

ZÁSNUBY VULKÁNA S VENUŠÍ: ALOIS STUDNIČKA A POČÁTKY UMĚLECKÉHO PRŮMYSLU*

Lada Hubatová-Vacková – Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha

„Průmysl jest vlastně zušlechtěné a na širších základech zbudované umělecké řemeslo.“ (1866)¹

S progresivní industrializací v různých částech Evropy i světa a v souvislosti s londýnskou světovou výstavou v roce 1851 se umělecký průmysl v průběhu 19. století stal nanejvýš aktuálním tématem. Názorné srovnání produkce jednotlivých zemí na světových výstavách, ale zejména konkurenční prostředí trhu bylo pro vládní reprezentace, průmyslníky i určitou část intelektuální elity jednotlivých zemí signálem, že by se oblast uměleckého průmyslu měla stát prioritním státním zájmem. Umělecký průmysl s sebou nesl potenciál bohatství a hospodářského růstu země, možnost státní reprezentace ekonomické, kulturní i vědecké vyspělosti. Věřilo se, že úroveň uměleckého průmyslu může do značné míry posílit mezinárodní prestiž země a může se stát podstatným faktorem blahobytu. Alois Studnička se lapidárně v tomto ohledu v roce 1877 vyjádřil: *„My sami musíme hledět, aby se vyrábělo zboží dobré, ceně přiměřené, aby se dbalo více na důkladnost a vkus, abychom tak mohli soutěžit s jinými národy.“²*

Na poli třibících se uměleckoprůmyslových úvah se pragmatismus ekonomů, průmyslníků a obchodníků zvláštním způsobem doplňovaly nejen s idealistickou filantropií usilující o povznesení úrovně lidu a kultivaci obecného vkusu, ale také s národně obrozeneckými snahami jednotlivých zemí. Vlna debat dotýkajících se uměleckého průmyslu, do velké míry podporovaná vládními orgány a nově vznikajícími úřady v síti ministerstev, iniciovala nutnost centralizované a řízené výtvarné výchovy řemeslníků a průmyslových návrhářů, potřebu specifické výtvarné didaktiky a pedagogické péče, jejichž prostřednictvím by elementární estetický cit pronikl do nejširších řad lidu. Společnost měla být systematicky vzdělávána a kultivována především skrze dvě institucionální základny: – uměleckoprůmyslová muzea³ a síť pokračovacích průmyslových a odborných škol uměleckých řemesel.

Ideje uměleckoprůmyslové reformy, jejíž ohnisko bylo zejména v průmyslově vyspělé Anglii, byly přejímány a adaptovány na soudobou situaci v jednotlivých evropských zemích. Podat syntetický výklad tohoto reformního hnutí by bylo velmi obtížné a vyžadovalo by interdisciplinární spolupráci. Na pozadí konkrétního příkladu jednoho z českých průkopníků v oblasti uměleckého průmyslu Aloise Studničky se pokusím částečně rekonstruovat, jak probíhala infiltrace uměleckoprůmyslových snah ve vlasteneckých českých kruzích a jak konkrétně se ustavovala didaktika na nově zakládaných školách uměleckých řemesel v českých zemích bývalého c. k. mocnářství.

Alois Studnička v rámci své životní mise ve službách apologie uměleckoprůmyslového vzdělávání v roce 1883 napsal: *„... Kterak již staří Řekové a Římané o výtvarné práci soudili a v jaké ji měli úctě, o tom nejlépe svědčí bájesloví jejich, kteréž učí, že se neúhledný, chromý a hrbatý kovář Vulkan, řecký bůh, zasnoubil s Venuší, bohyní krásy, čímž se chtělo naznačiti, že se k výtvarům*

zaměstnání řemeslného pojí vznešená krása."⁴ České „zásnuby Vulkána s Venuší“ v rané industriální éře se dají dobře představit právě na Studničkově příkladu.

Alois Studnička – průkopník v průmyslu uměleckém a řemeslech výtvarných⁵

Alois Studnička (1842–1928) byl člověkem mnohostranné šíře zájmů a aktivity. Byl pedagog, spoluvůrce uměleckoprůmyslové didaktiky (školních manuálů, souborů ornamentálních předloh, pomůcky), propagátor řemeslnického a uměleckoprůmyslového školství, autor publikací z oboru praktické estetiky, popularizátor nových technických vynálezů,⁶ průkopnický objevitel kvalit lidového umění a slovanského ornamentu. Jan Neruda o Studničkovi napsal, že *„jeho činnost učitelská, literární, jeho přechytlé přednášky veřejné, živá součást na výstavách podávají obraz přímo kaleidoskopický.“*⁷

Alois Studnička se narodil se 6. února 1842 v Janově u Soběslavi, zemřel 9. září v roce 1928 v Sarajevu.⁸ Pocházel z rodiny, která se aktivně účastnila na vlasteneckém dění a jejíž někteří členové se podíleli na vývoji českého univerzitního vzdělání. Starší bratr František Josef Studnička (1836–1903)⁹ byl od roku 1871 řádným profesorem matematiky na nově založené české části Karlovy univerzity, publikoval populárně naučné texty o meteorologii a verneovsly laděné texty o astronomii. Synovec František Karel Studnička (1870–1955) byl rovněž profesorem na Karlově univerzitě v Praze, a to v oboru histologie a embryologie, věnoval se výkladu a návaznosti na dílo Jana Evangelistu Purkyně. Korespondence uložená v Památníku národního písemnictví svědčí o tom, že Alois Studnička byl s oběma v úzkém korespondenčním kontaktu.¹⁰ Odtud také asi pramení rozsah zájmů Aloise Studničky vedoucí od technických oborů k výtvarným až k přírodním vědám.

Alois Studnička začal studovat strojnický obor na utrakvistické technice, ale už v roce 1862 ho přesvědčil jeho bývalý spolužák Vojta Náprstek, aby školu opustil a plně se věnoval roli hlavního kustoda plánovaného Českého průmyslového musea, které mělo následovat anglický vzor uměleckoprůmyslového Kensingtonského muzea. Studnička v domě U Halánků působil jako správce sbírek do roku 1866, jako dobrovolný spolupracovník až do roku 1880, kdy uspořádal velkou výstavu československých krojů a národního ornamentu na Střeleckém ostrově.¹¹ Spolupráce s Náprstkem a jeho matkou Annou Fingerhutovou nebyla však idylická, názorově se rozcházel, koncepci sbírky si Studnička představoval jinak než její donátor.¹² Studnička se tedy rozhodl dostudovat techniku (stavbu strojů a mechanickou technologii), stal se zde asistentem a vyučoval také na průmyslové škole (Gewerbeschule) na Smíchově. Aby dokázal finančně zajistit rodinu, přijal rovněž místo učitele kreslení a měřičství na reálném gymnáziu v Ječné ulici Praze (1872–1886). Tehdy se začal vážně zabývat výtvarnou výchovou a didaktikou kreslení; technickou výbavu se rozhodl doplnit ročním studiem malířství u J. M. Trenkwalda na Akademii. Díky mnoha zahraničním cestám a zkušenostem získaným na světových výstavách,¹³ kam byl za finanční podpory Vojty Náprstka vyslán, měl možnost se seznámit s analogickými postupy v zahraničí, a to zejména v Anglii. Ve spolupráci s Průmyslovou jednotou usiloval o založení tzv. pokračovacích odborných škol, které tehdy vznikaly jako první v rakouské monarchii. V návaznosti na zahraniční zkušenosti si byl vědom mezery ve školském

systemu. Studnička se stal jakýmsi superintendantem několika nově vzniklých odborných škol – pod jeho dozorem vznikla Pražská průmyslová škola, řídil odbornou školu pro typografy. Zaměřoval se na výukové programy těchto nově koncipovaných „pokračovacích“ škol, specializoval se zpočátku na oblast písma, ornamentiky a geometrického kreslení. Roku 1886 byl povolán ministerstvem k založení jedné z prvních řemeslnických škol v Jaroměři. Tam se stal mimo jiné soukromým učitelem Františka Kupky, jenž nikdy neopomenul připomenout Studničkův zásadní podíl na jeho rozhodnutí stát se malířem.¹⁴ Jaroměřská škola, na níž vyučoval pod Studničkovým vedením také Josef Šíma,¹⁵ otec dalšího česko-francouzského umělce, se stala údajně vzorem pro analogické ústavy, „*takže na ni byli posíláni ředitelé a mistři ostatních škol na zkušenou*“.¹⁶ Roku 1893 byl Studnička povolán ministrem financí k zařízení odborné zemské školy v Bosně a Hercegovině, kam údajně přivedl s povolením ministra celý sbor český.¹⁷ V Sarajevu profesně působil až do roku 1908, kdy byl pensionován.

