

4. Avantgardní typografie

Avantgardní typografie vstoupila do české knižní kultury programovými realizacemi, popírajícími veškeré předcházející secesní a kuboexpresionistické přístupy, doznívající v českém umění ještě na konci dvacátých let.

Hlavním tvůrčím zdrojem nové typografie se stal konstruktivismus a také vlivy ruské avantgardy v čele s El Lisickým a německého Bauhausu se svou typografickou dílnou. Karel Teige, nejvýznamnější osobnost české nové knižní formy, vychází teoreticky z konstruktivismu a jako knižní grafik realizuje ve svých knižních projektech poetismus.

„Konstruktivismus je materialistickou, vědeckou disciplínou umělecké práce, popírající idealistickou a metafyzickou estetiku, formalismus a klasicisticko-akademické šablony.“

(Karel Teige, Typografia 39, 1927)

V nové typografii má největší úlohu barevnost, práce s barevnými plochami a geometrickými tvary. O této teorii vypovídá v praxi obálka sborníku Devětsil. Způsob, jakým Teige umístil černý kruh do středu plochy, se stal jedním z výrazových prostředků mezinárodní avantgardy. Více než výtvarná funkce kruhu bylo důležité Teiga zdůvodnění jeho použití. Ve všech teoretických textech poetismu byl chápán jako poetický útvar. Byl nejčastější používanou geometrickou formou dvacátých let. Nalezneme ho nejen na raných knižních obálkách od Karla Teiga, např. monografie o Archipenkovi, sborník Devětsil a Disk, ale také na obálce Almanachu Kmene od Jindřicha Štyrského ze třicátých let. Lyrizace geometrických tvarů přinesla očištění od předcházející znakovosti, kdy kruh mohl být například symbolem slunce.

Moderní revue Disk, jehož obálku vytvořil Karel Teige za použití geometrického tvaru.



Cítíme zde však určitý rozpor, protože Teige sice ve svých raných typografických úpravách pojal kruh jako tvar zbavený veškeré znakovosti, avšak současně mu určil individuální vnitřní obsah. Podle Teigeho teorie neztrácely neutrální geometrické tvary souvislost s člověkem. Hlavním měřítkem všech architektonických a typografických forem mu zůstával člověk, jímž všechny své teorie odůvodňoval. Bránil se tak možnému konstruktivistickému odcizení forem. Publikoval mnoho významných teoretických statí, jež určovaly vývoj devětsilské typografie, z nichž nejdůležitější byla „Moderní typó“ (Typografia 34, 1927, č. 7-9, str. 189-198), kde Teige formuloval v několika bodech základy typografické praxe:

„1. Osvobození od tradic a předsudků: Překonání archaismu, akademismu a vyloučení dekorativismu...

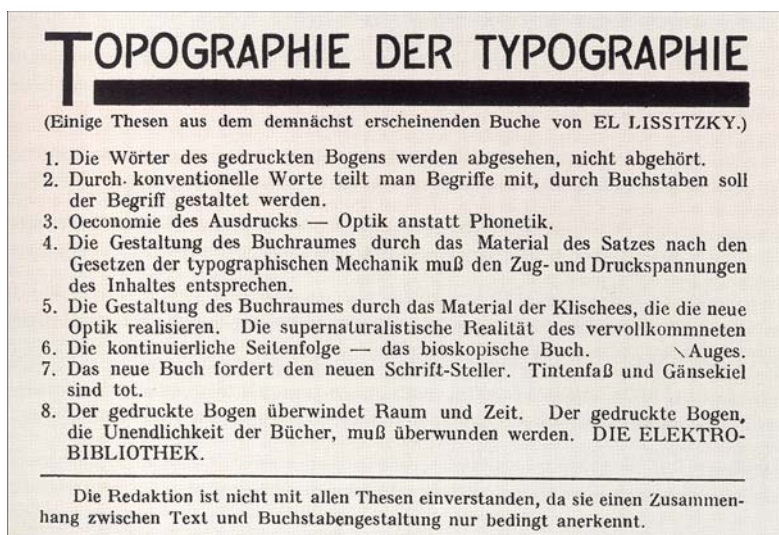
2. Výběr typů dokonalé, jasně čitelné a geometricky jednoduché kresby, pochopení ducha toho kterého typu, užívání těchto typů podle povahy textu, kontrastování typografického materiálu kvůli většímu zdůraznění obsahu.

3. Dokonalé vystižení účelu a splnění úkolu. Rozlišení mezi jednotlivými účely. Jiné postuláty klade reklama, jež má být viditelná z dálky, jiné vědecká kniha, jiné poesie.

