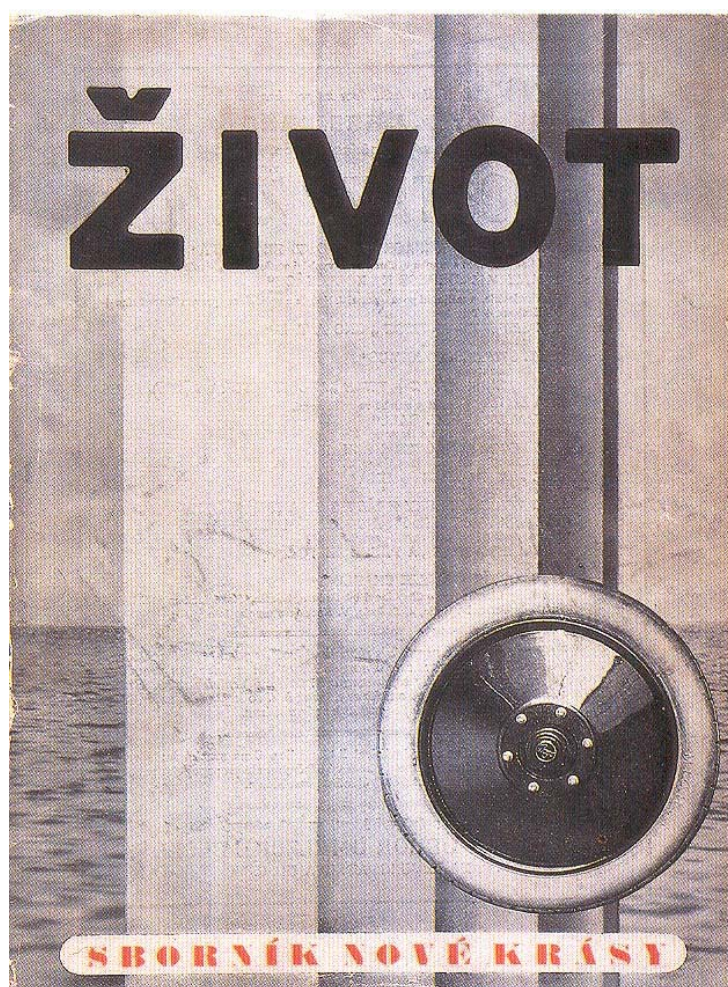


6.1 Sborník Život II

Sborník Život II vyšel v Praze v prosinci roku 1922. Přestože nešlo o první svazek nové ediční řady, znamenalo jeho vydání zásadní obrat v dějinách české avantgardy. Život vydal poprvé jako svou ročenku výtvarný obor Umělecké besedy v Praze roku 1921. Devětsilské číslo vyšlo jako druhý svazek tohoto almanachu, a označuje se proto jako Život II. Sborník byl jednou z prvních publikací, které na československou scénu uváděly mezinárodní avantgardu a seznamovaly s jejími zásadami a nejrůznějšími formami moderní technologie jako příklady pro nové umění.



Fotomontážní obálka Života II, kterou v roce 1922 vytvořili Karel Teige, Josef Šíma, Jaromír Krejcar a Bedřich Feuerstein