Mimo pedagogické a muzejní činnosti se zabýval také osvětovou činností v oblasti uměleckého průmyslu, a to formou přednášek, výstav¹⁸ a redakční prací do časopisů, o jejichž vznik se iniciativně zasloužil. V letech 1869, 1875–1881 byl šéfredaktorem časopisu *Listy průmyslové*¹⁹ a v letech 1884–1885 redigoval a na vlastní náklady vydával časopis pro pěstování kreslení a krasopisu *Český kreslíř*. Mimo to vydal několik odborných manuálů pro uměleckoprůmyslové školy, z nichž některé publikoval knižně až v Sarajevu (ale časopisecky nebo v kontextu školních věstníků vyšly parciálně již v Čechách); z oboru typografie a písmomalířství *Abecedy – sbírka druhů písma starých i novějších pro malíře písma, kameníky, rytce, řezbáře, stavitele a umělce vůbec*,²⁰ *Anfangsgründe der gewerblichen Schriftmalerei zum selbststudium und gewerblich Antstalten*,²¹ *Alphabete, Initialen, Monogramme und Schönschreibornamente nebst einer Aesthetik der Schrift*,²² obecný manuál pro řemeslníky *O slohu v průmyslu uměleckém a v řemeslech výtvarných*,²³ z oboru praktické estetiky *Grundlagen der Schönen Form*,²⁴ z oboru perspektivní geometrie a stínování *Měříčství pro školy průmyslové, měšťanské a pokračovací s dodatkem o stínování a zobrazování technickém*²⁵, *Školu stínů*,²⁶ z oblasti teorie barev *Barvy v rovině*.²⁷ Velkou pozornost věnoval Studnička teorii a tvorbě ornamentu, publikoval sbírku ornamentálních učebních předloh, z nichž je ve výčtu třeba připomenout zejména: *Palmety*,²⁸ *Počeci pravilnog ornamenta*,²⁹ *Polihromi ornamentat raznih štilova*,³⁰ *Několik motivů lidového vyšívání*³¹ a jiné.

Aloisi Studničkovi byla doposud věnována jen částečná pozornost. V roce 1942, sto let po narození, jeho průkopnickou dráhu připomenul malíř a výtvarný pedagog František Viktor Mokrý.³² Studničkovy pokusy o vytvoření řádných, rigorózních metod při tvorbě ornamentu krátce zmínil Tomáš Vlček v článku *Ornament a styl*.³³ Snad nejúplnější studii sepsala z muzeologického pohledu Tat'jana Spunarová.³⁴ Na Studničku by se však možná zapomnělo, nebýt jeho slavného žáka Františka Kupky. Velká část monografií věnovaných Kupkovi neopomínají právě Studničkovu ranou iniciační roli.³⁵ František Kupka v autobiografii o svém učiteli Studničkovi uvedl: „*Tento muž jest, kterému bych měl co nejvíce děkovat za vzpružení mých citů a solidní základ ke kresbě vůbec*“.³⁶

České Průmyslové museum, kustod Alois Studnička a „heterotopie“ sbírky

Počátky uměleckého průmyslu v českých zemích nejsou pouze transpozicí vídeňského modelu, jak bývá uváděno,³⁷ ale mají také své, částečně neodvislé, paralelní „národní“ dějiny,³⁸ které souvisejí již se založením organizace podnikatelů a průmyslníků – Jednoty pro povzbuzení průmyslu v Čechách v roce 1833.³⁹ Pěstiteli této snahy o zvelebení průmyslu byla vlastenecky smýšlející česká šlechta – hlavně Karel Chotek z Chotkova a Vojnína, nejvyšší purkrabí království českého, hrabě, pozdější kníže Josef Dietrichstein, baron Eichhoff, ředitel techniky Gerstner, guberniální rada Karel Aug, hrabě Kašpar ze Šternberka aj. Také František Ladislav Rieger byl významným podporovatelem průmyslové vyspělosti národa; v *Naučném slovníku* z roku 1867, který připravil k vydání, věnoval velkou pozornost „oživení vědy a umění v průmyslném směru“, dějinám průmyslových spolků a systému uměleckořemeslného školství, protože byl přesvědčen, že „vzrůst průmyslu jest nutným výsledkem pokroku národů na dráze vzdělanosti“.⁴⁰

Rieger byl společně s přírodovědcem Antonínem Fričem, mineralogem Janem Krejčím a dobrodruhem Vojtou Náprstkem na londýnské světové výstavě v roce 1862 a u této příležitosti také navštívili South-Kensingtonské museum (původně Museum of Manufactures, dnešní Victoria & Alberts). Toto modelové muzeum, otevřené v roce 1857, vytvořilo ústřední osu, kolem které se utvářelo kulturní centrum Londýna a celá muzejní čtvrť.⁴¹ Čeští vlastenci o návštěvě muzea a potřebě zřídit v Čechách analogickou instituci informovali v článku Ústav pro praktické vzdělání lidu českého v časopise *Lumír* v létě roku 1862.⁴² Zejména Vojtěch Náprstek chtěl ve své vlasti následovat anglický vzor. „Angličané co do průmyslu nejvýše stojí mezi národy, praktičnost a průmyslnost Angličana obecně se stala příslovím... Město, v jehož středu se nalézáme, nejprvnějším jest místem průmyslovým a obchodním na zeměkouli.“⁴³ V Londýně ovšem tehdy neviděli umělecko-průmyslové muzeum, jaké si představujeme dnes, tedy historicko – didaktickou prezentaci slohového, typologického a technologického vývoje uměleckého řemesla, jak výstavní koncept pro rakouskou monarchii navrhnul historik umění a první ředitel vídeňského muzea Rudolf von Eitelberger. Představa o podobě a struktuře takového muzea se teprve konstitovala.⁴⁴ Londýnské Kensingtonské museum, které navštívili čeští vlastenci, popsali tehdy takto: „Jest to velkolepá sbírka jak prostředků vyučovacích s ohledem na vyučování školní, tak předmětů ze všech oborů průmyslu, umění a vědy. Veliká sbírka znázorňující stavební konstrukce a stavební látky, množství modelů, nástrojů a ukázek uvádějí nás do věd stavitelské, mechanické, aj. Rozsáhlé sbírky aparátů a léčebných látek uvádějí nás do věd s chemií, setkáme se tu s výtečnou sbírkou látek potravných, látek zvířecích a ze všech přírodních říší, jichž upotřebuje nynější průmysl. Dovíme se taktéž, jak se s nimi zachází, jakým způsobem přetvořují se v průmyslové výrobky. Jest tam bohatých sbírek z oboru lékařství a tělovědy, zeměpisu a národopisu, litectví a tiskařství, fotografie a jiných umělecko-průmyslových oborů, pak z krásných umění... Kensington museum staniž se nám vzorem, dle něhož má zříditi se buď odbor při našem vlasteneckém muzeu, anebo zvláštní ústav v Praze.“ Při návštěvě Londýna se usnesli, že za účelem vytvoření analogické instituce založí finanční sbírku. Ta činila 72 zlatých, čeští návštěvníci v Londýně nakoupili objekty, které pak představili na podzimní výstavě téhož roku 1862 na Střeleckém ostrově.⁴⁵ Tato

výstava měla být svou skladbou předzvěstí chystaného Průmyslového muzea, do jehož konstituujících se sbírek exponáty přešly. Na její podobě se podíleli společně Vojtěch Náprstek, přírodovědec Antonín Frič a asi také Náprstkem nově přijatý kustod Alois Studnička. Výstava, která měla být zárodkem budoucí samostatné instituce, byla spíš přehlídkou učebních pomůcek, podivuhodných národopisných kuriozit, technických novinek. Byly tam výukové diagramy,⁴⁶ geologické průřezy, zkameněliny, astronomické mapy, ale také obrazy o Indii a Egyptě a jejich náboženských rituálech. Vedle toho výstava sloužila k prezentaci nových přístrojů do domácnosti, byly tam: „*mašinka na ohřívání cihliček k žehlení, mašinka na nudle, stroj na čištění nožů, stroj na sekanou, tlukačka na tlučení bílků v sněh, stroje na děláni zmrzliny, loupání jablek, na rychlé vaření vody, loupání chleba, plynová kamínka, kotličky na klíž, řeznická pila, americký čistič na koberce aj.*“

Studnička se měl stát správcem této nesourodé sbírky, působil tu v letech 1862–1866, dobrovolným spolupracovníkem byl až do roku 1880. Byl jazykově dobře vybavený, v průběhu času se vzdělával a cestoval po Evropě, snažil se představu a náplň průmyslového muzea jasněji zaměřit a strukturovat. Vedle praktických každodenních průmyslových produktů do domácnosti usiloval o prezentaci uměleckého řemesla, soustředil se na představení ornamentálního umění. Studnička byl spoluautorem původního programu muzea, který vyšel v *Listech průmyslových* v roce 1877.⁴⁷ „*Muzeum mělo být zdrojem vzdělání praktického, ukazujíc všelikou činnost lidskou tohoto směru především názorně a pokud možno systematicky.*“ Dle rozvrhu byly sbírkové předměty členěny podle materiálu, průmyslové technologie či funkce do dvaceti skupin:⁴⁸ A. stroje a přístroje, B. zpracování kovů v průmyslu, C. nerosty, D. zpracování hlíny, výrobky hliněné, keramika, porcelán, E. sklářství, F. zpracování dřeva, G. tkanivo – tkalcovství, krajky, H. látky živočišné – kůže, výrobky kožené, kloboučnictví, K. papírnictví, knihařství, výroba papíru, L. zboží drobné – výrobky jinde neřaditelné, M. průmysl lučební, N. potraviny a lahůdky, O. průmysl národní, P. domácí hospodářství – náčiní, nářadí, obyčejný nábytek, R. civilní inženýrství, S. světlo, teplo, magnetičnost, T. umění grafické – knihtisk, fotografie, tužky, kreslicí náčiní, U. obchodní oddělení – míry, váhy, peníze všech národů, V. školství – pomůcky, modely pro kreslení a modelování, Z. umění a průmysl umělecký: a) výrobky uměleckého průmyslu všeho druhu, b) sbírka uměleckých děl a odličků všech druhů, c) starožitnosti rázu uměleckého průmyslu.