4. **Harmonické vyvážení plochy a rozvrhu sazby podle objektivních optických zákonů; přehledné rozčlenění a geometrické organizování.**
5. **Využitkování všech možností, které poskytují nové a poskytnou další technické objevy..., spojení obrazu s tiskem v typofoto.**
6. **Žádoucí jest nejúžší spolupráce projektanta-grafika s odborníky v tiskárně, tak jako je nutná kooperace projektanta-architekta se stavebním inženýrem, podnikatelem a realizátorem; je tu nutná specializace a dělba práce a zároveň nejtěsnější kontakt.**

Podobný manifest vydal již roku 1923 El Lisický nazvaný „Topografie typografie“, otištěném v dadaistickém časopise „Merz“ vydávaným Kurtem Schwittersem. Klade velký důraz na optické vnímání textu než na pouze obsahově odposlouchaná slova. V jeho osmibodové stati působí zcela nadčasově poslední výrok: **„Tištěná strana překoná prostor a čas. Tištěná strana , nekonečnost knih, musí být překonána. Elektronická knihovna.“** Jakoby předpověděl technicky vyspělou dobu 21. století počítačově zpracovaných knihoven dostupných pomocí internetu. Oproti Teigovi není Lisický ve svých bodech tak konkrétní, spíše přináší celkový revoluční až vizionářský pohled na typografii a její nové zpracování.

**El Lisický:
Topografie
typografie
(1923)**



Představitelé evropských avantgard měli možnost díky tištěným sborníkům vnímat navzájem ostatní myšlenky a porovnávat různé podněty. Jejich teoretické

křížovatky propojovaly příspěvky, kterými každý oživoval revoluční časopisy svých kolegů.

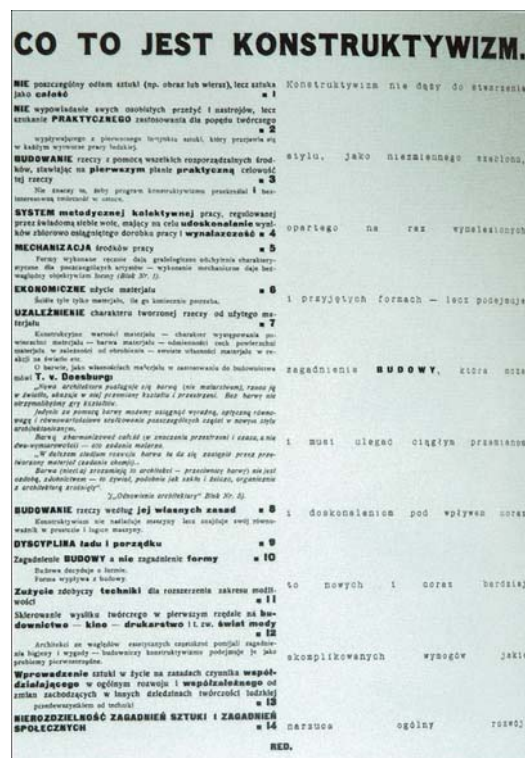
Moderní kniha v konstruktivistické teorii patří do oblasti vědecky řízené organizace styků mezi lidmi. Proto má být její výroba řízena vědeckým konceptem. Teige požadoval, aby grafik - typograf byl projektantem knihy a konstruktérem celé formy. Kniha nebyla chápána jako výtvarný monument, nýbrž jako dokonalý instrument rychlého sdělování informací tiskem, určená největšímu počtu čtenářů. Typograf klasicistické knihy si při své tvorbě pokládal jedinou otázku: Jak? Avšak konstruktivní typograf si pokládá hned tři otázky: Co? Komu? Proč? Z odpovědí na tyto otázky vybere technicko - konstruktivní stránku a vyřeší ji neekonomičtějším způsobem, s použitím všech prostředků moderní techniky.

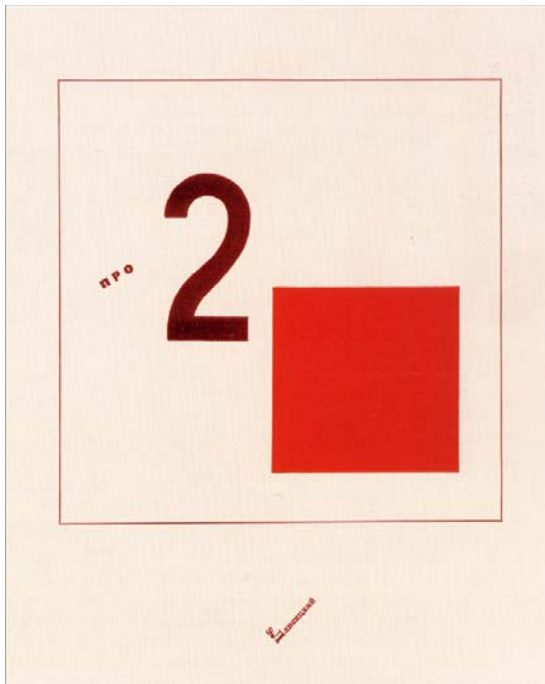
Karel Teige byl výrazně v těchto myšlenkách a technikách typografického zpracování ovlivněn El Lisickým, jehož teze přejímali také polské a maďarské avantgardní časopisy. Mieczysław Szczuka sestavil programovou stať „Co je konstruktivismus“ a Lajos Kassák tvořil v témže duchu obálky sborníku „Ma“.



