAPLICKÝ: Dějiny lidského zjevu – móda, In: ROUS 1998, 24–28
- KAPLICKÝ 1934–1937 — Josef KAPLICKÝ: Písmo, In: ROUS 1998, 21–23

- KAPLICKÝ 1937–1938 — Josef KAPLICKÝ: Záznamy I., In: ROUS 1998, 40–48
- KAPLICKÝ 1942–1943a — Josef KAPLICKÝ: Realita, In: ROUS 1998, 62–66
- KAPLICKÝ 1942–1943b — Josef KAPLICKÝ: Malé a velké umění. Malířství a sochařství jako součást stavby, In: ROUS 1998, 67–77
- KAPLICKÝ 1942–1943c — Josef KAPLICKÝ: Laik o urbanismu, In: ROUS 1998, 59–61
- KAPLICKÝ 1944a — Josef KAPLICKÝ: Poučení z antiky, In: ROUS 1998, 78–82
- KAPLICKÝ 1944b — Josef KAPLICKÝ: Záznamy II., In: ROUS 1998, 83–88
- KAPLICKÝ 1946a — Josef KAPLICKÝ: O výchově k umění, In: ROUS 1998, 89–93
- KAPLICKÝ 1946b — Josef KAPLICKÝ: Maillol, In: ROUS 1998, 94–97
- KAPLICKÝ 1950–1951 — Josef KAPLICKÝ: Sklo, In: ROUS 1998, 98–102
- KAPLICKÝ 1953 — Josef KAPLICKÝ: Sklo. In: Tvar V, 1953, 231–235
- KAPLICKÝ 1957 — Josef KAPLICKÝ: České sklo a Triennale 1957. In: Tvar IX, 1957, 174–178
- KAPLICKÝ 1961 — Josef KAPLICKÝ: Stavba, In: ROUS 1998, 115–120
- KAPLICKÝ 2009 — Jan KAPLICKÝ (ed.): Josef a Josef Kaplicky. Praha 2009
- KIRSCH 2003 — Roland KIRSCH (ed.): Historie sklářské výroby v českých zemích II. díl/1. Praha 2003
- KOBLASA 2002 — Jan KOBLASA: Záznamy z let padesátých a šedesátých. Brno 2002
- KOSTKA 1985 — Zdeněk KOSTKA: Sto let práce Uměleckoprůmyslové školy a Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze 1885–1985. Praha 1985
- KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008 — Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let (kat. výst.). Praha 2008
- KUBIŠTA 1912 — Bohumil KUBIŠTA: O duchovém podkladu moderní doby. In: NEŠLEHOVÁ 1993, 56–57

- LANGHAMER 2005 — Antonín LANGHAMER: Czech Specialized Schools for Glassmaking and Schools of Applied Arts: 1945–1990. In: Ricke 2005, 36–57
- NEŠLEHOVÁ 1993 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Bohumil Kubišta 1884–1918 (kat. výst.). Praha 1993.
- PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 — Martina PACHMANOVÁ / Markéta PRAŽANOVÁ (ed.): VŠUP/Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 1885–2005. Praha 2005
- PALATA 2008a — Oldřich PALATA: Sklo na světové výstavě Expo 58, In: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 118–131
- PALATA 2008b — Oldřich PALATA: Československé sklo po Světové výstavě Expo 58, In: KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 276–287
- PETROVÁ 2001 — Sylva PETROVÁ: České sklo. Praha 2001
- PLATOVSKÁ/ŠVÁCHA 2005 — Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění V. 1939–1958. Praha 2005
- POCHE 1957 — Emanuel POCHE (ed.): České sklo a Triennale 1957. In: Tvar IX, 1957, 165–183
- RACEK 1958 — Miloslav RACEK: Josef Kaplický. Praha 1958
- RABAN 1962 — Josef RABAN: The work of Josef Kaplicky. In: Czechoslovak Glass Review, 1962, 230–233
- RICKE 2005 — RICKE Helmut (ed.): Czech Glass 1945–1980. Design in an Age of Adversity. Düsseldorf 2005
- ROUS 1998 — Jan ROUS: Josef Kaplický. Záznamy. 2., rozšířené vydání Praha 1998
- ROUS 1987 — Jan ROUS: Josef Kaplický. Knižní grafika a kresby (kat. výst.). Praha 1987
- SPURNÝ 1978 — Jan SPURNÝ: Jan Bauch. Praha 1978
- ŠETLÍK 1964 — Jiří ŠETLÍK: Josef Kaplický (kat. výst.). Praha 1964

ŠETLÍK 1970 — Jiří ŠETLÍK: Josef Kaplický. Záznamy. Praha 1970

ŠETLÍK 1982 — Jiří ŠETLÍK: Josef Kaplický — umělec a pedagog. In: Umění a řemesla, 1982, 23–32

ŠEVČÍK 2001 — Jiří ŠEVČÍK (ed.): České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty. Praha 2001

UHRMACHER 1957 — C. D. UHRMACHER: XI. Triennale v Miláně. In: Tvar IX, 1957, 225–231

WITTLICH 1978 — Petr WITTLICH: České sochařství ve 20. století. Praha 1978

Resumé

Profesor Josef Kaplický vedl v letech 1945–1962 ateliér monumentální malby a později ateliér sklářských technik na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Jako všestranný umělec a teoretik dokázal vychovat celou řadu velmi kvalitních umělců, kteří byli určujícími osobnosti českého umění po druhé světové válce. Mezi nimi byli například Václav Cigler, Zdena Strobachová, Jiřina Žertová, Marie Rychlíková, Děvana Mírová, Jiří John, Adriena Šimotová a Vladimír Kopecký a další, jež svým přístupem a hlavně příkladem připravil pro mnohé budoucí úkoly výtvarného umění.

Významnou úlohu Kaplický hrál v poválečném obnovení slávy českého skla (jemuž se věnoval se svými studenty), převážně svou schopností reflektovat soudobé umělecké a kulturní dění a teoreticky zpracovávat umělecké otázky. Vytvořil tzv. „filozofii skla“, jež práci v této technice pomohla pozvednout na velmi vysokou úroveň a odrazila se tak v úspěších českých sklářských návrhářů v šedesátých a sedmdesátých letech a ve vývoji autorského studiového skla.

Bakalářská práce se věnuje nejen ateliéru Josefa Kaplického, ale také jeho samostatné umělecké a teoretické činnosti, která s ním úzce souvisela, a v neposlední řadě i dobovým tvůrčím podmínkám.

Personality of Josef Kaplicky on Academy of Arts, Architecture and Design and his heritage

Josef Kaplicky as pedagogue on Academy of Arts, Architecture and Design created in his glass atelier very creative and unusual free place in the fifties of the last century. It was founded on his strong intellectual fundament and erudite view of fine art. Many strong and superiour artistic personalities came from his atelier. They worked in glass, painting and other artistic disciplines in the second half of the 20th century.

20th century

Josef Kaplický

Academy of Arts, Architecture and Design in Prague

Czech Glass

Sculpture