Alois Studnička měl nelehkou úlohu, byl sice kustodem sbírky v „domě U Halánků, na Betlémském plácku“, ale její růst a směřování mohl ovlivňovat jen částečně. Brzy se nepohodl s Vojtěchem Náprstkem a jeho matkou, kteří neustále pozměňovali stanovený program akvizicemi kuriózních předmětů a nečekanými dary. S nevolí nesl nárůst předmětů orientální povahy, stejně tak jako velké množství atraktivních kuriozit bez jasného smyslu, které včleňoval do skupiny Zboží drobné – výrobky jinde neřaditelné.⁴⁹

Skutečnost, že navzdory snahám Aloise Studničky se museum stalo spíše nepřehlédnutelnou městskou atraktivitou než vzdělanostním centrem, potvrzuje úryvek v knize nazvané *Luňan Hvězdomír Blankytrný* od bratra Františka Josefa Studničky. V příběhu české verneády, publikované pod obrozeneckým pseudonymem Pravdomil Čech, do Prahy zavítá mimozemšťan – „Luňan“. ⁵⁰ Tvůrce

příběhu pozval „lunorodého přítele“ právě do Průmyslového muzea, aby si prohlédl „*hojné a různé poklady, jež jsou v domě u Halánků nakupeny*“. S jistou ironií fiktivní průvodce Luňanovi ukazuje „*strakatinu nejrůznějších strojů, nádobí a nářadí, mnohé výrobky našeho nejmodernějšího pokroku...*“, s pýchou mimozemskému příteli předváděl „*domácí ornamentální práce našich českých matek*“.⁵¹ Přestože se Studnička snažil o organizaci sbírek, z dochovaných pramenů vyplývá, že muzeum bylo spíše skladištěm a akumulací sběračského nadšení Vojtěcha Náprstka. Celek byl polyhistorický, rádius sbírky nebyl úplně jasný, měl povahu inženýrsko-technologickou, ale také etnografickou. Etnografická kolekce neplánovaně bobtnala nákupy a dary z celého světa, svou homogenitu si zachovávala pouze kolekce českého národopisného charakteru, kterou cíleně budoval Alois Studnička.⁵² Toto shromažďování předmětů bylo něčím mezi sbíráním a akumulací, hromaděním bez nejasné logiky. Náprstkovo Průmyslové museum reflektovalo nezralost pojmů a společenských norem v oblasti estetiky a konzumu, respektive vysokého umění, průmyslu a populární kultury.⁵³

Přes Studničkovo úsilí o systematizaci sbírek, katalogizační seznamy předmětů předvádějí České průmyslové muzeum jako skutečnou foucaultovskou „heterotopii“ a „heterochronii“. Na jednom místě jsou simultánně představeny rozmanité věci nestejnorodých časových řezů.⁵⁴ Nahromaděné předměty jsou vytrženy ze svého přirozeného kontextu ve snaze představit jakýsi fragment světa; kontury tohoto „fragmentu světa“, které mělo představit České průmyslové museum, byly však vágní a rozostřené.

V knize *Slova a věci* z roku 1966⁵⁵ Michel Foucault sledoval dějinnou strukturaci *epistémé*, smysl pro řád, proměnlivé taxonomické hledisko. Úroveň epistémé buduje konfigurace, modeluje kontext věcí, které jsou vytrženy z přirozených souvislostí. Konstruování tohoto prostředí, systematizace věcí a slovního diskursu jsou velmi obtížné a odpovídají vyspělosti doby. Také muzeologický rozvrh zpočátku jasně nesledoval žádnou konkrétní vyprávěcí linii ani ideologii, měl převážně performativní, spektakulární charakter, který měl uchvátit svou vizuální zvláštností. Tony Benett uvádí,⁵⁶ že ještě na konci 19. století byly v muzeích řád a racionalita spojené s nesourodostí, která byla charakteristická pro kabinety kuriozit, jež v podstatě novodobá uspořádání muzeí zpočátku napodobovala.

Členění muzejní sbírky bylo tříští protichůdných úhlů pohledu, nemělo jasný řád. Kdyby měl v Českém průmyslovém muzeu rozhodující pravomoci Studnička, a nikoliv Náprstek, možná by se mu podařilo postupně představit určitou alternativu vůči muzejním expozicím, které redukovaly výklad fenoménu uměleckého průmyslu na umělekohistorickou prezentaci vývoje uměleckého řemesla. Studnička věděl, že umělecký průmysl je nová komplexní disciplína, která se nemůže omezovat pouze na sledování slohových proměn tvarování a dekorace. Tuto komplexitu však nedokázal přesvědčivě ovládnout a čelit jí.

O Náprstkovo muzeu bylo informováno i v dodatku ústředního listu pro řemeslné vzdělání v Rakousku v roce 1887. Vedle zprávy o nově otevřeném „Kunstgewerbe Museum in Rudolfinum in Prag“ bylo uvedeno, že existuje ještě „*eine weitere interessante und reichhaltige Sammlung*“

ethnographischer, technologischer und kunstindustrieller Erzeugnisse, darunter viele Hausindustrielle Objekte ... von dem Stadtrath Vojtěch Náprstek in Prag".⁵⁷

Didaktika pro školy uměleckých řemesel⁵⁸ a Studničkova učitelská mise v Jaroměři

Řemeslné a odborné školy (Fachschulen, Kunst/gewerbeschulen), o jejichž vznik se osvětovou prací zasloužil i Alois Studnička, byly v rakouské monarchii zakládány pod státním dohledem ministerstva kultu a vyučování až od počátku osmdesátých let 19. století.⁵⁹ Síť škol navazovala na lokální zkušenosti řemeslných škol, ale výrazně vycházela z anglické matrice a do velké míry kopírovala jejich didaktiku. V Anglii byla otevřená první, státem podporovaná „school of design“ v roce 1837. Cílem tohoto nového modelu školy bylo „to afford the manufacturers, industrial workers an opportunity of acquiring a competent knowledge of the Fine Arts“.⁶⁰ Vládní reprezentanti anglických „Board of education“ a „Board of Trade“ společně s přípravným týmem umělců a průmyslníků byli přesvědčeni, že vedle tradičního systému uměleckých akademií určených pro „fine artists“ bude zapotřebí koncipovat osnovy vzdělávací instituce pro „industrial designers“, která by uměleckému vzdělání dala jasný praktický smysl. Schools of design, školy uměleckých řemesel či uměleckoprůmyslové školy, měly být alternativou vůči akademické doktríně, měly představovat nový druh škol, které měly mnohem blíž k praxi a dotýkaly se aktuálního vývoje průmyslu. Nové školy měly být v první fázi určeny pro dvanáctileté chlapce, kteří mají umělecké předpoklady a jejichž potenciál může být v průmyslu využit. Cíl byl především pragmatický, vědělo se, že umělecky kultivovaná produkce bude mít větší tržní potenciál. Tyto utilitární zájmy navíc doprovázely opodstatněné obavy strážců vkusu, kteří kritizovali nízkou úroveň manufakturní produkce a byli přesvědčeni, že by bez uměleckého vzdělání řemeslníků byl trh sériovou výrobou brzy zaplaven esteticky pokleslými předměty. První manuál *The Drawing Book of the Government School of Design*, který byl hojně užíván pro novou síť uměleckoprůmyslových škol, připravil malíř William Dyce.⁶¹ Dyce byl přesvědčený, že by se měla vytvořit užší vazba mezi uměním, designem a manufakturním průmyslem a že studenti budoucích uměleckoprůmyslových škol by na rozdíl od akademií měli být vedeni ke konkrétní profesi, určitému řemeslu. Odvádění měli být naopak od individuální umělecké ctižádosti, fantazijního blouznění a romantické rozervanosti. Mladí řemeslníci se měli profesionálně, ale anonymně podílet na kultivovaném průmyslovém rozvoji.⁶² Proto i výuka měla být vedena jiným způsobem. Studenti neměli být zatěžováni anatomickou kresbou podle živého modelu či kresbou antických soch, výuka na schools of design se soustředila převážně na postupy dekorativní stylizace, která měla být adekvátně uzpůsobena materiálu a účelu. „Industrial Art Education“, na jejímž vzniku měli v první fázi největší podíl William Dyce, později Henry Cole, Richard Redgrave, Ralph Nicolson Wornum a Gottfried Semper, byla založena na vytváření jednoduchých geometrických vzorců, na stylizovaném plošném rostlinném ornamentu, na kopírování historických příkladů dekorativního umění, na teorii barev a nauce o tvaru. Zejména postupy dekorativní stylizace přírodnin měly jasný řád a vyžadovaly exaktní postup směřující od naturalistické imitace naturálie k abstraktnímu přepisu struktury rostlin, příbuznému vědeckému organografickému znázorňování.⁶³ Neodmyslitelnou součástí osnov se stala