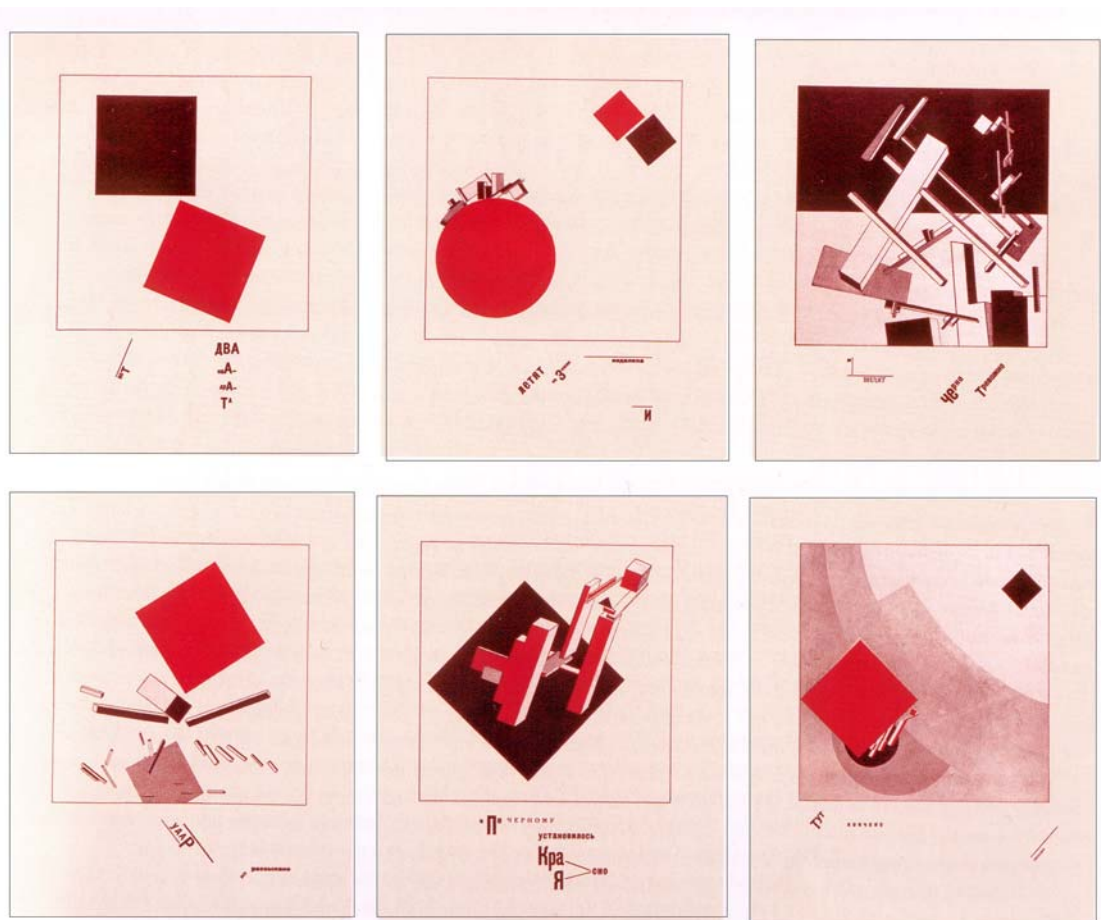
Lajos Kassák, obálka sborníku Ma, č. 5, 1924

Mieczysław Szczuka, „Co je konstruktivismus“, studie v časopise Blok, č. 6-7, 1924





