Fotografie

na knižních obálkách

D e v ě t s i l u

D a v i d R a u b

Magisterská diplomová práce
Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Miroslav Myška

S l e z s k á u n i v e r z i t a
Filozoficko - přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2004

Zvláštní poděkování panu Prof. Vladimíru Birgusovi za vedení této diplomové práce a všem, kteří mi pomohli svými podněty nebo zapůjčením vzácných knižních exemplářů a především svým nejbližším za trpělivost.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, za použití literatury, časopisů a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

V Opavě, dne 8. září 2004



©
David Raub

Obsah:

1. Úvod
2. Poetismus a skupina Devětsil
3. Nové pojetí fotografie
4. Avantgardní typografie
5. Vývoj knižních obálek (1910-1930)
   - 5.1 Kubistická kniha a Josef Čapek
   - 5.2 Kniha v období poetismu
6. Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Seifertovi
7. Knižní obálky Devětsilu
   - 7.1 Život II
   - 7.2 Pštros se zavřenýma očima
   - 7.3 Pantomima
   - 7.4 Samá láska
   - 7.5 Abeceda
   - 7.6 Hra v kostky
   - 7.7 Svítání
   - 7.8 Roztočené jeviště
   - 7.9 Dáma u vodotrysku
   - 7.10 Svět, který se směje
   - 7.11 Fantomas
   - 7.12 Ukázky dalších obálek
8. Knižní obálky ovlivněné Devětsilem
   - 8.1 Věrný hlas
   - 8.2 Petrolej!
9. Seznam použité literatury

1. Úvod

Vznik samostatného Československa po první světové válce přinesl velký hospodářský rozvoj. Země se bohatě rozvíjela a její města rychle rozrůstala. Kvetoucí léta obohatila společnost o nové možnosti odpočinku a zábavy, které vyhledávala po chmurných beznadějných válečných letech. Nacházela své radosti v užívání si života, lidé navštěvovali divadla a kina, kterých bylo jen v Praze na konci dvacátých let 115. Popularita filmu ovlivnila také revoluční programy evropských avantgardních hnutí. Ekonomický růst dal možnosti technickému vývoji, jehož produkty zpříjemňovaly člověku život. Rozmohla se například výroba automobilů, města spojovaly dopravní letecké koridory a stavěly se domy moderní architektury.

Vize moderní doby se vklínila do revolučních manifestů uměleckých skupin oslavujících veškerý technický pokrok a považujícího za prvek „krásy". A tak se na různých místech Evropy zrodila centra hlásající ve svých tištěných sbornících převratný náhled na svět a umělecký vývoj. Vznikala programová prohlášení konstruktivismu, směru, jehož kolébkou bylo Rusko a také hluboké kořeny zapustil v různých podobách v dalších zemích. Na jeho „půdorysu" započal i Devětsil, umělecký svaz s členskou základnou v Praze a Brně. Karel Teige formuloval první teoretické body, obracející se hlavně k ruským pramenům a později k německému Bauhausu, jež společně ovlivnily podobu českého umění. Naše největší města se proměnila ve střediska evropské avantgardy. Probíhali zde různé přednášky od významných osobností, jako např. Le Corbusier a Laszlo Moholy-Nagy, a naopak představitelé Devětsilu přednášeli či studovali na Bauhausu. Vzájemné poznávání podobných náhledů na svět přinášelo prolínání v mnoha směrech jejich tvorby.

Poetismus přinesl do umělecké tvorby novou atmosféru a pojetí, zvláště patrné v „obrazových básních", specifickým vizuálním útvarem české avantgardy dvacátých let, jež byl neodmyslitelnou součástí devětsilských knižních obálek. Můžeme jen obdivovat nadšení našich předchůdců a jejich přínos pro další generace.

2. Poetismus a skupina Devětsil

První světová válka přerušila přirozený umělecký vývoj a období po roce 1918 se muselo vypořádat s tíživými následky. První podněty k obnovení výtvarného života přineslo založení skupiny Tvrdošíjných, které navázalo na kubistické a expresionistické tendence. Sdružovala malíře, kteří se již od roku 1917 scházeli v pražské kavárně Obecního domu a šlo o takové osobnosti jako byli Josef Čapek, Václav Špála, Rudolf Kremlička, Jan Zrzavý, Vlastislav Hofman nebo Otakar Marvánek. Většina z nich měla již zkušenosti z členství v předcházející Skupině výtvarných umělců a v Osmě. Jejich tvorba vyvrcholila na jaře 1918 v souborné výstavě ve Weinertově umělecké síni v Praze. Prezentovali se také v časopisech Kmen, Musaion a Červen, do kterých již v té době přispíval své stati Karel Teige. Třetí výstavy Tvrdošíjných se zúčastnili i Josef Šíma, Bedřich Feuerstein a Josef Chochol, budoucí členové Devětsilu. Skupina se vyhýbala jakékoli společné programovosti a byla postavena na základě svých individualit.

Současně v tomto období dospívá nová generace mladých studentů, kteří svým nadšením a energií vytvořili základ k založení Uměleckého svazu Devětsil. S první myšlenkou přišel Vladislav Vančura a program vášnivě diskutoval již roku 1919 s Karlem Vaňkem, Karlem Teigem, Ladislavem Süssem a Vladimírem Štulcem.

(...) „Nematu-li se však, vzpomínaje na porodní chvíle zakladatelů, má s tímhle jménem co dělat Karel Čapek, z jehož notesu byla slyšena jména Zlaté kapradí, Hora divů, Musaion, Devětsil a snad i Orfeus.
Z těchto návrhů nám jednou na nábřeží vybral jméno Devětsil Josef Čapek. To vím zcela určitě. My byli rádi, že za nás někdo rozhodl, a souhlasili jsme.“
(Adolf Hoffmeister, Podoby a předobrazy, Československý spisovatel, Praha 1988, str. 67)

Dne 5. října 1920 proběhla nejdůležitější schůze, kde bylo oficiálně potvrzen vznik Devětsilu. Sdružoval básníky, malíře, architekty, divadelníky, hudebníky a publicisty. Právě tyto různé tvůrčí činnosti vedly později k jejich vzájemnému propojení. Členství ve svazu nebylo nikdy pevné, a tak tímto seskupením prošlo v různých fázích své existence více než šedesát členů a právě tato proměnlivost zapříčinila složitý a zpočátku i značně protikladný názorový vývoj.