dílenská cvičení, o jejichž vznik pro hlubší pochopení kvalit materiálu i pro komunitní spolupráci řemeslníků usilovali Dyce, a hlavně Semper.⁶⁴ Detailně vypracovaná didaktika se stala obecně platnou doktrínou pro široce rozprostřenou síť státních uměleckoprůmyslových škol. Tento vědecký, uniformní systém výukových osnov vyvinutý na South Kensington School of Design, který měl produkovat profesionální designéry jako na běžícím pásu po celé Anglii, byl brzy kritizován a odpůrci pejorativně nazván „cast-iron system“. Opozičně vyhraněný John Ruskin tvrdil, že síť uměleckoprůmyslových škol, které v letech 1837–1873 fungovaly na základě tohoto restriktivního „South Kensington system“ zkorumpovala celé uměleckoprůmyslové školství v zemi. Až po této reflektované kritice nastoupil na konci 19. století vliv hnutí Arts and Crafts, který zejména prostřednictvím spisů a odborné výuky grafického designéra a ilustrátora Waltera Cranea přinesl do uměleckoprůmyslového školství uměleckou svobodu, imaginaci a individuální kreativitu.⁶⁵

Soustava nových škol uměleckých řemesel v celé rakouské monarchii vznikala od sedmdesátých let na různých místech říše, podle soudobých zpráv však postrádala „jednotného plánu vyučovacího“. V článku O reformě průmyslového školství v Rakousku jsou popsány centralizační snahy: „*Mělo-li se však přikročiti k povšechné organizaci průmyslového školství..., nezbylo jiné cesty, nežli spojití správu všech stávajících ústavů v nejvyšším orgánu vychovávacím. Proto se uzavřelo, aby se počátkem roku 1882 soustředilo řízení tohoto odboru v ministerstvu vyučování.*“⁶⁶ Ministerstvo kultury a vyučování rakouské monarchie hned od počátku osmdesátých let 19. století prokazatelně navazovalo na didaktiku příkladného, striktně a účelově „kovaného“ anglického „cast-iron“ systému. Svědčí o tom výukové osnovy uvedené v ústředním ministerském tiskovém orgánu prvního čísla *Centralblatt für das Gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich im Auftrage des K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht* z roku 1883. Vládní reformní program řemeslného vzdělávání měl obsahovat následující výukový rozvrh: I. základy kreslení a geometrie (geometrie a technické kreslení, nauka o tvaru, kopírování ornamentů podle předloh, řezy geometrickými tělesy, kreslení rukou, geometrický plošný ornament, stylizovaný rostlinný ornament podle předloh, obrysová kresba, stínování aj.), II. nauka o obchodu, III. počty a účetnictví.⁶⁷

Alois Studnička na tyto programové cíle reformy rakouského uměleckoprůmyslového školství navazoval a náplň osnov mnohdy iniciativně a tvořivě spoluutvářel. Studnička byl přesvědčený, že pokrok a průmyslový rozkvět společnosti spočívá v osvětové kultivaci širokých vrstev obyvatelstva. Mimo své aktivity při budování Průmyslového musea, účasti v Průmyslové jednotě a časopiseckém a redakčním úsilí byl jedním z průkopníků a uskutečňovatelů centralizovaného uměleckoprůmyslového školství u nás. Studnička se nezasazoval o akademickou vzdělanost intelektuální elity, ale usiloval především o cílenou a masovou kultivaci řemeslné dovednosti a estetického citu. Byl přesvědčen, že se tato edukativní oblast doposud, na rozdíl od univerzitního školství, podceňovala. Se zadostiučiněním přijal ministerské snahy na zřizování odborných vzdělávacích institucí po anglickém vzoru. Chtěl, aby se vypracovaly jasné metody a didaktika výuky nejen pro umělce a vzdělance, ale také pro odborné školy a „lid řemeslný“. Studničkův soupeř a spisovatel a novinář Jan Neruda v roce 1883 napsal: „*České děti studují na gymnasiích, 12 let se trmácejí po studiích, ale pak nemají zaměstnání, není*

mnoho řemeslníků ... Stačilo by přece, kdyby vystudovali reálku a pak se dali na nějakou odbornou školu.⁶⁸ Studnička při založení jaroměřské školy v roce 1886⁶⁹ také kritizoval dosavadní nezúčastněnou lhostejnost vůči systémovému vzdělávání řemeslníků, způsobující nezadržitelný hospodářský úpadek. O to důrazněji uvítal vznik státních průmyslových škol různého druhu, velké naděje vkládal v řemeslnické školy, „v nichž může každý mladík, který má nejméně 12 let stáří, vykáže-li se vědomostmi ze 6. třídy obecné, připravit se pro jakoukoli živnost, i pro uměleckou, a to směrem teoretickým, praktickým i obchodním.“ Součástí výuky byla práce v dílnách s různými materiály, aby se „způsobilými stali ku potomnímu robení prací důkladných i uměleckých“.

Absolvent jaroměřské školy, jejíž koncepci uskutečňoval Studnička, se během dvou tří let měl „důkladně připravit na některé ze řemesel a umění následujících: na truhlářství, soustružnictví, řezbářství, vykládání ve dřevě, zlatnictví, natěračství, zednictví, malířství pokojů, malířství písma, zahradnictví umělecké, ryctví, litografii, dekorativní vzorkovnictví, sochařství, kamenictví, klempířství, zámečnictví, strojnictví, kamnářství, hrnčičství, krejčovství, obuvnictví a celou řadu řemesel jiných“.⁷⁰

Sylabus jaroměřské řemeslnické školy obsahoval vedle náboženství, češtiny a němčiny geometrii a geometrické kreslení, ornamentální kreslení, kreslení rukou, teorii tvaru, projektování, modelování, odborné kreslení, krasopis, základy přírodopisu a mechaniky, nauku o materiálu a technologii, řemeslnické počty aj.⁷¹

Teprve po absolvování jaroměřské nebo jiné odborné školy (Fachschule, Gewerbeschule, Handwerkschule) se v patnácti nebo šestnácti letech mohli studenti ucházet o specializované studium druhého stupně na uměleckoprůmyslové škole (Kunstgewerbeschule) v Praze, Vídní či jinde.

Studnička se zajímal o formování uměleckoprůmyslového a řemeslného dorostu, protože byl přesvědčen, že tato výuka má pro společnost větší význam než šlechtění několika umělecky nadaných jedinců.

Studničkova nauka o ornamentu: drezura i tvořivost

Během svých průzkumných cest po Anglii a na prezentacích nově vzniklých odborných uměleckoprůmyslových škol v kontextu světových výstav si Studnička povšiml, že velká část osnov státních schools of design, ale také elementárních kurzů kreslení, které byly plošně zaváděny do měšťanských a reálných škol, se soustřeďuje na problematiku ornamentu. Ornamentálnímu kreslení byla věnována největší pozornost, týdenní penzum na řemeslných školách spočívalo – v závislosti na odborném zaměření – mezi deseti až dvaceti vyučovacími hodinami týdně, k tomu ještě navíc mnohdy měli studenti kurzy teorie barev, nauku o tvaru, semperovskou nauku o slohu a teoretické přednášky dotýkající se dějin ornamentu. Do výkladu dějinného chápání ornamentu se i na těchto Gewerbeschulen postupně vklíňoval akademický duch a uměleckohistorická klasifikace.⁷² Studenti nejen kopírovali podle předloh historickou ornamentiku, ale byli také systematicky vedeni k tvarové analýze a stylizované abstrakci přírodního předobrazu. Velká pozornost byla věnována stylizaci listů, rostlinných úponků a květů.