Velká pozornost při jeho koncipování byla věnována obálce, sestavené z fotomontáže, založené na kontrastu dvou zvolených námětů, příznačných pro začátek dvacátých let. Fotografie dórského sloupu na pozadí moře a ve volném prostoru vznášející se automobilové kolo, opatřeného pneumatikou značky Michelin. Tato fotomontáž je uváděna jako první zhotovená v Čechách. Za hlavní inspirační zdroj obálky je považován francouzský časopis *L'Esprit Nouveau* (č.10, 1921), avšak přímá konfrontace symbolů starého a nového světa byla originální invencí Devětsilu, a za další inspiraci jsou rovněž považovány dadaistické fotomontáže a kubistické koláže. Zobrazení automobilového kola na obálce dokládá poetické okouzlení moderní civilizací a jejími technickými prostředky pomáhajícími překlenout prostorové a časové překážky, ať již prostředky dopravní jako vlaky, auta, letadla, zaoceánské parníky či prostředky vizuální komunikace jako fotografie, typografie a film. Srovnání můžeme najít v myšlenkové stati Le Corbusiera v časopisu *L'Esprit Nouveau*, kde staví automobil s Parthenonem na stejnou rovinu. Avšak umístění ilustrací na téže stránce, a to Parthenonu v horní části a automobilu ve spodní části, naznačuje hierarchii vysokého a nízkého. V této myšlence se obálka *Života II* zcela odlišuje tím, že tuto hierarchii potlačila. Obálka *Života II* navíc představuje typické kolektivistické dílo Devětsilu, jelikož o ní rozhodovali dokonce čtyři tvůrci – vedle Karla Teigehe malíř Josef Šíma a architekti Bedřich Feuerstein a Jaromír Krejcar. Byla prvou ukázkou spolupráce několika autorů, časté zejména v typografii, kdy se běžně na obálce podíleli dva umělci. Důležitou součástí obálky nebyla jen fotomontáž, ale i moderní konstruktivistické písmo, které jednak označovalo samotný název sborníku, symbolizujícího základní myšlenku Devětsilu, dávající přednost životu před uměním, a také podtitul „sborník nové krásy“, který pod pojmem „krása“ symbolizuje produkty technické civilizace, na této obálce zastoupené automobilovým kolem.

„Bylo by nutno utvořit nové slovo, nahrazující akademický význam slova „krása“ významem novým, neupomínajícím na klasické krásno, jak bylo a jest formulováno „v krásných uměních“, abychom tímto novým slovem mohli přesně determinovati estetický poměr moderního člověka k novým formám, zrozeným mimo „krásná umění“ a přece krásným. Říkejme Nová krása. Hledíme-li na dokonalý automobil, aeroplan, stroj atd., vzbudí v nás též dojem

jako třeba pohled na krásné dokonale vypěstěné tělo sportovce. Je to estetický pocit plynoucí ze souladu účelu a vnější formy.“

(Jaromír Krejcar, *Made in America*, *Život II*, 1922, str. 191)

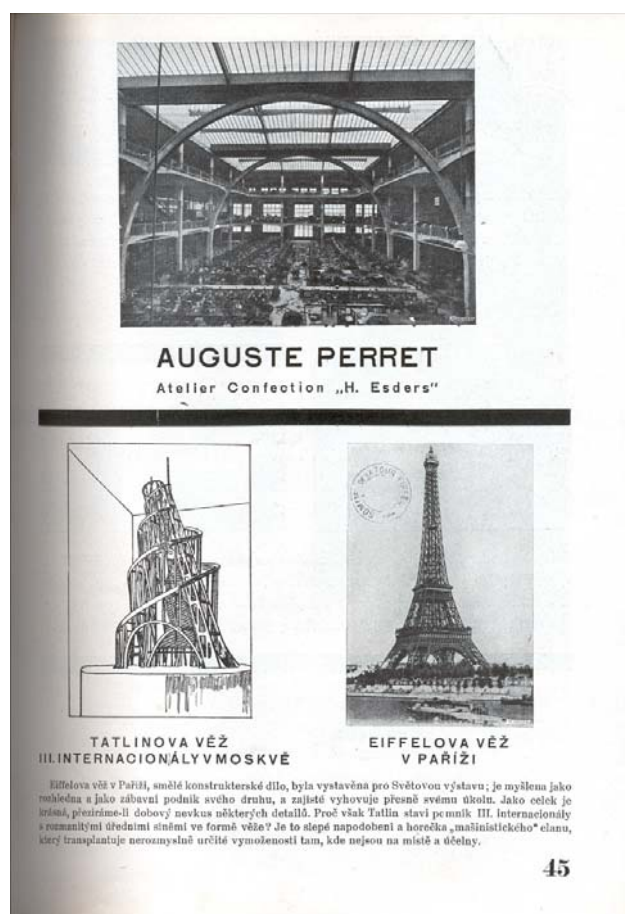
Pojetí *Života II* ovlivnilo mnoho dalších obálek knih a časopisů z dvacátých let, provedených hlavními představiteli Devětsilu technikou fotomontáže nebo koláže, např. obálka Josefa Šímy ke knize Ribemonta-Dessignese *Pštros se zavřenýma očima*. Obálka *Života II* dala také podnět ke vzniku tzv. obrazovým básním, kterým v roce 1923 Karel Teige pojmenovával typ koláže a fotomontáže, jež se stal oblíbenou uměleckou formou skupiny Devětsil. Celkové typografické řešení sborníku vedl architekt Jaromír Krejcar, který komponoval jednotlivé stránky podle jednoho šachovnicového vzorce, jež se svým stylem mělo přiblížit k americkým obrazovým žurnálům.