Zakládající členové:

básník **Artuš Černík,** *básník* **Josef Frič,** *architekt* **Josef Havlíček,** *básník a malíř* **Adolf Hoffmeister,** *režisér* **Jindřich Honzl,** *hudební teoretik* **Josef Löwenbach,** *malíř* **František Muzika,** *básník* **Jaroslav Seifert,** *básník* **Ivan Suk,** *malíř* **Ladislav Süss,** *teoretik* **Vladimír Štulz,** *malíř a kritik* **Karel Teige,** *básník a malíř* **Karel Vaněk,** *malíř* **Alois Wachsmann,** *spisovatel* **F.C.Weiskopf**

Předseda: Vladislav Vančura

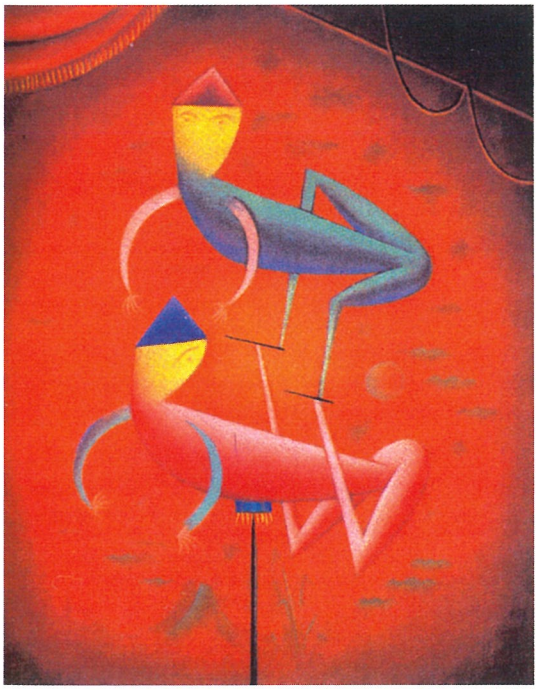
Tajemník: Karel Teige



Adolf Hoffmeister, karikatura Devětsil, 1925

Vztah Tvrdošíjných a Devětsilu se značně názorově diferencoval ve všech rovinách. O generaci mladší členové nového sdružení kritizovali ustálenou tvorbu svých předchůdců a vzorů. Během krátké doby se Karel Teige dostal se starší generací do řady polemik. K většímu konfliktu došlo na jaře 1921, kdy Teige zveřejnil dvě úvahy, Novým směrem a Obrazy a předobrazy, otištěné v časopisech Musaion a

Kmen. Tyto projevy vzbudily okamžitou reakci a staly se terčem tvrdé kritiky. Vyjadřovaly první devětsilský program. Zveličil v nich rozdíl mezi starým a novým uměním, v nichž staré, tj. umění od impresionismu po expresionismus a kubismus, označil za formalistické a nové, tj. umění poválečné, za obsahové a vstupující do života. Konec prvé světové války završil podle Teiga éru kubofuturistického civilismu a přivodil etapu spiritualismu a humanismu. V nastávající společnosti již nepůjde o umění, ale o život. Tento radikální obrat byl revoluční. Veškeré úsilí vedlo k vytvoření jednotné a harmonické společnosti a k překonání rozdílu mezi galerijním a lidovým uměním. Prosazoval maximální narušení zavedeného přístupu k tradičnímu závěsnému obrazu, který byl později nahrazen obrazovými básněmi šířenými masovými médii. Karel Teige zachovával zpočátku k Tvrdošíjným kladný vztah, avšak již od roku 1919, kdy recenzoval ilustrace Josefa Čapka k Pásmu, se od nich pomalu diferencoval. Od roku 1922 se začal vztah mezi oběma skupinami značně komplikovat a vedle uměleckých rozporů docházelo k tvrdým osobním konfliktům mezi jednotlivými členy. Avšak výjimkou byl Jan Zrzavý, kterého uctívali a částečně považovali za vzor. V jeho obrazech se kolem období roku 1917 objevili cirkusové postavy akrobatů a žonglérů, dynamicky komponovaných tvarů, obdivovaných Devětsilem za prvky „nové krásy."



Jan Zrzavý, Siamští akrobaté, 1917



Jan Zrzavý, Kejklíř se sklenicí, 1917

(...) „mě těšilo, že se na mé obrazy chodí dívat hodně lidí, hlavně hodně mladých lidí. Přišla dokonce delegace těch, z kterých zanedlouho vznikl Devětsil: Adolf Hoffmeister, Karel Teige, Karel Vaněk, Josef Havlíček. Chodili pak za mnou i na besedy do ateliéru.“

(Jan Zrzavý, Karel Srp a Jana Orlíková, Academia 2003, str. 196)

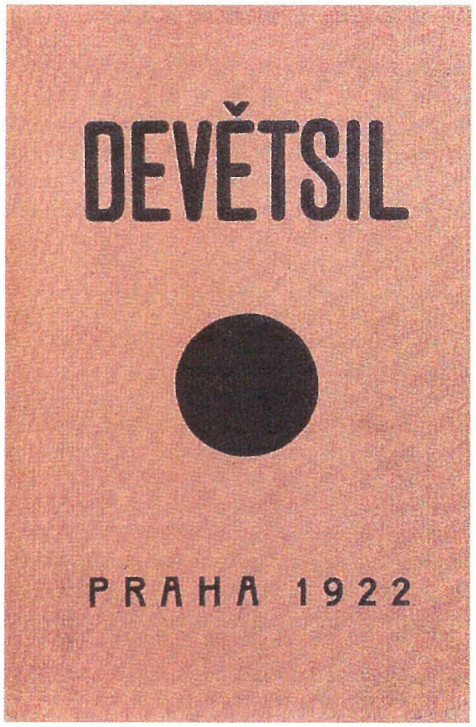
Prvními veřejnými projevy nového uměleckého svazu byly recitační večery, kde se četla například Seifertova a Vančurova poezie a zveřejňovaly programové stanovy. Výtvarné snahy neztratily nádech předešlé generace. Ve svých obrazech vyjadřovali tajemnost všední skutečnosti a výrazové prostředky přizpůsobovali vkusu a potřebám lidového diváka. Spojují v sobě styl magického realismu, příznačným Zrzavého duchovním transformacím skutečnosti a primitivismu, patrného od Henri Rousseaua nebo jednoduchého umění vzdálených národů. Tato první fáze výtvarné aktivity Devětsilu, označovaná jako poetický naivismus, vyvrcholila a skončila na 1. jarní výstavě konané v Domě umělců v Praze v květnu 1922. V tomto období se ještě devětsilští umělci prezentovali v časopisech starší generace a někdy jim bylo vyhrazeno speciální číslo.

Zásadním mezníkem v dalším působení skupiny bylo na podzim 1922 vydání první vlastní publikace, sborníku Devětsil, který redigovali Jaroslav Seifert a Karel Teige. Vyšel v době, kdy uvnitř skupiny probíhala názorová proměna, a měla proto nesourodý charakter. Propagoval ještě myšlenky prvního období, např. úvodní Teigova a Seifertova stať Nové umění proletářské, a také již zcela nové moderní teze, např. závěrečná Teigeho úvaha Umění dnes a zítra. Obsahoval také básně Jiřího Wolkera, Jaroslava Seiferta a několik článků o divadle od Jindřicha Honzla a také básně od Ivana Golla, Jeana Cocteaua. Většina příspěvků oslavovala současnou civilizaci a moderní techniku.

„ Krása nového umění je z tohoto světa. Úkolem umění je vytvářeti analogické krásy a vyzpívati závratnými obrazy a netušenými rytmy básní všecky krásy světa.“

(Karel Teige, Devětsil, 1922)

Revoluční sborník Devětsil, Praha 1922



První opravdu avantgardní publikací byl Život II, označován jako Sborník nové krásy, jež vyšel v prosinci 1922. Samostatné číslo věnovanému Devětsilu vzešlo z publikace Umělecké besedy, o něž se přičinil architekt Jaromír Krejcar. Měl fotomontážní obálku a zcela moderní typografii. Svým obsahem vypovídal o novém směřování Devětsilu. Články o purismu (Ozenfant a Jeanneret), konstruktivismu (I. Erenburg), o kinu a fotografii (Karel Teige), o moderní architektuře (Peter Behrens). Prolínaly se zde stati o estetice stroje, zaoceánských parníků, letadel, automobilů a oslavovaly se zde prostředky moderní verbální a vizuální komunikace.