Alois Studnička byl obeznámen s novodobou „biblí“ ornamentálních forem, kterou publikoval Owen Jones v roce 1856 v Londýně pod názvem *Grammar of Ornament* a která se stala neopominutelnou příručkou na státních školách. Tato kniha také brzy vyšla v němčině a byla nakoupena do škol.⁷³ Manuál nabízel rozšíření ornamentálních forem – mimo klasické antikizující formy akantových rozvilin a řeckých meandrů zde byla na celostránkových barevných chromolitografiích s komentářem věnována velká pozornost ornamentální prarostlině – egyptskému lotosu, orientálním a maurským ornamentům. Owen Jones do celku zahrnul také ornamentiku domorodých kmenů a ve XX. kapitole referoval o postupech ornamentální stylizace listů a květů rostlin. Owen Jones nabádal, aby stylizované přírodní formy ovládala geometrická zákonitost. Na rozdíl od fenomenální přírodní rozmanitosti a tvarové mnohosti měl ornament manifestovat univerzální strukturní jednotu.⁷⁴ Napodobivý iluzionismus měly nahradit „konvenční“ obrazce. Proměna naturálií v ornamentální abstraktní strukturu byla kognitivním aktem, který se v průběhu výuky postupně zautomatizoval. Postupy stylizace rostlin se staly kreslířskou drezurou, a právě tato automatizace a zvědečnění výtvarných postupů byly později terčem kritiky Ruskinových stoupenců vůči uniformnímu kensingtonskému systému. Ve výukovém systému a metodách souputníci hnutí Arts and Crafts cítili nebezpečí pragmatické fabrikace výtvarného procesu.

Studnička navazoval na počátku osmdesátých let na kensingtonský model, kritické ruskinovské hnutí Arts and Crafts bylo jemu, stejně tak jako prvním průkopníkům uměleckoprůmyslové reformy v habsburské monarchii, v té době neznámé.⁷⁵ Studnička však tyto postupy, která navíc znal jen částečně, nepřijímal pasivně. Anglický model si modifikoval, a to jednak dílčím poznáním francouzské výuky dekorativního umění, která měla blíže ke kreativnímu uměleckému procesu a volnému kreslení (Freihandzeichnen), a naroubováním anglické systémové výuky na střeoevropskou lokální tradici. Navíc Studničkovy manuály jsou lehce excentrické a inspirativní proto, že i sám Studnička zde promítal své víceoborové zájmy, zprostředkované asi díky bratrovi, který působil v univerzitních přírodovědných kruzích. Do teorie ornamentu tak Alois Studnička svérázně včlenil své částečné poznatky z oblasti fyziologie zraku,⁷⁶ zajímal se o fyzikální barevné spektrum pozorováním duhy.⁷⁷ Chtěl, aby ornamentika „*působila samozřejmě a přirozeně na oko*“, měla díky tvarové, proporční a barevné vyváženosti vytvářet „*vizuální pohodlí*“.⁷⁸ Trochu neuměle formuloval své tušení, že linie má schopnost komunikovat emocionální kvality a předznamenával tak něco, čím se později zabývala Gestaltpsychologie. „*Vodorovná poloha přímký vyvolává v naší mysli dojem míru, klidu svátečního, podobný onomu při pozorování červánků ranních a večerních, vodorovně rozložených. Opak oněch dojmů činí čáry křivé, zvláště je-li jich řada vedle sebe nebo nad sebou. A čím více vlny obrazu stoupají, tím více se zdánlivě míhají, až vzbuzují v pozorovateli téměř nepokoj, přibližují-li se jich svahy ke směru svislému. Týž účinek pozorujeme i při rovinách ... nakloněných a plochách křivých tvaru vlnitého. Můžeme tedy vůbec říci, že příмка a plocha vodorovná činíc dojem klidu, stává se sama o sobě v obyčejných poměrech jednotvárnou – poklid její znamená mrtvo, a tam tedy, kde běží o živost, musí se vodorovná příмка pojiti s přímkou šikmou, jakožto přechodem obou základních směrů.*“⁷⁹

Největší pozornost věnoval Studnička pozorování přírodních předobrazů, tam nacházel „základy krásné formy“. Již v úvodu školní ročenky jaroměřské školy v roce 1888⁸⁰ mluvil o přírodě jako základním východisku pro řemeslníka či průmyslového návrháře. Přírodní struktury slučují potřebné kvality – krásu, účelnost a trvanlivost. Při tvorbě ornamentu měl student naturálie „idealizovat“, přepisovat v něm základní konstrukční zákonitosti a souměrný princip. V návaznosti na Owena Jonese Studnička psal: „*Při stylizování neb idealizování tvarů rostlinných slušeno hleděti předně k tomu, aby list stylizovaný obsahoval všeliké obecné, tedy charakteristické znaky listu z přírody vzatého, aby byl prost nahodilých podrobností, zejména takových, které pro pozorovatele nemají ani ceny ani půvabu.*“⁸¹ Z konstrukčního hlediska studuje stébla trávy, napojení listů k větvím a lodyhám, zkoumá pavoučí síť.⁸² Při tvorbě plošného ornamentu nabádá k pozorování zbarvení ptačích a motýlích křídel. V knize *Grundlagen der Schönen Form*,⁸³ která je důslednějším rozpracováním jaroměřských osnov z osmdesátých let, zřetelně navazuje mimo jiné na četbu Charlese Darwina, který si v *Původu druhů* všiml „elegantních a vytříbených“ dekorativních vzorců na tělech ptáků ve vztahu k pohlavnímu výběru a evoluci. Podobně jako Darwin v *Původu druhů* i Studnička ve své praktické estetice doporučuje a předkládá konkrétní dekorativní mustrы bažanta arguse a obyčejných opeřených perliček, které jsou kultivovanou, prostou kombinací bílých skvrn na černošedém podkladě. Pro Darwina i Studničku dekorativní motiv na těle těchto ptáků byl fatálním příkladem „survival of the fittest“.

Ve shodě s nenápadnou elegancí zvířecích kryptických vzorců Studnička preferoval jednoduché geometrické, pásmové, síťové a tečkové ornamenty. Smysl pro abstraktní ornamentiku posiloval zájmem o revizi ornamentu orientálního a maurského. Jejich výkladu a příkladné konstrukci také věnoval na stránkách *Listů průmyslových* i *Českého kreslíře* velkou pozornost.

Od šedesátých let stopoval podoby slovanského ornamentu. Studnička byl nemile překvapen, že v kompendiu ornamentů Angličana Owena Jonese není uveden jediný příklad slovanského ornamentu. „*Nejprvnějším popudem ku sbírání a studování tohoto národního umění byla ta okolnost smutná, že pisatel ve všech světových spisech ornamentálních našel sice ornamenty národů divokých, polocivilizovaných i všech civilizovaných, vyjma ornament slovanský. Nejprve pátral po ruském ornamentu ve stavbě, shledal však, že je tu mnoho signálů byzantských, připadl posléze po dlouhém studování na myšlenku, že ryzí slovanský ornament, který nám nikdo nepopře, nalézá se na našich krojích v dokonalosti slohové.*“⁸⁴ Inspirován také tvorbou svého oblíbence Josefa Mánesa se Alois Studnička chtěl pokusit o sběr a vědeckou inventarizaci této národní ornamentiky. Studnička podnikl několik cest po zemích českých, při nichž sbíral kroje, vyšívání čepečky – tzv. holubinky, plachetky, šátky na krk, šátečky do kapes, kožíšky, živůtky, zástěrky, rukávce, karkulky, kokrhely, hanácké rukávce aj. Několika tištěnými výzvami apeloval, aby měšťané i venkované tyto národní poklady neprodávali „*za mrzký groš vychytralým vetešníkům*“, ale darovali je Českému průmyslovému museu.⁸⁵ V roce 1880 po delších přípravách ve spolupráci s Českým průmyslovým museem zorganizoval Výstavu umění děv českoslovanských.⁸⁶ Studnička měl v úmyslu publikovat album slovanské ornamentiky, byl si jistý, že by taková kniha „*nalezla odbyt v celém světě*“. Tento plán se

mu však bohužel nepodařil, autor nesehnal prostředky, v Sarajevu vydal jen několik listů příkladů lidové ornamentiky,⁸⁷ což bylo vůči původní ambici smutným torzem. Studnička měl pravdu, svět byl lačný po neznámém slovanském ornamentu, který nebyl dokumentován. Když v roce 1911 vydal anglický časopis *The Studio* speciální publikaci o lidovém umění a slovanském ornamentu pod názvem *The Peasant Art in Austria and Hungary*,⁸⁸ stala se tato motivika novým, dlouze vyčkávaným arsenálem ornamentálních vzorců, které měly svou neotřelou „měkkou a malebnou“ identitu. Amelia S. Levetus v této publikaci poučeně popisuje jednotlivé regionální odchylky a charakteristicky ornamentálního umění a velmi přitom oceňuje „vytříbené příklady“ slovanských vzorů uložených v Náprstkově muzeu.⁸⁹ Zakladatel sbírky a iniciátor záchrany umění „dév českoslovanských“, které začala dle Studničkova názoru nešťastně pohlcovat rychle se proměňující, zvenčí pronikající „ropucha móda“;⁹⁰ však v textu není jmenován. V roce 1911, kdy kniha vyšla, byl již Studnička v důchodu, v sarajevském ústraní.