**El Lisický, Suprematický
příběh o dvou čtvercích
v šesti konstrukcích, 1922**
(obálka a jednotlivé strany)



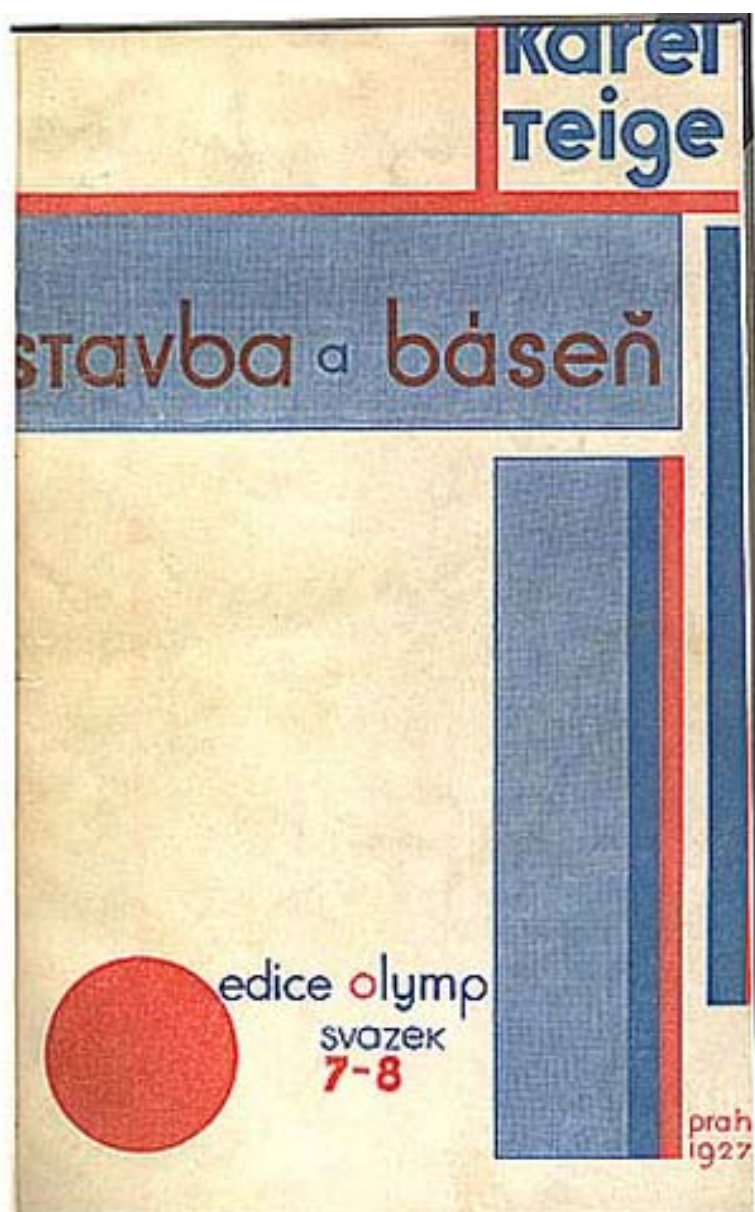
Knižní tvorba je ve své podstatě určena formou písma. Po určitou dobu konstruktivismus odmítal používání verzálek a zavrhoval všechna písma jako nemoderní. Výjimkou byl grotesk 19. století užívaný v tučné variantě. Grotesk byl oblíben pro svou konstruktivní podobu, lineární bezserifové statické písmo, a avantgardní typografové ho více koncipovali do různých geometrických tvarů. Teige prosazuje dokonale konstruované geometrické typy písma, bez vlasových tahů a bez originální uměleckosti. Konstruktivismus nevytvořil nový typ písma, výjimkou byl však Herbert Bayer, který se pokusil o vytvoření nových znaků, tzv. jednotné abecedy. Jednak nedělal rozdíly mezi malými a velkými písmeny, a pak nebyl ještě spokojen s písmeny „k“ a „g“. Vyzval evropskou typografickou avantgardu, aby se je pokusila zlepšit. Teige jeho výzvy uposlechl, dodatečně upravil i písmena „a“ a „x“. Několikrát uplatnil jeho abecedu na svých obálkách a občas ji střídal se svojí vlastní úpravou. První z nich byl sborník Teigových statí Stavba a báseň vydaná roku 1927.



Teigova úprava Bayerovy jednotné abecedy, 1928

„Písmo má svůj charakter, živoucí aktivní osobitost, svůj neurčitelný, a přece lidem pochopitelný přízvuk, jako mluvená řeč. Lehká vláčnost a rytmická vlnitost kurzív, jako cosi improvizovaného, měkkého, lyrického, vedle strohosti, monumentálnosti písma groteskního, egyptského, empirového, jež znamená architektonickou vážnost, statický klid.“

(Karel Teige, Moderní typy, Typografia 34, 1927)



Karel Teige, Stavba a báseň, 1927

V Teigově tvorbě můžeme rozlišit tři tvůrčí období. První v duchu konstruktivismu, kdy roku 1922 vytvořil obálku sborníku Devětsil a spolupracoval na sborníku Život II. Nejvýznamnější je typografická úprava Nezvalovy Abecedy a Bieblovy básnické sbírky S lodí, jež dováží čaj a kávu. Kolem roku 1929 začal Teige tvořit ve funkcionalistickém stylu, např. úprava třetího ročníku časopisu ReD, a ve 30. letech byl již ovlivněn surrealismem.