Nová názorová orientace vyvolala změny ve složení členů Devětsilu. Odešlo z něj většina účastníků 1. jarní výstavy, kteří koncem roku založili Novou skupinu. Ke zbylým členům, tj. Teige, Seifert, Vančura, Schulz, Honzl, Černík, Šíma, se připojují mladí básníci Nezval, Halas, Voskovec, Biebl a malíři Štyrský, Toyen, Mrkvička, Jelínek (Remo). V této době vzniká i architektonická sekce, jejíž členy je Feuerstein, Krejcar, Honzík, Linhart, Obrtel a Fragner.

Nejslavnější přehlídku tvorby Devětsilu přinesla výstava Bazar moderního umění, uspořádaná koncem roku 1923 v pražském Domě umělců a reprizovaná následujícího roku v Brně, instalovaná pod názvem Výstava moderního umění. Svou koncepcí navazovala na o tři roky starší berlínskou Dada-Messe. Bazar nebyl tradiční výstavou uměleckých děl, ale pestrou přehlídkou obrazů, kreseb, fotografií,

architektonických projektů, obrazových básní a také předmětů každodenního života, plakátů, zrcadel, krejčovských pan, kuličkových ložisek.



Plakát k výstavě Dada-Messe, 1920

UMĚLECKÝ SVAZ „DEVĚTSIL"

zve Vás na zahájení

BAZARU MODERNÍHO UMĚNÍ

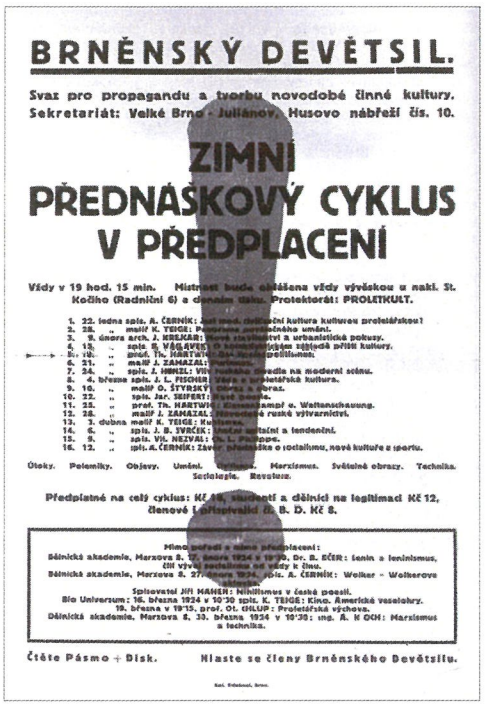
v místnostech Krasoumné Jednoty
(Dům umělců, Parlament)
dne 14. listopadu
o 14½ h.

Pozvánka platí též pro dámy rodiny

Pozvánka na Bazar moderního umění, 1923

V Německu proběhla ještě před Bazarem první velká výstava výmarského Bauhausu. Představila práce všech svých dílen a současně probíhaly četné přednášky a jevištní vystoupení. Významnou součástí byla prezentace mezinárodní architektury zastoupenou například F.L. Wrightem, Le Corbusierem, L. Miesem van de Rohe či Bruno Tautem, a také skupina českých architektů; Chochol, Fragner, Honzík, Feuerstein, Krejcar, Obrtel a J.E. Koula (člen Klubu architektů). Zasloužily se o to první kontakty Karla Teiga s Adolfem Behnem, dopisovatelem časopisu Stavba, a některými členy Bauhausu. Neustále se vytvářející spolupráce s touto avantgardní institucí ovlivňovala samotný devětsilský program.

V tomto rušném období začíná vycházet internacionální revue Disk, avšak pro nedostatek finančních prostředků se musel omezit na pouhá dvě čísla. Jejími redaktory byli Krejcar, Seifert, Teige a mnoho zahraničních dopisovatelů. Charakterizovala ji moderní typografie, řeč manifestů a mezinárodní zaměření na cizojazyčné texty z francouzských a německých avantgardních časopisů.



BRNĚNSKÝ DEVĚTSIL.

Svaz pro propagandu a tvorbu novodobé činné kultury.
Sekretariát: Veľké Brno - Juliánov, Husovo nábřeží čís. 10.

ZIMNÍ
PŘEDNÁŠKOVÝ CYKLUS
V PŘEDPLACENÍ

Čtěte Pásmo + Disk. Hlaste se členy Brněnského Devětsilu.

Přednášky Brněnského Devětsilu, 1924



Revue Disk, 1923

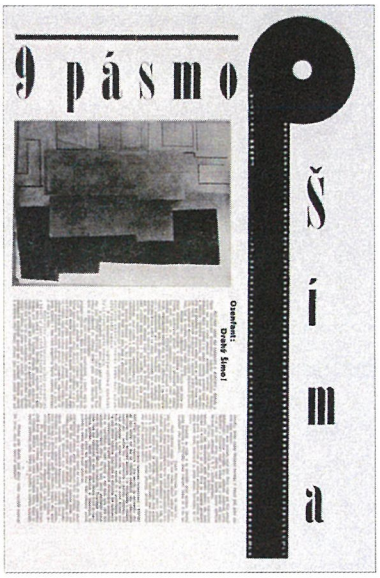
15. prosince 1923 byl založen Brněnský Devětsil. Navázal na bohatou zkušenost Literární skupiny a Skupiny výtvarných umělců. Ustavující valná hromada zvolila do svého čela Bedřicha Václavka, místopředsedou se stal Václav Maxera a jednatelem Ctibor Haluza. Václavek zastával funkci předsedy první rok, pak ho vystřídal J.B.Svrček. Mezi členy patřili například Artuš Černík, František Halas, Josef Šíma nebo Zdeněk Rossmann. Brněnská sekce se zasloužila o rozsáhlou publikační činnost. Vzájemná spolupráce s Literární skupinou vedla k umožnění uveřejňovat v časopise Host, jehož redakce přizvala rovněž roku 1924 Karla Teiga a Jaroslava Seiferta ke spolupráci. Teige zde dokonce publikoval článek o purismu a první manifest poetismu. Avšak po třech měsících neshod s přispíváním svých statí skončili.Tento krok podnítil ke vzniku vlastních periodik. Velký ohlas vzbudil měsíčník Pásmo, jehož redakce sdružovala příspěvky od brněnských, pražských a pařížských členů. Každé číslo bylo vydáváno ve formě letáku novinového formátu tištěného vždy

na papíře jiné barvy. Informoval moderně o nových uměleckých tendencích. Bohužel celou dobu své krátké historie zápasilo Pásmo s finančními problémy a také odchod Artuše Černíka do Prahy, vedoucího redakce, nepřineslo nic dobrého. Druhý ročník začal vycházet už v Praze, až do posledního srpnového čísla roku 1926. Obsahový program přinášel klíčové stati v duchu konstruktivismu a poetismu a představoval jejich důležitý vývoj.