Závěr

Studničkův současník, filosof a estetik Otakar Hostinský v roce 1887 napsal: *„Novější doba čím dále tím větší váhu klade na průmysl umělecký. Vlady i zákonodárné sbory přinášejí mu značné oběti zřizováním sbírek a škol, úřady a korporace samosprávné následují příkladu toho, inteligentní průmyslníci a řemeslníci sami snahy tyto podporují a i nejširší kruhy obecnosti s interese sledují pokroky a úspěchy činnosti té a rády z nich těží.*“⁹¹ Studnička byl na rozdíl od Otakara Hostinského, Josefa Durdíka či K. B. Mádlu, s kterými by mohl být částečně srovnáván, skutečným, „terénním“ průkopníkem a uskutečňovatelem raných uměleckoprůmyslových snah, nejen akademickým pozorovatelem či kritickým glosátorem. Klady i úskalí Studničkova průkopnického úsilí na poli uměleckoprůmyslové reformy jsou v jeho široce rozprostřeném šíři zájmů, vytyčené mezi průmyslem, technikou, uměleckoprůmyslovou osvětou a praktickou estetikou.⁹²

V oblasti příprav nových, centralizovaných učebních plánů a osnov pro oblast „Kunstgewerbliche Lehre“ byl v českém kontextu výjimečný.⁹³ Jeho novátorské, i když v mnohém problematické manuály, byly vládou schváleny k plošnému využívání na odborných školách, a to jak u nás, tak později i v Bosně a Hercegovině. Vytvořily tak určitou lokální didaktickou matici. Studnička originálním způsobem adaptoval modelovou metodiku uměleckoprůmyslového školství, jehož základy se konstituovaly v anglickém systému designérských škol, ale také v oblasti výuky dekorativního umění ve Francii, uměleckých řemesel v Německu a Vídni. O co méně jsou Studničkovy manuály řádným a systematickým návodem, o to více jsou skrze poučené exkurzy do oblasti přírodovědy, svérázné postřehy a citlivá pozorování otevřeny kreativnějšímu přístupu a dalšímu hledání.

Ve Studničkových spisech nenajdeme kritický tón upozorňující na nebezpečné aspekty industrializace; týž, který prorocky zněl z úst představitelů anglického hnutí Arts and Crafts. Studnička věřil v možnosti kultivovaného rozkvětu techniky a sériové produkce, nenahlížel za obzor své doby. Průmysl považoval za pokrokovější a zušlechťené řemeslo, jak zní v mottu tohoto příspěvku. Estetické

a etické otázky po rozdílu mezi uměleckým řemeslem a průmyslem si nekladl, jako ostatně mnozí jeho současníci. V tomto ohledu zůstal trochu naivní.

Studium manuálů a didaktických metod uměleckoprůmyslových škol je důležitým pramenným materiálem nejen pro pochopení studijních praktik nově založeného institucionálního řetězce uměleckoprůmyslových škol, ale v obecnější rovině také dějin a filosofie uměleckého vzdělávání. Zkoumáním se rovněž přiblížíme k principiálním otázkám, jak došlo k formování a mutaci řemeslníka ve školeného průmyslového designéra.

*Studie je výsledkem grantového úkolu „Aspekt a abstrakce: souvislosti obrazové reprezentace v dekorativním umění a přírodních vědách (1850–1914)“, GA 408/08/1567.

¹ Lumír XVI, 1866, s. 270.

² Alois Studnička, O příčinách úpadku řemesel v Čechách, *Průmyslové listy* III, 1877, č. 16, s. 181.

³ Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London – New York 1995, s. 20.

⁴ Alois Studnička, *O školách průmyslových, zvláště pak řemeslnických. Poučení rodičů v Jaroměři, Josefově a okolí u příležitosti otevření školy řemeslnické v Jaroměři*, Jaroměř 1886.

⁵ Název podkapitoly parafrázuje titul manuálu pro pokračovací školy: Alois Studnička, *O slohu v průmyslu uměleckém a v řemeslech výtvarných I*, Praha 1879.

⁶ Studnička podporoval od šedesátých let zejména užívání šicích strojů, „pro několik řemesel sepsal celé české názvosloví, zvláště pro hoblíky, pily, sekery, pumpy klempířské a další nástroje“.

⁷ Jan Neruda, O Aloisi Studničkovi, *Humoristické listy* XXV, 1883, č. 35. Na titulu *Humoristických listů* reprodukován portrét Aloise Studničky, autorem byl český ilustrátor a malíř Jan Vilímek (1860–1938).

⁸ Životopis Aloise Studničky vychází z několika zdrojů. Viz zejména Studničkova rukopisná autobiografie, Památník národního písemnictví v Praze, fond Karel František Studnička, 5 – L/25, č. inv. 903, č. přír. 29/86. Dále pak tištěné curriculum vitae uložené v Archivu Bosny a Hercegoviny, fond Zemská vláda, personální spis Aloise Studničky. Děkuji za pomoc a vyhledání materiálů v Sarajevu archivářce Mině Kujovićové a vstřícnou pomoc historikovi Jiřímu Kudělovi, který působí v pozici diplomata v Sarajevu a který se zabývá působením Čechů v Bosně na konci 19. století. Nekrolog po Studničkově smrti napsal Oskar Zíka, Za Aloisem Studničkou, *Národní politika*, 20. 9. 1928. Dosti obsáhlá jsou také slovníková hesla v Ottově i Masarykově slovníku naučném. *Ottův slovník naučný, ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí* XXIV, Praha 1906.

⁹ František Josef Studnička, *Seznam knih jakož i pojednání, jež během 40 rokův uveřejnil c. k. dvorní rada dr. F. J. Studnička, profesor c. k. české university*, Praha 1900. Bratr Aloise Studničky František Josef byl v úzkém kontaktu s Josefem Hlávkou, Svatoplukem Čechem, Eliškou Krásnohorskou aj. Publikoval také beletrii pod pseudonymem Pravdomil Čech.

¹⁰ Pozůstalost Karel František Studnička, přijatá korespondence, Památník národního písemnictví v Praze.

¹¹ *Výstava umění děv českoslovanských*, Střelecký ostrov, sál skleněný, 8.–24. 5. 1880. Knihovna Náprstkova muzea, archiv Vojty Náprstka.

¹² Dochoval se neodeslaný koncept dopisu Anny Fingerhutové, v němž Studničkovi píše: „Bezpočetkrát jste se vyslovil, že pan Náprstek chce mít místo Průmyslového muzea čínský a japonský bazar...“, Knihovna Náprstkova muzea, archiv Vojty Náprstka, 43/110–129.

¹³ Jazykově zdatný Alois Studnička ve své autobiografii napsal, že podnikl tyto „studijní cesty do ciziny ve prospěch českého průmyslu a vzdělání lidu“. Roku 1863 studoval světovou hospodářskou výstavu v Hamburku, roku 1865 muzea londýnská, roku 1869 výstavu v Amsterdamu, roku 1873 světovou výstavu ve Vídni, roku 1889 světovou výstavu v Paříži. Viz Studničkova autobiografie (pozn. 8).

¹⁴ Lada Hubatová-Vacková, Kupkův jaroměřský učitel Alois Studnička: světlo sluneční, škola stínů a optické přeludy, in: *František Kupka – Čech, Francouz, Evropan - sborník konference*, Hradec Králové 2009, s. 46–53.

¹⁵ Zájem Josefa Šímy st. o etnografika s velkou pravděpodobností podnítil Studnička.

¹⁶ Viz Studničkova rukopisná autobiografie (pozn. 8).

¹⁷ Studnička také krátce působil na řemeslnické škole s tehdejšími hlavními architekty Sarajeva Karlem Paříkem. Srov. Jiří Kuděla – Branka Dimitrijević – Ivo Vacík, *Karel Pařík (1857–1942), Čech, který stavěl evropské Sarajevo*, Sarajevo 2007. Z pramenů literatury vyplývá, že příchod Čechů do Sarajeva a Bosny nebyl lokálním obyvatelstvem přijat pozitivně. V Bosně si chtěli školy řídit sami, dosazené Čechy tam vnímali jako prodlouženou ruku invazivní rakouské vlády. Do Sarajeva Studnička přivedla idea slovanské vzájemnosti, ale později Studnička mluvil o Bosně coby „Orientu“, na architektuře tu uplatňovali maurský ornament.