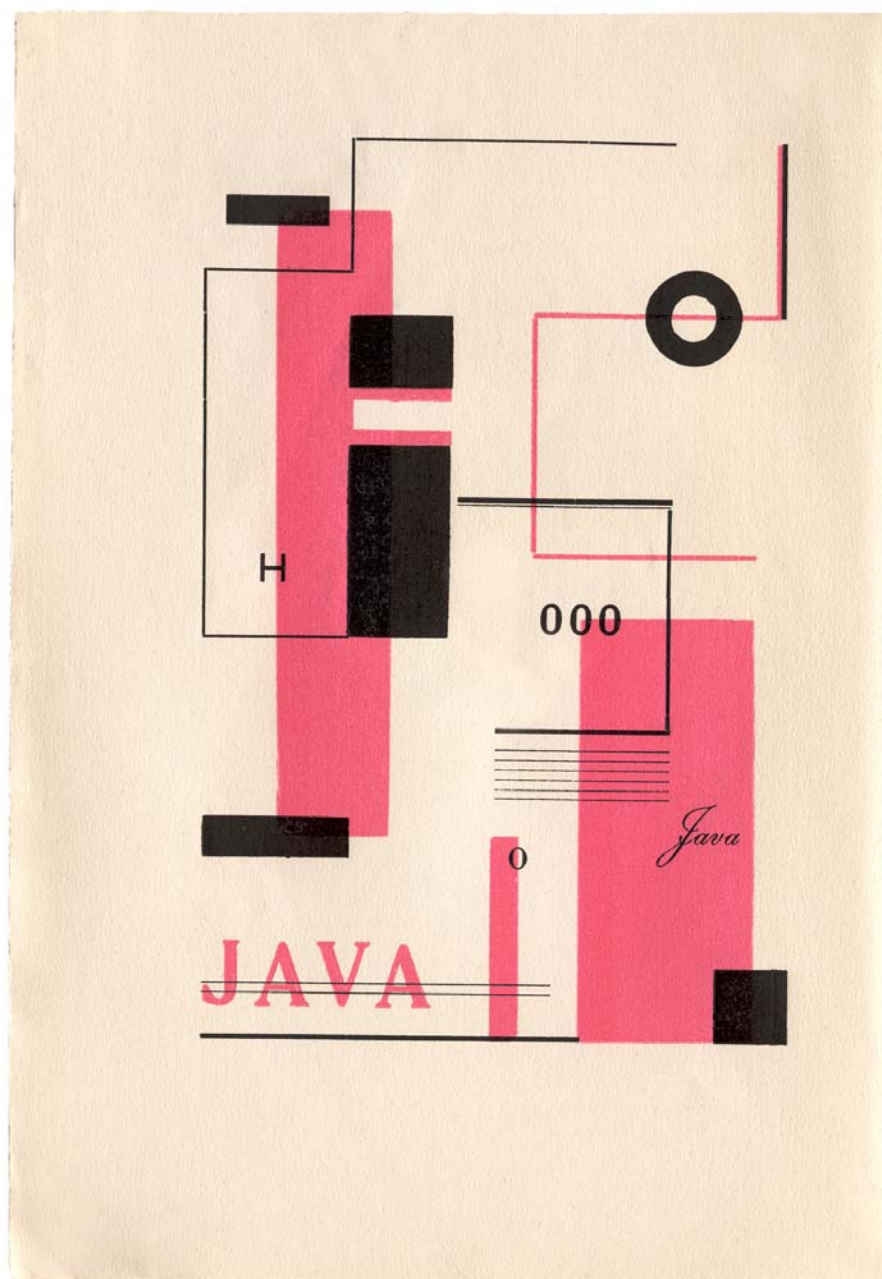
Teigovo dílo bylo mnohokrát oceněno a objevilo se na mnoha mezinárodních přehlídkách, v roce 1927 na výstavě Pressa v Kolíně nad Rýnem, o rok později na expozici Moderní kniha a časopis v Desavě a roku 1929 v Berlíně na Mezinárodní výstavě nové typografie.