Stránky s vlepovanými fotoreprodukcemi hollywoodských herců

Myšlenkou celého sborníku bylo vytvořit časopis, nestojící mimo „život“ jako předcházející umělecké revue, odlišující se úpravou a formátem od běžných časopisů. *Život II* byl určen moderním lidem, nikoli přímo zájemcům o výtvarné umění.

Členové Devětsilu reagovali na aktuální proměny evropského umění, o nichž přinášeli obsáhlé komentované informace. Na jeho stránkách se reprodukce uměleckých děl střídaly s fotografiemi letadel a transoceánských lodí. Nejvíce pozornosti sborník vyhradil filmu, novému umění, které členové Devětsilu, podobně jako ruští konstruktivisté, považovali spolu s fotografií a typografií za umění budoucnosti. Život II byl výrazně ovlivněn filmovými časopisy a ilustrovanými týdeníky, které byly považovány za manifestaci nové krásy, vizuální poezii moderního světa. Sborník se svým obsahem orientoval, z hlediska zeměpisného, především na Francii, odkud čerpal inspirační myšlenkové tendence, např. článek od Ozenfanta a Jeannereta o purismu, hlediska výrazové techniky se orientoval na fotografii a film, např. reprodukce fotogramů Man Raye, a zmínil se také o ruském konstruktivismu, avšak s některými kritickými výhradami, např. poznámka pod fotografiemi Eiffelovy věže a Tatlinova pomníku III. Internacionály. Sborník Život II, spolu se sborníkem Devětsil, se stal prvním významným projevem programu skupiny Devětsil.



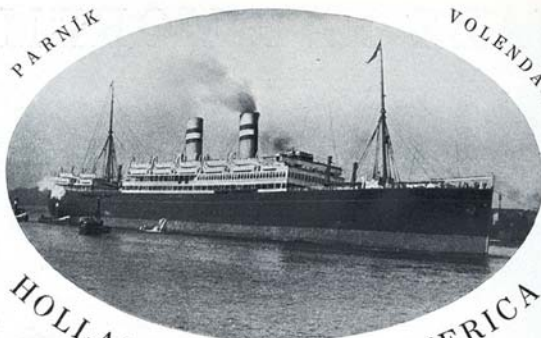
Porovnání Eiffelovy věže s Tatlinovým pomníkem 3. internacionály

O několik let později Karel Teige vzpomínal na ohlas, který vyvolalo vydání Života II:

„Rozruch, který způsobil v zahraničí, byl nezvykle velký. „Nemáme publikaci obdobného významu“- v tomto duchu vyznívaly referáty o Životě ve francouzském, německém, ruském a belgickém tisku.“

(Karel Teige, Jaromír Krejcar, Praha, Václav Petr, 1933, str. 17-20)

PARNÍK VOLENDAM



HOLLAND - LINE - AMERICA

PRAHA ↑ ROTTERDAM ↑ PRAHA VÁCLAVSKÉ NÁM. 2.	NEW YORK KANADA HAVANA VERACRUZ	PŘES BOULOGNE—SUR—MER A PLYMOUTH PŘES ANTVERPY—BOULOGNE—SUR—MER, SANTANDER, LA CORUÑA A VIGO.
--	--	--

ale pod námi láska nechodí v hvězdách
ale v očích dopisních obálkách telegrafních přístrojích radiových jiskrách

NAPLNĚTE SVĚT NOVOU KRÁSOU

V Bretoňských přístavech černé vdovy se modlí v samých balladách
v Moskvě čtou děti zázračné knihy o krásnoarmějci Ivanovi
Yukon udává světu zákon severu a svět je krásný protože jsme odvážní
noviny padly na stoly rodin a tak nyní za každým stolem usedli

stávkující horníci
vyloučení kamenodělníci
nezaměstnaní
sebevrazi
vrazi a jejich oběti v lese
srazivší se automobily a tramwaye
poslední zprávy
účastníci janovské konference
zasnoubení a truchlící pozůstalí
obchodníci s apartním zbožím
porodní babičky
zodpovědný redaktor