Další publikační činnost umožnil časopis brněnského Klubu architektů Stavba, kde v letech 1923-1931 uveřejňovali své architektonické návrhy konstruktivističtí a funkcionalističtí architekti a Karel Teige, člen její redakce, své oslavné texty.

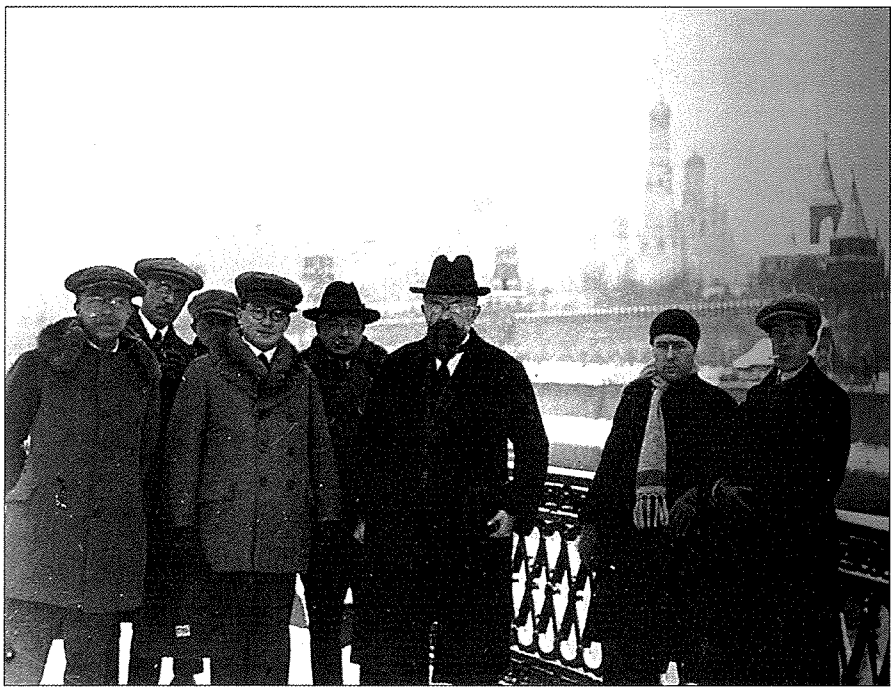


Stavba III, č.3, 1924



Pásmo I, č.9, 1925

Léta 1924-25 přinesla zásluhou Devětsilu rozkvět a plodnost avantgardních myšlenek. Na pozvání Karla Teiga a Bedřicha Václavka přijelo do Prahy a Brna přednášet mnoho významných zahraničních postav, ovlivňujících směr převratného umění dvacátých let. Lászlo Moholy Nagy, Le Corbusier, Amédé Ozenfant, Adolf Loos, Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Walter Gropius, J. J. P.Oud, Hannes Meyer, Vladimír Majakovský, Phillipe Soupault a další. Současně odjíždí řada devětsilských tvůrců do ciziny, Teige s Honzlem navštěvují Sovětský svaz, odehrávají se přínosné výstavy Josefa Šímy v Brně a Štyrského a Toyen v Paříži.



Návštěva Moskvy, listopad 1925
(zleva: Hora, Matheslus, Bartošek, Telge, Selfert, Vesnln)

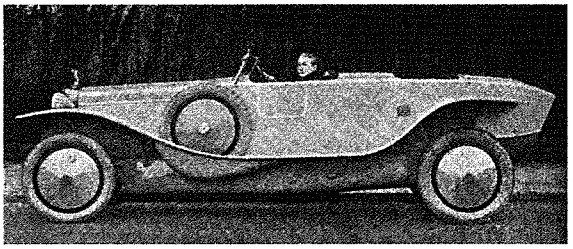
Uveřejňují se zejména první teoretické základy poetismu, kterým Devětsil od roku 1922 latentně prostupuje svá díla a myšlenky. Vyvrcholil v hlavní filozofický proud. Teige jeho první definici napsal roku 1924 v časopise Host (III, č. 9-10). Je považován za první manifest, podle něhož se utváří další literární a výtvarné aktivity. Rozvíjí tento termín, který byl dříve používán jen v souvislosti s Nezvalovou a Seifertovou poezií, na nový životní styl. „Poetismus není uměním, ale životní atmosférou, hedonistickou filosofií, oslavou moderního života, zastírající všechny rozpory lidské existence iluzí štěstí. Není tedy ani literaturou, ani malířstvím či novým uměleckým směrem."

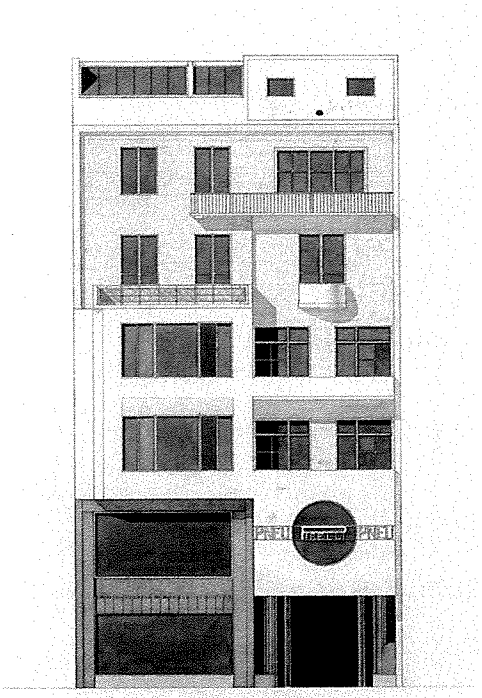
„Umění, které přináší poetismus je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, ve světě, který se směje; co na tom, slzí-li oči. Poetismus posunuje emfazi směrem k požitkům a krásám života, ze zatuchlých pracoven a ateliérů je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku, neboť je to cesta života."

(Karel Teige, Poetismus, Stavba a báseň, Praha 1927)

Poetismus byl chápán jako funkce života a obohacoval člověka o pocit štěstí, pohody, lásky, radosti a zábavy. Zavrhoval umělecký profesionalismus a tradiční prezentaci děl v galeriích či muzeích. Umělecká krása nespočívala v obrazech a sochách, ale v samotném životě, v ulicích měst, dopravních prostředcích, architektuře, ve filmu nebo fotografii. Nástěnný obraz nahradila obrazová báseň a klasickou literaturu s obsahem a dějem zastoupila moderní poezie, jejíž krása spočívala ve hře krásných slov, improvizace, volnosti, fantazie či milostných rozhovorech. Básníkem mohl být každý, jenž si užívá krásy života a básní třeba i plachetní loď, cokoli okouzlující moderní civilizací. Obdiv k „prvkům nové krásy", zahrnující např. dopravní prostředky nebo architekturu, utvořil se z myšlenek konstruktivismu. Bez nich by nemohl existovat moderní svět.