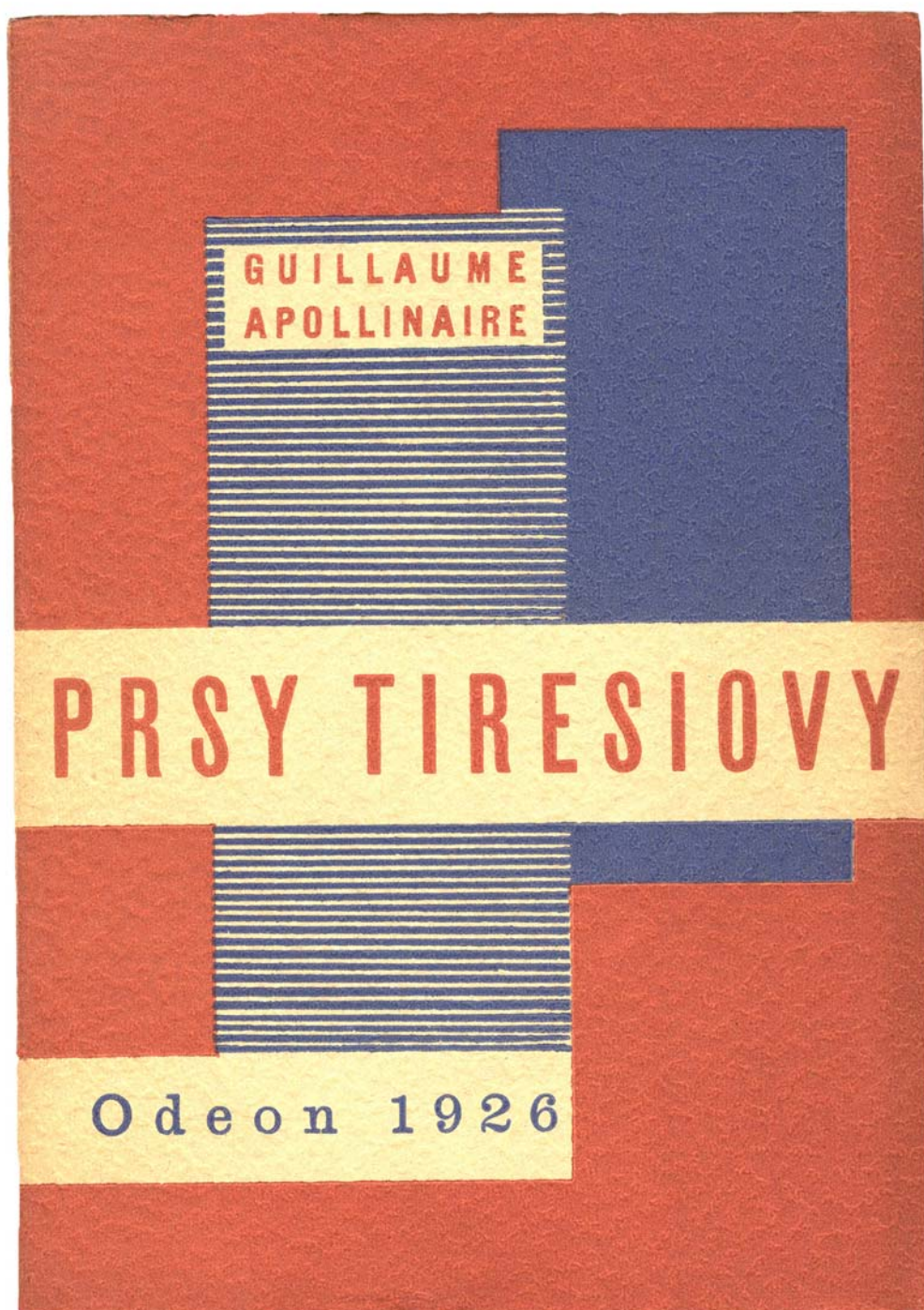
Karel Teige, S lodí, jež dováží čaj a kávu, Odeon, 1928



Patitulní stránka sbírky vycházející stylově z obálky



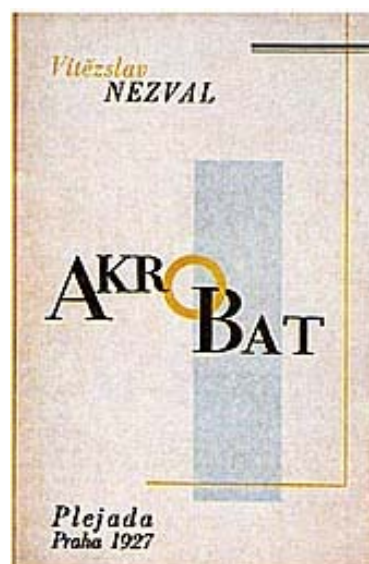
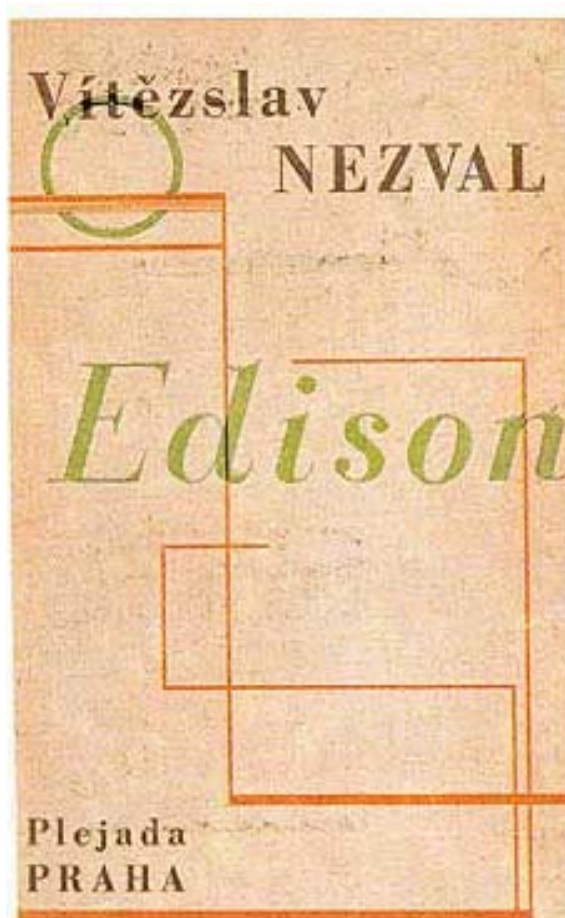
Konstruktivistické typografické řešení doplňovaly devětsilské motivy, např. Java, známé z obrazových básní