¹⁸ „Roku 1862 a 63 dvě Náprstkovy výstavy novinek ze světové výstavy v Londýně a v Hamburku. Roku 1869 pořádal hospodářskou výstavu v Kanálce, roku 1870 školskou výstavu pro pražské učitelstvo, roku 1872 všeobecnou výstavu průmyslovou pro Průmyslovou Jednotu, pro týž spolek roku 1875. Roku 1879 etnografickou výstavu dra Emila Holuba, roku 1880 výstavu národního ornamentu. Následující byly podniky vlastní: 1864 výstava nových vynálezů v Táboře a v Budějovicích, 1867 průmyslová výstava na Smíchově, 1884 elitní výstava průmyslová v Praze, 1885 pět poučných výstav s přednáškami v Sušici, Vodňanech, Strakonících, Jindřichově Hradci, a v Budějovicích. Roku 1886 výstava ženského umění evropského a asijského v Jaroměři, k níž vymohl sbírky z vídeňských a privátních muzeí.“ Viz Studničkova rukopisná autobiografie (pozn. 8).

¹⁹ Grafické záhlaví časopisu navrhoval Alois Studnička. Logotyp *Listů průmyslových* tvoří tři propojené kruhy, do nichž je vepsáno: „*Krása, přesnost, vhodnost*“.

²⁰ Alois Studnička, *Abecedy – sbírka druhů písma starých i novějších pro malíře písma, kameníky, rytce, řezbáře, stavitele a umělce vůbec*, Praha nedat. Studnička zde nepředstavil svou typografickou abecedu, jde především o album užitého písma pro řemeslníky různých oborů. Studnička tak představil široké spektrum tvarování liter užitých v různých řemeslech – v kovu, ve vyšívání, aranžérské praxi, lakýrnickví, rytečství, atp. Děkuji historiku písma a typografovi Otakaru Karlasovi za komentář ke Studničkovým vzorníkům, jejichž úroveň oceňoval právě pro materiálovou mnohotvárnost. Jinak totiž vypadá písmo kovové, jinak vyšívané. František Muzika Studničkovu historickou roli v dějinách písmomalířství opomíjí. Viz František Muzika, *Krásné písmo I, II*, Praha 1963.

²¹ Alois Studnička, *Anfangsgründe der gewerblichen Schriftmalerei zum selbststudium und gewerblich Antstalten*, Königgratz 1891.

²² Alois Studnička, *Alphabete, Initialen, Monogramme und Schönschreibornamente nebst einer Aesthetik der Schrift*, Sarajevo, nedat.

²³ Alois Studnička, *O slohu v průmyslu uměleckém a v řemeslech výtvarných I*, Praha 1879.

²⁴ Alois Studnička, *Grundlagen der Schönen Form, Praktische Aesthetik*, Sarajevo 1898.

²⁵ Alois Studnička, *Měřičství pro školy průmyslové, měšťanské a pokračovací s dodatkem o stínování a zobrazování technickém*, Praha 1883.

²⁶ Alois Studnička, *Škola stínů*, Pro vyšší třídy škol občanských, průmyslových a dívčích a pro nižší školy realní a gymnasiální, Praha, nedat.

²⁷ Alois Studnička, *Barvy v rovině*, Praha, nedat.

²⁸ Alois Studnička, *Palmety*, Sarajevo 1898.

²⁹ Alois Studnička, *Počeci pravilnog ornamenta*, Sarajevo 1900.

³⁰ Alois Studnička, *Polihromi ornament raznih štilova*, Sarajevo 1900.

³¹ Alois Studnička, *Několik motivů lidového vyšívání*, Sarajevo 1898.

³² František Viktor Mokrý, Sto let od narozenin Aloise Studničky, *Výtvarná práce, sborník pro užitě umění, kreslení a zrakovou výchovu VIII*, 1942, č. 4, s. 35–38.

³³ Tomáš Vlček, Ornament a styl, k problematice českého umění přelomu století, *Umění XXVIII*, 1980, s. 425–435.

³⁴ Tatjana Spunarová, Alois Studnička a jeho místo v českém muzejnictví, *Muzejní a vlastivědná práce XXXIV*, 1996, č. 4, s. 213–220.

³⁵ Viz např. Ludmila Vachtová, *František Kupka*, Praha 1968, s. 9. – Meda Mládková, *František Kupka ze sbírky Jana a Medy Mládkových*, Praha 2007, s. 19.

³⁶ Památník národního písemnictví, fond Josef Svatopluk Machar, korespondence přijatá od Františka Kupky, dopis ze dne 2. 1. 1902.

³⁷ Helena Koenigsmarková, Kunst und Industrie. Wien – Prague, in: Peter Noever (ed.), *Kunst und Industrie, Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*, MAK, Wien 2000, s. 235–243.

³⁸ Těchto paralelních dějin se dotýká v úvodu studie Jindřich Vybíral, Ohas idejí Arts and Crafts v Čechách kolem roku 1900, in: Martina Pachmanová – Markéta Pražanová (edd.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885-2005*, Praha 2005, s. 252.

³⁹ Viz rovněž Zuzana Sajtáková, *Metodologické problémy sbírkotvorné činnosti v muzeích, respektive odděleních, se zaměřením na průmyslový design* (diplomová práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno 2006.

⁴⁰ František Ladislav Rieger, *Slovník naučný* VI, Praha 1867, s. 1029–1041.

⁴¹ Bennett (pozn. 3), s. 70.

⁴² Ústav pro praktické vzdělání lidu českého, *Lumír* XII, 1862, č. 32, č. 33, s. 762, s. 785–786. V článku je uvedeno: „*Odpoledne 31. července sešli se mnozí z Čechoslovanů v Londýně meškajících na pozvání V. Náprstka z Prahy ku společnému obědu, při němž zaujímal místo předsedy dr. Fr. L. Rieger. Pan prof. Krejčí použil příležitosti této ku přednesení návrhu čelícího k tomu, aby počátek učiněn byl ku zřízení českého ústavu podobného Kensingtonskému muzeu v Londýně (South Kensington Museum).*“

⁴³ *Lumír* (pozn. 42).

⁴⁴ Viz oficiální web muzea A Brief History of the Museum:

http://www.vam.ac.uk/collections/periods_styles/features/history/brief_history/index.html: „*The Museum was established in 1852, following the enormous success of the Great Exhibition the previous year. Its founding principle was to make works of art available to all, to educate working people and to inspire British designers and manufacturers. Profits from the Exhibition were used to establish the Museum of Manufactures, as it was initially known, and exhibits were purchased to form the basis of its collections. The Museum moved to its present site in 1857 and was renamed the South Kensington Museum. Its collections expanded rapidly as it set out to acquire the best examples of metalwork, furniture, textiles and all other forms of decorative art from all periods. It also acquired fine art - paintings, drawings, prints and sculpture - in order to tell a more complete history of art and design.*“

⁴⁵ Antonín Frič, Výstava na Sřteleckém ostrově, *Lumír* XII, 1862, č. 46, s. 1097, pokračování *Lumír* XXII, 1862 XII, č. 48, 28. listopadu, s. 1146.

⁴⁶ Velkou pozornost sklídil anglický výukový diagram s milionem puntíků, který přešel do sbírek a který se prodával také do škol, aby získaly děti poněti o množství. Viz reklamu na koupi diagramu *Listy průmyslové* II, 1876, č. 16.

⁴⁷ Alois Studnička, Co bude České průmyslové museum obsahovati, *Listy průmyslové* III, 1877, č. 16, s. 234–235. Srov. také *Rozvrh sbírek Průmyslového muzea českého, kteréž založila Anna Náprstková, občanka pražská roku 1873*, Praha 1878.

⁴⁸ *Listy průmyslové* III, 1877, č. 16, s. 234–235.

⁴⁹ Soupis nezařaditelných předmětů by aspiroval na surrealistickou sbírku, kterou ovládá šarm nahodilosti a bizarnosti. Mezi dary do sbírek Průmyslového muzea byly zapsány např. tyto předměty: „... *polštářek na jehly z hedvábí růžového s ozdobami z kvítí vyšívaného a vykládaného šupinami štičímí, achát mechatý s ženskou hlavou s kyticí, hedvábný šátek s mapou z bojiště tureckého, polní postel skládací, věchet kokosový, taháčky na zátky, náramky ze skořápky hlemýždí, velký lusl akaciového stromu, 5 škatulek soustruhovaných z bambusu, svazek menších ostrů jezovčích...*“ *Listy průmyslové* III, 1877, č. 16, s. 239.

⁵⁰ Pravdomil Čech (František Josef Studnička), *Luňan Hvězdómír Blankytný, Broučkův host v Praze*, Praha 1892.

⁵¹ *Ibidem*, s. 41.

⁵² Stanislav Kodým, *Dům u Halánků* (kapitola „Průmyslové museum“), Praha 1955, s. 90–110. – Erich Herold, 100 Jahre Náprstek Museum, *Annals of the Náprstek Museum*, Praha 1962, s. 9–18.