Automobil z roku 1922
(Život II)





Evžen Linhart, návrh
Obchodního domu Pirelli, 1923

Karel Teige ve svých teoriích harmonizoval dvě zcela protichůdné tendence poválečného avantgardního umění, z nichž jedna směřovala větší subjektivitě a druhá naopak k naprosté objektivitě tvorby. Vzájemnou kombinaci rozvedl vůdčí teoretik Devětsilu v článku Obrazy (Veraikon X, č.3-5, str. 34-40, 1924) a ve stati Naše základna a naše cesta (Pásmo I, č.3, str. 1-2, září 1924), která nese podtitulek

„Konstruktivismus a poetismus.“ Teige zdůrazňoval harmonické doplnění obou zdánlivě protichůdných směrů.

„Konstrukce je básní světa. Poezie je koruna života. Konstrukce je požadavkem racionální práce a produkce. Poezie je nejkrásnějším květem zahrady Epikurovy.“

„Konstruktivismus je pracovní metodou o pevných a rigorózních zákonech, umění užitku. Poetismus, jeho živoucí doplněk, je životní atmosférou, ... uměním požitku.“

(Veraikon X, 1924, č.3-5, str. 40)

Konstruktivismus se stal pracovní metodou odrážející se s poetismem v obrazových básních, typografii, filmu, scénografii, architektuře a průmyslovém designu. Teige zavrhoval ostatní formy vyjádření, vyzdvihoval mechanickou funkci, hospodárnost a racionalitu, jež měly nahradit estetická měřítka ustáleného umění. Veškerá specifika uveřejnil roku 1925 v manifestačním článku Konstruktivismus a likvidace umění (Disk II, 1925, str. 4 -8). Proti Teigovému jednostrannému stanovisku vystoupili dokonce i někteří architekti z vlastních řad, včele s Honzíkem a Obrtelem. Architektura měla podle nich i jiné hodnoty než jenom funkčnost, ale i uměleckou hodnotu. Obsáhlou reakci napsal také Le Corbusier pod názvem Obrana architektury.

V roce 1926 se konala v Domě umělců v Praze již třetí společná výstava uvedená pod názvem Výstava S. M. K. Devětsil. Předznamenala přejmenování Devětsilu z Uměleckého svazu na Svaz moderní kultury, jež zdůraznil nový moderní program. Svou koncepcí se ztotožnila s Bazarem moderního umění. Největší prezentaci zde měli architekti a samostatnou expozici Osvobozené divadlo, scénická sekce Devětsilu založená pod vedením režisérů Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky. Výrazně zastoupeny byly také fotomontáže, obrazové básně a knižní grafika. Jaroslav Rössler, který v té době působil jako fotograf v Osvobozeném divadle, vystavil své práce. Jako hosty, jež prezentovali svá díla, pozvali devětsilští umělci Le Corbusiera, Ozenfanta a Man Raye.

V roce 1927 vyšel v Brně sborník Fronta, pod vedením Halase, Průši, Rossmanna a Václavka. Ten nasbíral podklady pro první články při návštěvě desavského Bauhausu, roku 1926. Štyrský a Toyen zde publikují Populární uvedení

do artificialismu, které je prvním textem o tomto novém uměleckém směru v Čechách.

Nejvýznamnějším přínosem bylo navázání stálé spolupráce s nakladatelstvím Odeon, kde vycházel, kromě devětsilské poezie, časopis ReD (I -III, 1927-1931), jež redigoval a graficky upravoval Karel Teige. Přinášel konstruktivistické a poetistické myšlenky, ukázky z evropské avantgardní tvorby a věnoval také různým teoriím a směrům monotematická čísla, např. Foto-film-typo, Bauhaus, Marinetti, Sociologie architektury.

Karel Teige zveřejnil v ReDu (I, 1927-1928, č. 9) druhý manifest poetismu. Přinesl hlubší zamyšlení nad moderní poezií a sloučil nejrůznější podněty avantgardní tvorby do jednotného systému. Objevuje shodné prvky se surrealismem a podřizuje poezii novým komunikačním médiím. Vytvořil jednotnou koncepci, „ars una“, kterou definuje jako „poezii pro pět smyslů“. Kromě obrazových básní, fotogramů, filmů, přizpůsobil poezii také hudbě nebo kinetickému umění, se kterým experimentoval Zdeněk Pešánek.

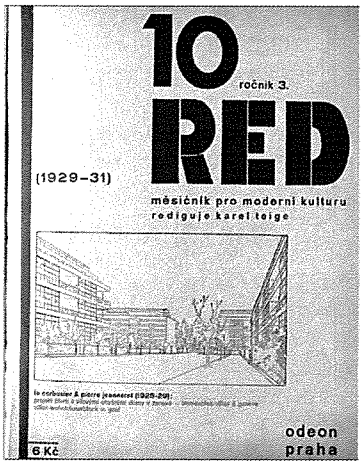


Uveřejněné manifesty poetismu v měsíčníku ReD, č.9, 1928


RED
Fernand Léger
RED
RED
RED

Běh života Brněnského Devětsilu značně narušilo ukončení vydávání Pásma a také odchod řady členů do Prahy. 23. 6. 1927 valná hromada ukončila jeho činnost. Velkou část funkcí převzala Skupina výtvarných umělců a Klub architektů. Dále se rozvíjející umělecká tvorba byla prezentována na Výstavě soudobé kultury Československé republiky v letech 1927-1928, která výrazně povýšila město Brno mezi avantgardní centra. Tradici zaniklých devětsilských publikací navázali nové časopisy Horizont a Index, redigovány někdejšími členy Krohou, Svrčkem a Václavkem.

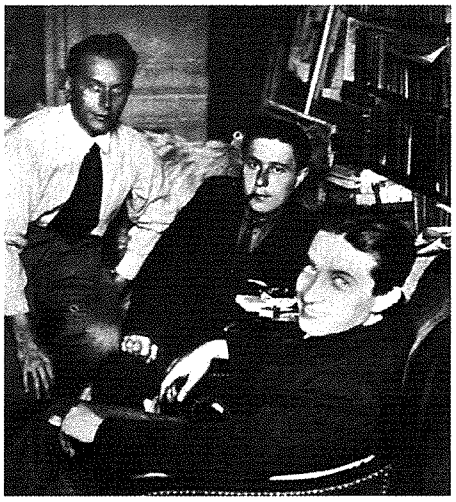
Konec dvacátých let znamená i pro pražskou sekci výrazné oslabení. Většího významu postupně dosahovala Levá fronta, od roku 1929 nová organizace sdružující levicové intelektuály, jejíž prvním předsedou se stal Karel Teige, kterého zakrátko vystřídal S. K. Neumann. Přejímá některé devětsilské kulturní aktivity a celou architektonickou sekci. Uvnitř samého Devětsilu dochází k názorovým rozporům, politickým a uměleckým. Probíhá prudká polemika mezi Teigem a Štyrským začínající článkem Koutek generace. Vyústí vzájemný dočasný rozchod. V témže roce končí také Osvobozené divadlo jako divadelní sekce Devětsilu a stává se, pod stejným názvem, revuální scénou Voskovce a Wericha. Teige nadále připravuje další čísla ReDu, ale výrobní lhůty se protahují a poslední desáté číslo vychází až začátkem roku 1931. V tento okamžik končí historie Svazu moderní kultury Devětsil.