Karel Teige, Prsy Tiresiovy, Odeon 1926

Teigovo mistrovské ztvárnění Bieblovy sbírky *S lodí*, jež dováží čaj a kávu, představuje vrcholné dílo knižního konstruktivismu. Geometrické prvky dokonale harmonizují s písmem, jež společně vytvářejí kompoziční architekturu. Abstraktní souhra tvarů směřuje až k ornamentálnosti. Obálka knihy rozehrává další hru a otevírá prostor k následným stranám vizuální poezie.

Uvnitř Devětsilu se však utvořily názorové rozpory, protože s Teigovou teorií všichni tvůrci nesouhlasili. Na rozpornost a jednostrannost typografického programu upozornil architekt Vít Obrtel, který se zabýval i knižní grafikou. Odsuzoval striktní konstruktivistické pojetí typografie a přílišnou závislost na estetice Bauhausu. Terčem kritiky se zejména staly Teigovy úpravy básnických sbírek Konstantina Biebla *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1928) a *Zlom* (1928). Obrtel na rozdíl od příliš jednostranně orientované konstruktivistické typografie uplatňuje bohatší obrazivost, barevnost a prostorovost. Pohrával si také s perspektivou, např. obálka knihy Karla Konráda *Ve směru úhlopříčny*. V obálce ke knize *Diabolo* (1926) od Vítězslava Nezvala zapojil také dekorativní prvky, např. šesticípé hvězdy nebo spirály. Mezi nejvýznamnější Obrtelovy typografické práce patří dvě Nezvalovy básnické sbírky *Akrobat* (1927) a *Edison* (1928), které byly dokonalou hrou linií a rozmanitých typů písma. Ke knize *Akrobat* vytvořil ještě titulní list obsahující abstraktní obraz složený z rozmanitých linií, obrazců různé barevnosti a spirál.



Vít Obrtel, *Edison*, 1928

Vít Obrtel, *Akrobat*, 1927

„V poslední době stalo se módou mluvit o obálkách konstruktivistických. Konstruktivistická obálka prý je taková, kde kromě písmen seřazených ať už čitelně nebo nečitelně, nacházejí se kousky geometrických obrazců, složených dle určitého systému vyzvedajícího jednak podstatné části obálky (titul, autor), jednak upoutávajícího pozornost kupujících. Komponování písmen a obrazců děje se tak, jak jinak není možno, dle výtvarného cítění.

Tímto způsobem se ovšem dělaly dobré obálky vždy. Ať v dobách renesančních, ať v dobách secese. Podstata se nemění, mění se forma. Obálka zůstává obálkou, jen způsob jejího vyjádření podléhá technickému pokroku a estetickému cítění doby. Obálka zůstává problémem výtvarným. I obálka, na které nebude nic jiného než písmena, nebude konstruktivistická, poněvadž tato písmena budou seřazena v určitý obrazec korespondující s dnešní senzibilitou.

Konstruktivistická obálka neexistuje. Existují konstruktivní problémy obálky (typ písma, zrnitost papíru, barva apod.) a kompozice v ploše (písmena, obrazce). Běží pouze o to dělati dobré obálky.“