⁵³ Srov. Carol Duncan, Museums and Department Stores: Close Encounters, in: Jim Collins (ed.), *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, Oxford – Malden 2002, s. 130–141. – také Mária Orišková, Kultura a konzum: konvergence múzea a obchodného domu, in: Martina Pachmanová (ed.), *Mít a být: sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008, s. 47.

⁵⁴ Michel Foucault, *Des Espaces Autres* (přednáška au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, říjen, č. 5, s. 46–49: „*D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIe, jusqu'à la fin du XVIIe siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte*

d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^e siècle."

⁵⁵ Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

⁵⁶ Bennett (pozn. 3), s. 72

⁵⁷ Franz Ritter von Haymerle, Ueber einige Sammlungen und Bibliotheken des In- und Auslandes, *Supplement zum Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich*. V. díl, Wien 1887, s. 14.

⁵⁸ V polovině 19. století nebyly ještě příliš jasně zakotveny terminologické a významové rozdíly mezi řemeslem a průmyslem. Kunstgewerbe bývá předkládáno jako umělecké řemeslo, ale také jako umělecký průmysl. Kunstindustrie a Kunstgewerbe se často zaměňovalo a bylo vnímáno jako synonyma. Také Alois Riegl nazval svou studii o pozdně římském uměleckém řemesle „Spätromische Kunstindustrie“.

⁵⁹ Franz Ritter von Haymerle, *Centralblatt für das Gewerbliche Unterrichtswesen in Oesterreich im Auftrage des K.K. Ministeriums für Cultus und Unterricht*, Wien 1883.

⁶⁰ Quentin Bell, *The Schools of Design*, London 1963, s. 72.

⁶¹ Marcia Pointon, William Dyce - a Critical Biography, Oxford 1979 (kapitola Superintendent of the School of Design, 1837–1943), s. 43–60. – William Dyce, *The Drawing Book of the Government School of Design*, London, 1842, komentář k tomuto manuálu William Dyce, *The Introduction to the Drawing Book of the Design*, London 1854.

⁶² Osobnost Williama Dyce byla zdánlivě paradoxním příkladem nazarénského umělce, který důvěřoval průmyslovému pokroku. Dyce chtěl v průmyslové éře znovuzkřísit třídu středověkých řemeslníků, kteří budou v nábožné anonymní oddanosti pracovat pro stát.

⁶³ Lada Hubatová-Vacková, Přírodověda jako rukověť designéra, *Vesmír* LXXXVII, květen, 2008, s. 342–344, Lada Hubatová-Vacková, Aspect and abstraction: reproducibility of natural forms in decorative arts, mostly in 19th century, in: Amrei Wittwer-Elvan Kut – Vladimír Pliska – Gerd Folkers (edd.), „*Reproducibility – Arts, Science and Living Nature*“, Curych 2008, s. 63–69 (Collegium Helveticum V).

⁶⁴ Nikolaus Pevsner uvádí, že Semperova propagace společných dílenských cvičení byla přímým předchůdcem studijních praktik na Bauhausu. Nikolaus Pevsner, *Academies of art, past and present*, Cambridge 1940.

⁶⁵ Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970. – David Thistlewood (ed.), *Histories of Art and Design Education Cole to Coldstream*, London 1992. – Stuart Macdonald, *A Century of Art and Design Education. From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005.

⁶⁶ Armand v. Dumreicher, O reformě průmyslového školství v Rakousku, *Listy průmyslové* VIII, 1882, č. 2, s. 17.

⁶⁷ Franz Ritter von Haymerle (pozn. 59), s. 46, viz také *Jahresbericht der Lehranstalt für Textil- Industrie zu Wien für da Schuljahr 1884–1885*, Wien 1884.

⁶⁸ Neruda (pozn. 7).

⁶⁹ Studnička (pozn. 4), nepag.

⁷⁰ Ibidem, nepag.

⁷¹ Alois Studnička, *Dritter Jahres Bericht der K.K. Allgemeinen Handwerkerschule in der Königl. Leibgedingstadt Jaroměř für das Schuljahr 1888–1889*, Königgratz 1889.

⁷² Vědecké pochopení stylových proměn ornamentu v dějinách umění na anglických schools of design průkopnický zaváděl Ralph Nicolson Wornum, *Analysis of ornament. The characteristics of styles : an introduction to the study of the history of ornamental art*, London 1860.

⁷³ Owen Jones, *Grammatik der Ornamente – Illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente in 112 Tafel.*, London – Leipzig 1865.

⁷⁴ Ernst Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, Oxford 1979, s. 55.

⁷⁵ Vliv hnutí Arts and Crafts pronikl do školského systému až kolem přelomu století, a to skrze recepci německých překladů Johna Ruskina a Waltera Cranea. Walter Crane ostatně podnikal osobně po Evropě spanilé jízdy, připravoval zde výstavy, aby hnutí Arts and Crafts proniklo i do kontinentální Evropy.

⁷⁶ Viz Hubatová-Vacková (pozn. 14).

⁷⁷ K pozorování duhy a barevného spektra sestrojil Studnička několik přístrojů – tzv. iridioskop. Viz Studnička (pozn. 27).

⁷⁸ Studnička (pozn. 23), s. 40: „*Oko naše, jakkoli miluje rozmanitost a rádo zkoumá poměry, přece vyhýbá se obtížným úkolům, kde soudnost více nevystačuje.*“

⁷⁹ Studnička (pozn. 23), s. 43. Víru, že diagonála má energetický potenciál na rozdíl od „mrtvého klidu horizontály“ později rozpracoval v textu Hranol a pyramida Pavel Janák. Srov. Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* I, 1911–1912, s. 162.

⁸⁰ Alois Studnička, *Dritter Jahres Bericht der K.K. Allgemeinen Handwerkerschule in der Königl. Leibgedingstadt Jaroměř für das Schuljahr 1888–1889*, Königgratz 1889.

⁸¹ Alois Studnička, Ornamentika slohová, *Listy průmyslové* IV, 1878, č. 1, s. 4.

⁸² Alois Studnička, *Divy přírody*, Praha – Sarajevo, nedat. – Idem, *Tvorstvo a člověk*, Praha 1910, s. 17: „*Jak vyspělá jest technická dovednost některých zvířat, o tom svědčí umělecké tvary jich příbytků a zvláště sítě pavouků, mezi nimiž zaujímá první místo visutá pavučina křížáků.*“

⁸³ Studnička (pozn. 24).

⁸⁴ Alois Studnička, Původ sbírek vyšívání českého a moravského, *Národní listy*, 1886, č. 81, 22. 3.

⁸⁵ Srov. Výzva „Naším milým venkovanům“, Náprstkovo muzeum v Praze, fond Alois Studnička, Studničkova výstava krojů, karton 261.

⁸⁶ Srov. Náprstkovo muzeum v Praze, fond Alois Studnička, Studničkova výstava krojů, karton 261. – Alois Studnička, *Katalog des Ersten Ausstellung der Heimischen Textil-Industrie in Böhmen, Mähren und Schlesien*, Prag 1880.

⁸⁷ Studnička (pozn. 31).

⁸⁸ Charles Holme (ed.), *The Peasant Art in Austria and Hungary*, London – Paris – New York 1911. Na slovanský ornament se zaměřovala Amelia S. Levetus. Velkým propagátorem byl také slavjanofil William Ritter. Srov. David Crowley, *The Uses of Peasant design in Austria-Hungary in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, *Studies in the Decorative Arts*, Spring 1995, s. 2–28.

⁸⁹ Amelia S. Levetus, Austria, in: Holme, ibidem, s. 10.

⁹⁰ Studnička hořce poznamenal: „*Co švarné děvy po staletí vymyslily, vkládajíce do každého kvítku krásu, něhu, lásku, to setírá šmahem ropucha móda, slepá marnost světská neznajíc ceny vlastního, obléká se v roucho cizí, kteréž se na ní proměňuje v rubáš.*“ Srov. Náprstkovo muzeum v Praze, fond Alois Studnička, Studničkova výstava krojů, karton 261.

⁹¹ Otakar Hostinský, *O významu průmyslu uměleckého, K zahájení přednášek Museem umělecko-průmyslovým pořádaných 6.3. 1887 v Rudolfinu*, Praha 1887, s. 279.

⁹² Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (2 díl, 1860–1863), Nerdinger, Winfried and Werner Oechslin (edd.), *Gottfried Semper 1803-1879* (Munich – Zurich, 2003), Rainald Franz, *Das System Gottfried Sempers, Reform des Kunstgewebes und Grundlagen für ein Museum für Kunst und Industrie in ihren Auswirkungen auf das Österreichische Museum*, in: Noever (pozn. 37), s. 41–52.

⁹³ O učebních pomůckách, manuálech, publikovaných sbírkách předloh informoval vždy ústřední orgán rakouského ministerstva. Srov. Franz Ritter von Haymerle (pozn. 59). Pro pražskou umělecko-průmyslovou školu připravil manuál její ředitel František Schmoranz, *Lehrmittel für das gewerbliche Unterrichtswesen des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht*, Prag 1889.