Poslední 10. číslo devětsilské revue

Teige nadále rozvíjí teoretické publikace v oblasti architektury a typografie a zakrátko se připojí, stejně jako Štyrský a Toyen, ke Skupině surrealistů v ČSR. Ostatní bývalí členové ovlivnila navazující cesta surrealismu nebo nadále rozvíjeli své myšlenky, například tak jako architekti ve 30. letech rozvinuly kvetoucí funkcionalismus.

Ze života Devětsilu



Josef Šíma, Karel Teige a Jaroslav Seifert (1924)

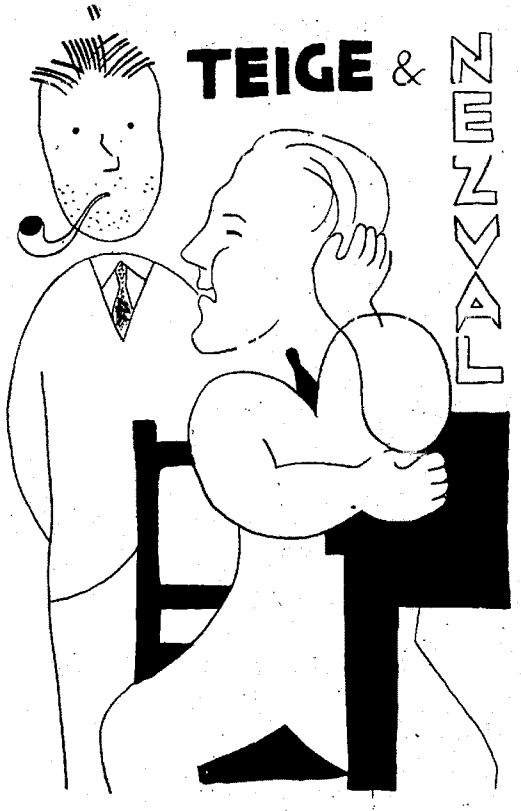


Jindřich Štyrský
(František Muzika, 1928)



První maškarní bál Devětsilu, Brno 1925
(Haluza, Sekera, Sekerová, Černík, Markalous, Václavková, Václavek, Krejčí)

Adolf Hoffmeister, karikatura





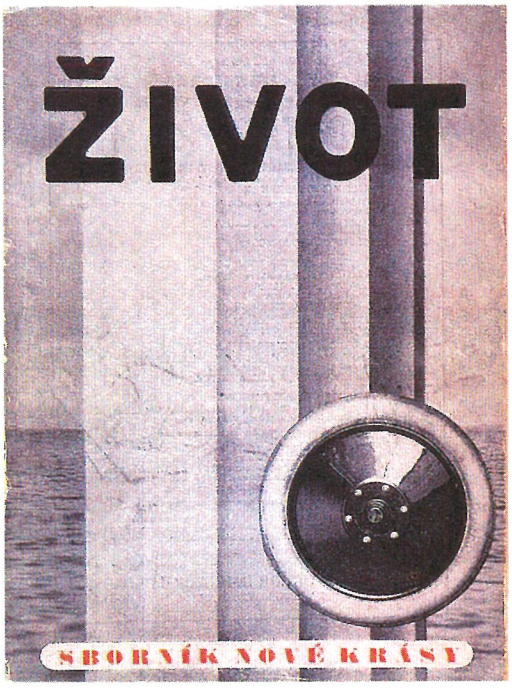
Toyen
(František Muzika, 1928)

3. Nové pojetí fotografie

Dvacátá léta 20. století vyčlenila v českých zemích prostor novému životnímu stylu označovanému „poetismus“. Jedním z mála směrů, který vytvořil velké jeviště slávy, herečce prostupující všechny smysly lidského vnímání, mocnému médiu..... fotografii.

Dlouhé období lidské beznaděje a utrpení vystřídalo poválečné vzkříšení oslavující život jako takový, nejdůležitější hodnotu oprášenou ze zapomnění. Touha užívat si všeho, co přináší člověku radost, a oslava technických vymožeností, zpříjemňujících časově ohraničený výsek lidského bytí.

Chůze rušnou ulicí, jízda autem, pohled na moderní domy, plavba parníkem po řece, dopravní letadlo na obloze, návštěva kina nebo cirkusu, posezení v kavárně..... tyto každodenní zážitky ovlivnily fotografii a staly se její součástí. Prvním fotografickým obrazem obsahujícím koláž uvedených hodnot byla obálka Sborníku nové krásy, nazvaným Život II, dýchajícího cestovatelskou vášní a technickým obdivem. Zaujala každého diváka toužícího užívat si všeho kolem sebe a nahlédnout do oslavných článků z různých koutů světa. Obálka vytvořená technikou fotomontáže ovlivnila další vývoj nastupující generace tvůrců.



Sborník nové krásy, Život II, Praha 1922

V období, kdy se v Čechách formoval Devětsil a veškeré jeho teoretické základy, prostupovaly již ruskou, americkou a německou fotografií zcela nové prvky vyjadřování. Navázala na techniku fotomontáže, přejímala teorii konstruktivismu a vlivy nové věcnosti. K znovuobjevení fotomontáže přivedlo zejména válečné období dadaismu. Způsob koláže je již nepřímo znám z některých piktorialistických fotografií poloviny 19. století, např. od H. P. Robinsona nebo O. G. Rejlandera, který skládal jednotlivé portréty postav do jednoho velikého celku podobnému malířskému obrazu. Záměrnou tvorbu svébytné koláže použili kubističtí malíři, kdy se kombinace různých novinových textů či papírků z tabákových obalů stávala součástí jejich obrazů. Princip převzali dadaisté a ti kromě koláže uvedli techniku fotomontáže spojenou s futuristickou řečí s volnou hrou slov. Kombinováním reprodukcí, textů a fotografií vyjadřovali vizuální anarchii a chtěli roztříštit tradični ustálené obrazové vyjádření. Vnášeli také svůj vlastní radikální až agresivní postoj na militarismus a politiku spojenou s první světovou válkou. V Německu zastávali tuto techniku zejména Raoul Hausmann, John Heartfield, Georg Grosz a Hannah Höchová.