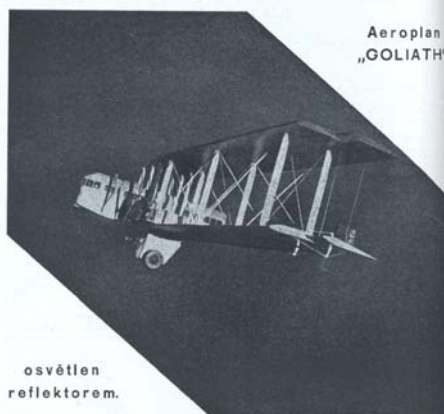
A to je velký kruh nazvaný Svornost u prostřeného stolu

36

Okouzlení parníkem jako symbolem moderní krásy

NOVÉ UMĚNÍ PŘE- STANE BÝTI UMĚNÍM

ILJA ERENBURG



rozumí pouze nemnozí odborníci. Poslední recidivy devatenáctého století — theosofie, neokatolicismus, Bergson, Claudel, Berdajev etc. Zábůčka — individualismus nakukuje se nemožno: pokusy o nadčlovčství končí v kréměch. *Zonfalé snahy o nějakou disciplínu. Předvečer.*

II. VÁLKA. Lež, zlo, modlářství a panichidy kupců. Ale nejen to. Demonstrace organizace, třeba že líceměrná a hrusná v podstatě, ale poučná vnějšími formami. Divadlo zákopů, kulometů, děl. *Sbližení se se zázrakem našeho století, se strojem. Ožebračení vysvětlí, co je práce a co jsou věci.*

30

Nehledě na čarodějství a amulety — záměry náboženství. Zdravá hrubost ničící idealismus. Soudružství rot, pluků, tříd, národů. Válka — počata v jménu líceměrných ideí, ústředního nacionalismu, romantického heroismu, opovržení k věcem — končí vítězstvím mezinárodnosti, pozitivní čestnosti, střídání práce.

III. PO MÍRU. Křeče lidstva, jež se snaží postavit se na nohy. Nacionalisté, konkurenti, filosofové, ministři, kupci — pokračují v šíření dřívějšího zmatku. Ale bá, kteří promyslí strašnou zkušenost války, staví nade vše:



PRÁCI, JASNOST, ORGANISACI.

V této trojici je symbol víry nového umění. Prosím, vy, kdož studujete Petrarkovy gemmy a sonety, uhoďte se přes kapsu, vsuňte si hodinu času a pohlédněte na soudobého člověka.*)

Člověk dneška miluje *zdraví a veselost. Sport* zaujímá význačné místo v jeho životě. To není rozmar jednotlivých podivínů. Stačí vzít kterýkoliv dělnický časopis a prohlédnout si sportovní rubriku a je vám zřejmo, že sport je všeobecnou nutností. Nový vzorec krásy — zdravé, vyvinuté individuum. Kde jsou blédé dívky, neurasteničtí snilkové romantiků?

Zdravý člověk miluje radost, veselí, smích. Může silně lidsky trpět, avšak jen z donucení a nikoliv pro potěšení. Zde se více neuchytil ani Huysmans ani Andrejev. Snad tragédie, jenom ne však pláčivé drama. *Buffonada.* Piné čisté tóny.

Člověk dneška miluje *jasnost*. Neskláďá zbožné své ručičky před tajemným, nýbrž

snaží se je poznati. *Skončil mysticism* Maelinkův s „kdoší“ a „cosí“. Nejen v Rusku, ale i na Západě je zaznamenávána tato skutečnost: *Kostely se prázdní*, místo miliónů věrných klientů přicházejí stovky novoučků — v směsici velkých událostí zbloudilých inteligentů. Od jasnosti k — *souladu*. Dům, člověkův den, motor — vše musí býti souladné. Všechno se uklidňuje na nevyvratitelných matematických základech. Nejsou důležitý náhody, nýbrž city. *Impresionismus není již myslitelný*. Vítězí přísná forma.