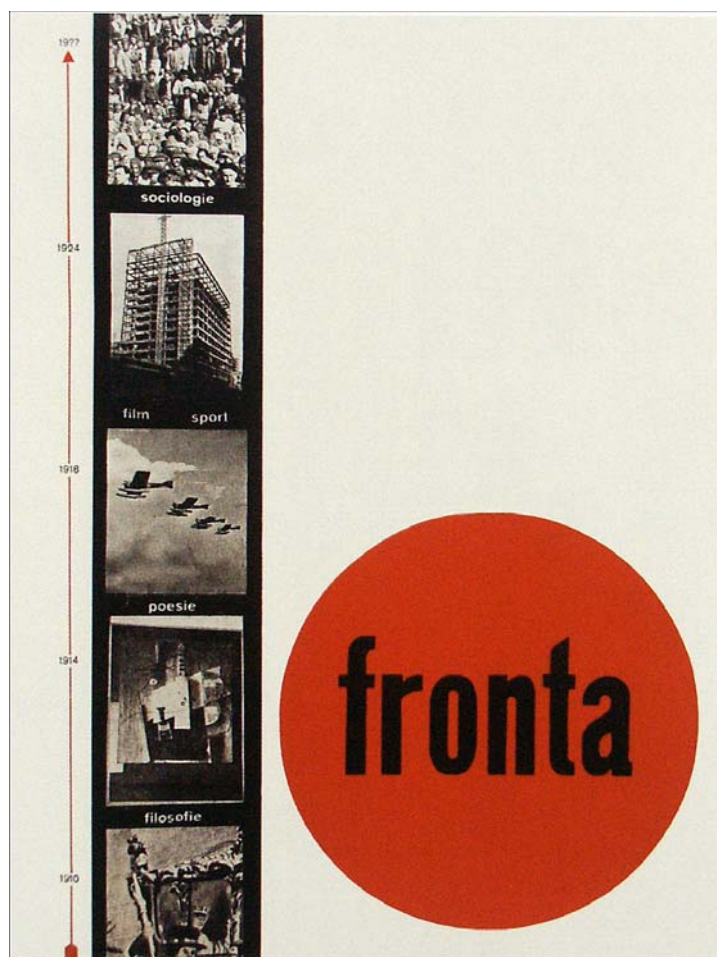
(Vít Obrtel, Obálková terminologie, Plán č. 2, 1929)

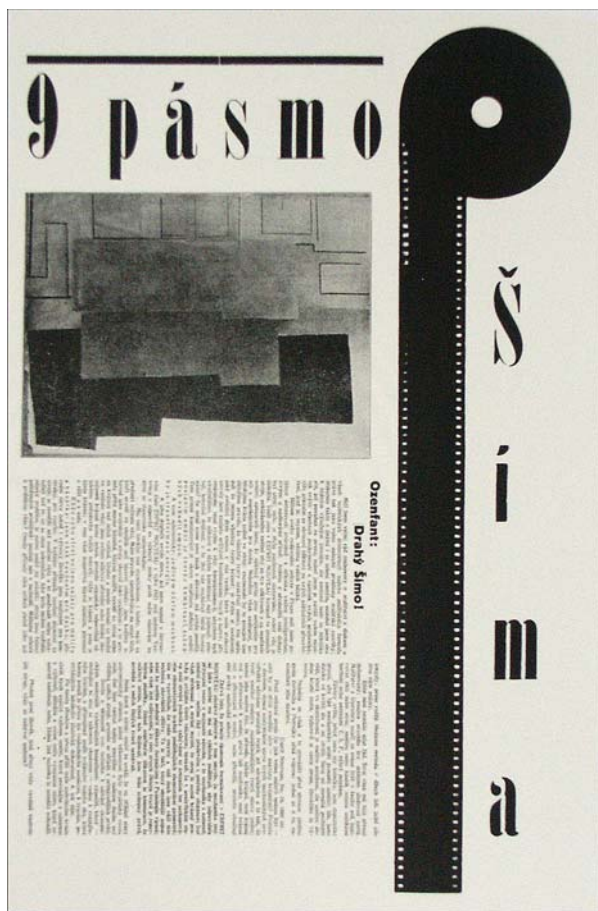
Vít Obrtel, typografická
úprava sbírky Vítězslava Nezvala
Diabolo, 1926.



Dalším zastáncem nové typografie byl Zdeněk Rossmann. Ve své tvorbě uplatňoval funkcionalistické tendence Bauhausu, kde roku 1929-1930 studoval. Od poloviny dvacátých let vytvářel různé grafické návrhy a podílel se na úpravě Pásma. Nejvýznamnější byla jeho účast na podobě sborníku Fronta, která byla jako jedna z prvních publikací vytištěná pouze malými písmeny. Malopis uplatnil také v dalších publikacích z přelomu 20. a 30. let, např. monografie architekta Bohumila Fuchse (1930). Věnoval se také tvorbě reklamy a plakátů, z nichž nejvýznamnější byl k výstavě „Civilisovaná žena“ (1929), kde tehdejší módní motiv ustřiženého copu doplnil o dvojjazyčný text komponovaný v neobvyklé perspektivě. Své zkušenosti sepsal do knihy vydané koncem třicátých let nazvané „Písmo a fotografie v reklamě“.

**Zdeněk Rossmann, Fronta,
1927**





Zdeněk Rossmann,
Pásmo, č.9, 1925

Zdeněk Rossmann, plakát
v výstavě „Civilisovaná žena“,
1929