„Nazýváme tento proces fotomontáží. (...) Považujeme se za inženýry, vedeme naší práci ke konstrukci a montáži.“
(Raoul Hausmann)



Raoul Hausmann, obálka a zadní strana sborníku Dada, č.2, Berlin 1919



Hannah Höch, Řez kuchyňským nožem, 1919



**John Heartfield a Georg Grosz,
Obálka „Dada siegt!“
od Richarda Hulsenbecka,
Berlin 1920**



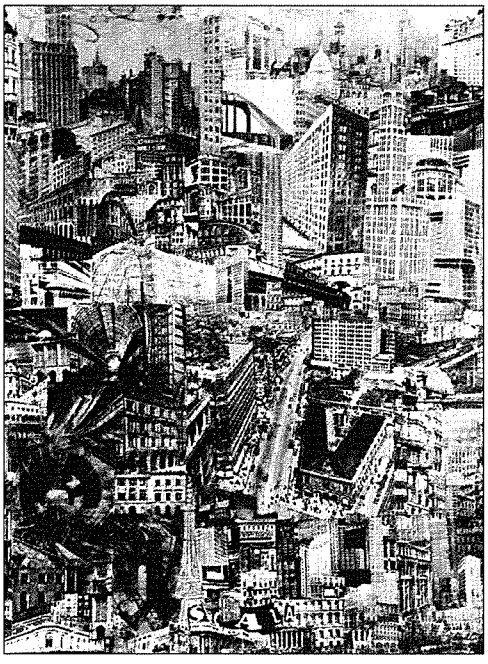
**John Heartfield,
obálka sborníku Dada, č.3, Berlin 1920**

Heartfield s Groszem vytvářeli převážně politickou karikaturu, kterou prezentovali ve svých časopisech vydávaných v nakladatelství Malik, jež bylo spojnicí dada s veřejností. Založil ho sám Grosz s Wielandem Herzfeldem, Heartfieldovým bratrem. Po celá 20. a 30. léta bojovalo nakladatelství po boku komunistické strany proti nacistickým tendencím a vydalo mnoho knih s fotomontážními propagandistickými obálkami. Důležitou událostí roku 1920 byla berlínská výstava Dada Messe, která šokovala diváky svými objekty, texty a názorovými postoji.

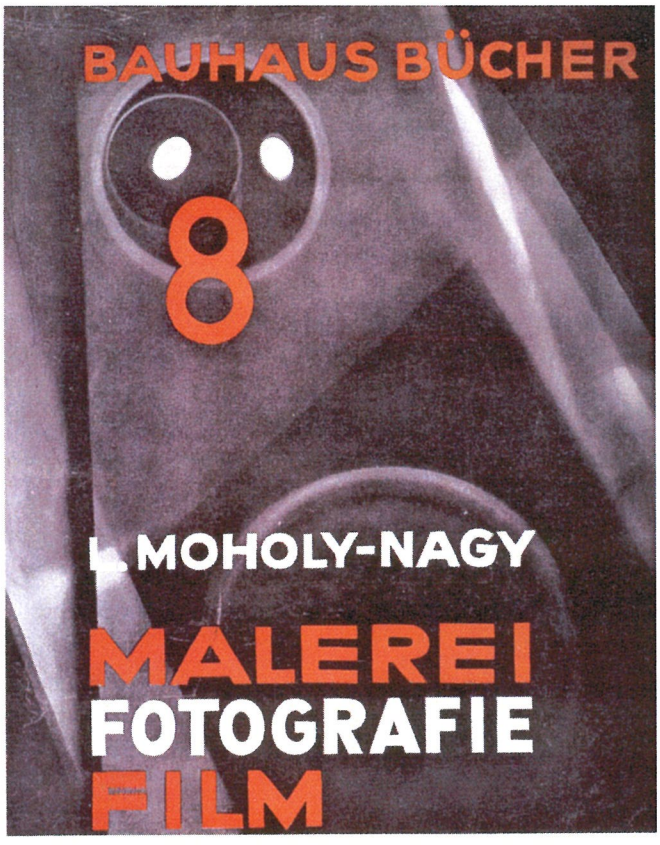
Avantgardní německá fotografie 20. let zcela navazovala na dadaistické období první světové války. Odlišný vývoj však měli čeští umělci, kteří těžko mohli čerpat ze stagnujícího mezičasu. Kontinuitu s předválečnou dobou udržovali jen Tvrdošíjní, formující kubismus, bránící se opustit zavedené malířské koncepce, a proto nepřistoupili na odlišné avantgardní tendence. V Rusku byly vyřešeny všechny předválečné kubistické a futuristické možnosti a nulový bod malířství určil Malevičův Černý čtverec na bílém pozadí z roku 1913. Jeho nový směr suprematismus podnítil vývoj konstruktivismu, jež tak zásadně ovlivnil fotografii.

Základy pro další vývoj fotografie v Německu vytvořil Bauhaus, umělecká škola založené roku 1919 ve Výmaru. První fotomontážní impulzy vznikly v tvorbě Paula Citroena na téma „Velkoměsto," předznamenávající nový pohled na svět.

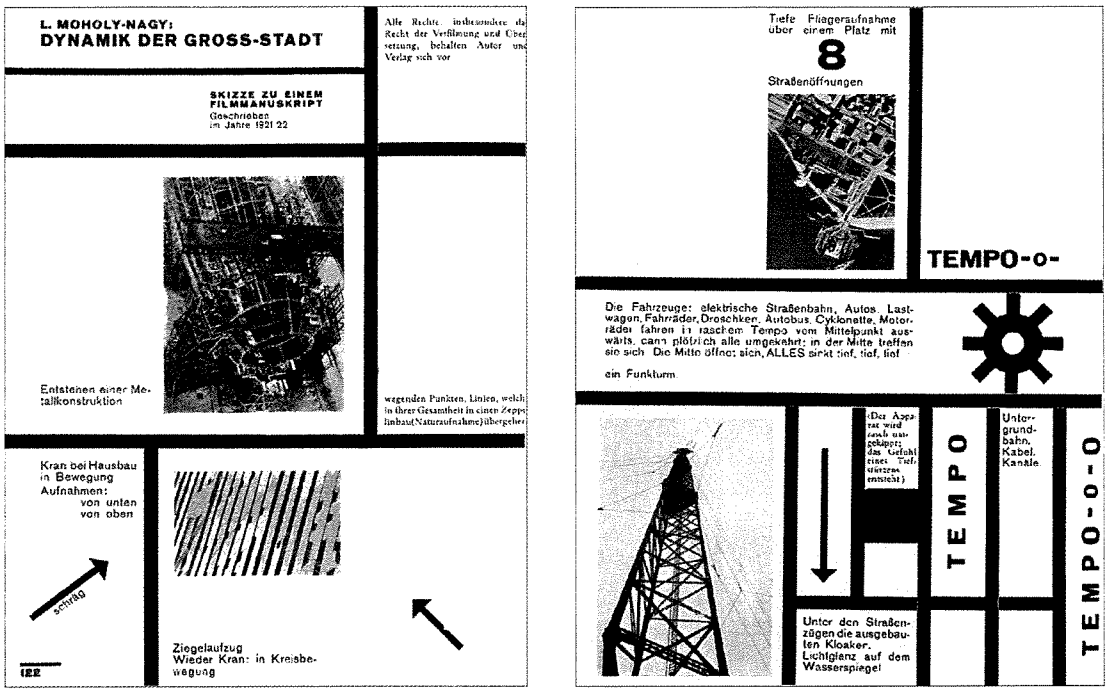
Paul Citroen, Město, 1921



Samostatný ateliér fotografie a uvedení v patrnosti tohoto obrazového média přinesla zásluha a nadšení Laszlo Moholy-Nagye, rodilého Maďara, kterého roku 1923 přijal Walter Gropius na půdu Bauhausu. Ovlivnili ho němečtí dadaisté a ruští konstruktivisté, jejichž prvky spojoval ve svých fotomontážích. Myšlenky konstruktivismu v Německu rozšířil El Lisickij, který v letech 1921-1925 žil v Berlíně a stal se tak prostředníkem a vyslancem ruské avantgardy. Zvěřejňoval také své typografické studie, např. obálku básnické sbírky Majakovského Dlja golosa. Moholy-Nagy byl fascinován experimentováním fotomontáže a nazýval ji „fotoplastikou." Sprotředkovala souvislejší výpověď, než samostatná fotografie a upřednostnila rozsáhlé asociace oka vyděné v jednom krátkém okamžiku. Zachytila všechny rušné dynamické pohyby velkoměsta a filmovou řečí vytvořila jeden složený obraz. Navazovaly na různá témata, např. sociální problémy, mezilidské vztahy a pocity nebo prostředí divadla a varieté. Moholy-Nagy sestavoval jednotlivé fotografické elementy na společnou jednoduchou prázdnou plochu a spojoval je grafickými prvky. Své principy vysvětlil v knize Malířství, fotografie, film, vydané roku 1925.