Je vyloučena patologie — zajímavá pouze pro odborníky. Člověk nehodnotí to, co je od jiných odděluje, nýbrž co je s nimi sblíží. *Ubohý individualismus!*



*) Ovšem, to je velmi nevykyd. Turisté v Paříži a vyplazenými jazyky bloumají po Louvru, ale nikdo z nich se nedotýká, aby si šel prohlédnouti továrny, jatky, nádraží skladiště, burzu práce, tiskárny, kinu, školu a podobné „nezajímavé drobnosti“.

31

Manifest konstruktivismu od Ilji Erenburga přetištěného z knihy „A přece se točí“ (1922)

Ukázka ze zásadní Teigovi stati
Foto kino film, kde byly
otištěny
Man Rayovi fotogramy



MAN RAY (Paris)
FOTO

a vlastní. Fotografie nemůže nikdy, ani zde opustit skutečnost, ale může se stát *nadrealistickou*. Surrealismus je vlastností fotografií Man Raye. Jevlastností moderního výtvarnictví. A tak Man Ray je bratrem Juana Grisea.

Fotografie jest krásná i nejsou uměním: právě tak jako film. Ale může se stát uměním a nepotřebuje krásy, nanejvýše ji proměnit a přehodnotit. Režisér D. W. Griffith, dále Th. Ince a J. R. Mille a řádně i Antoine a Abel Gance to dokázali. Man Ray to dokazuje rovněž a nekonsekventněji.

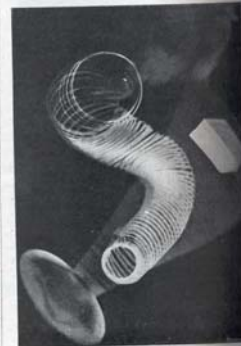
Foto vejce ve sklenici je skvělá hra a básně světla, basující na svrchované dokonalosti technické. Spírala papírová, zavěšená na tyčce, která byla pro nihilistické dadaistické vlny moderní skulpturou, tedy uměním, není Man Rayovi leč přechodnou skutečností, jejíž krásu podává svou fotografií. Teprve tato fotografie, jež se vyvíjí v temné komoře zatím co její skutečnostní námitka už neexistuje, může se stát uměním. Ale právě fotografické básně, konkrétně též černobílého sledování v Rayových pokusech posledního data, „Champs délici-eux“, v albu 12 fotografií 18 x 24 cm vydaném s úvodem Tristana Tzary: zde po prvé dásledně je postavena fotografie po bok malířství a grafice, bez polovičatosti „umělecké fotografie“. Její krásu je analogická krásě výtvarných realizací poslední doby. Tyto „přírodní“ fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky a objektivu, jsou samy o sobě předmětem, obrazovou básní. Aplikací tohoto foto-

grafického procesu, utvářeného ve věd, dříve u akvatických velourů, jenných přechodu, prve těsně nedostupných. Je to někdy téměř *tautologické*.

Picasso lepił do obrazů nejen výstřelky sovi, ale v kterémsi „Zátiší“ nalepil dokonce *fotografie* hrůšek. George Grosz a Max Ernst nejen že byli celé fotografie do obrazů, ale so složených fotografií sestavovali celé obrazy. To není s malbou nic společného, Hlalo obecně, kručte nad jejich pokusy, právem či neprávem, považujte a uznávejte hlavou. Man Ray by řekl, že to nemá co činit s *foto-grafií*, jna si vědom, že

foto: malířství — kino: divadlo — orkestrina: klavír — budoucí fotoplastika: sochařství.

Jako kino osvobodilo divadlo, ruše jeho umělé odrůdy a obory, upřesňuje svou resolutní intenzí jeho estetiku, tak fotografie osvobodila malířství, zbavivši ho naturalismu. Z nastává dekadence v „umělecké fotografii“ osvoboduje fotografii opět objev, vynález, čím Man Raye. Osvobodně *das-vadní* „uměleckou“ fotografii (impresionistickou) prostě tím, že ji ruší. Činí z fotografie skutečné *supra-realistické* umění, umění, které podle slov Apollinairových začíná tam, kde končí imitace. A zatím co malířství vrací se *dans* opět ke skutečnosti, proti nebezpečnosti naturalismu, od abstraktního ke konkrétnímu, fotografie Man Raye, prostá svou *chambre*



MAN RAY: FOTO
Z alba „Les champs délici-eux“

160