Laszlo Moholy-Nagy, Malířství Fotografie Film, 1925



Laszlo Moholy-Nagy, stránky z knihy Malířství Fotografie Film, 1925

Ze stejného konstruktivistického principu vycházeli ruští „fotomontéři", kteří opěvovali atmosféru velkoměsta zachycující ve svých prvních pracích. Alexandr Rodčenko také ilustroval Majakovského básnickou sbírku Pro eto a spolu s El Lisickým vytvářeli moderní typofoto, spojení fotografických montáží s geometrickými typografickými prvky. Avšak ruská fotomontáž se brzy stala nástrojem propagandy a více se v ní objevovali mocné a násilné motivy stalinismu. Velkou obětí byl také Gustav Klucis, který přistoupil také na tuto vlnu a prezentoval například rozsáhlý soubor Spartakiády. Ještě hůře dopadli Lisickij s Rodčenkem vytvářející postoje socialistického realismu Revoluční médium fotomontáže bylo obdivované pro své technické řešení a konstrukci, a hlavně jako snadno masově šiřitelný tištěný prostředek.

Konstruktivistická fotomontáž se výrazně rozvinula také v Polsku. Vzniklo mnoho plakátů a knižních ilustrací. Teoretické principy uváděl Mleczyslaw Szczuka v avantgardním časopise „Blok". Koláže s městskými výjevy vytvořil např. Kazimierz Podsadecki, nazvané „Město mlýn života" z roku 1929. Fotografie dopravních prostředků se objevily v ilustraci sbírky „Oko v oku" od Antoniho Slonimského, kterou graficky upravil Wladyslaw Daszewski. Polská fotomontáž měla mnoho společných technických metod jako ruská.



Alexandr Rodčenko, stránka z Majakovského sbírky Pro eto, 1923



Alexandr Rodčenko, obálka románu Miss Mend, 1924



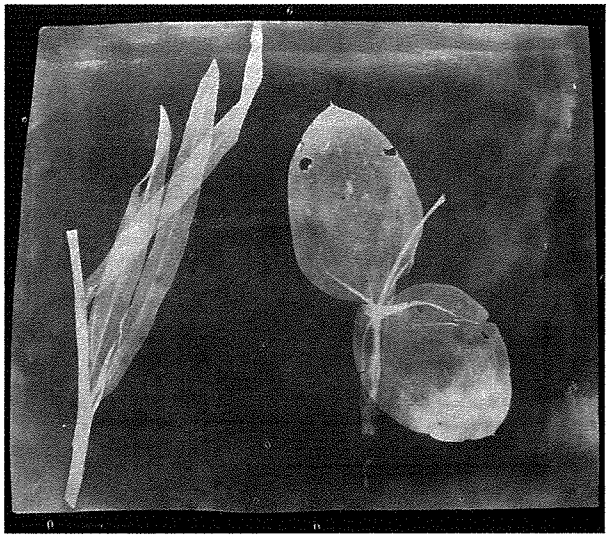
Gustav Klucis, Spartakláda, Moskva 1928 (pohlednice)

Počátky devětsilské fotografie předznamenala pařížská návštěva Karla Teiga, kterou podnikl ještě před vydáním sborníku Život II. Setkal se tam s osobnostmi, formujícími nadcházející průběh avantgardy a nejvíce na něj zapůsobil dadaista Man Ray, který učaroval Teiga svým souborem dvanácti fotogramů nazvaným Tzarovým textem „Les Champs délicieux" (Pole líbezná). Velice rychle se stal kultovní osobností české avantgardy a jeho práce základem pro Teigovu teoretickou stať o fotografii v průkopnické kapitole Foto kino film, Života II. Svými idejemi o „typofotu" předběhl i Moholy-Nagye, jehož poznatky vyšly o rok později (Nová Typografie).

> ***Pravé fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické shledáváme v Rayových pokusech posledního data, „Champs délicieux", v albu 12 fotografií 18x24 cm vydaném s úvodem Tristana Tzary: zde poprvé důsledně je postavena fotografie po bok malířství a grafice, bez polovičatosti „umělecké fotografie"; její krása je analogická kráse výtvarných realisací poslední doby. Tyto „přímé" fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky i objektivu, jsou samy o sobě předmětem , obrazovou básní. (...)***
> (Karel Teige, Foto kino film, Život II, 1922, str. 160)

Českému avantgardnímu publiku představené „rayogramy" nebyly jedinými světelnými experimenty svého druhu. Podobné pokusy vytvářel současně také Laszlo Moholy-Nagy, který své abstraktní fotografie, podobné rentgenovým snímkům, nazýval „fotogramy" a považoval je za malbu světla. Na rozdíl od „rayogramů", manifestujících dadaistické formulace, kde kužel světla otiskl na světlocitlivý papír zcela náhodné předměty bez konkrétní obsahové spojitosti, tak „fotogramy" byly hlubší světelnou studií, jež považoval Moholy-Nagy za samostatný program a umělecké vyjádření „nové fotografie", o němž sepsal kapitoly ve své knize Malířství fotografie a film (1925). Kdo opravdu jako první nalezl cestu k této výtvarné metodě, můžeme jen diskutovat, protože již roku 1918 vytvořil několik podobných experimentů Christian Schad, tzv. schadografie a ještě před ním koncem 19. století vytvářel otisky rostlin fotograf W. H. F. Talbot. Obdobnými principy se počátkem 20. let zabýval také El Lisický, aranžující konkrétní předměty denní

potřeby, avšak oproti Moholy-Nagye, bez hmotného světelného prostoru. Prvním českým průkopníkem fotogramů byl Jaroslav Rössler, jehož umělecké hodnoty můžeme měřit s výše uvedenými jmény, mezi nimiž se bohužel ztrácel z očí tehdejších teoretiků.



W. H. F. Talbot, Květy orchideji, duben 1839

Christian Schad, schadografie, 1919



Man Rayovo album mohli tehdejší diváci vidět roku 1923 na vlastní oči při příležitosti vůbec první avantgardní výstavy uspořádané v Československu, **Bazaru moderního umění**. Uskutečnila se v pražském Domě umění, v prostorách Rudolfina, a následujícího roku opakována v Brně, pod názvem Výstava moderního umění. Svou netradiční koncepcí byla inspirována berlínskou Dada Messe. Bazar neměl být tradiční výstavou uměleckých děl, ale pestrou přehlídkou devětsilských aktivit, na níž obrazy, kresby, fotografie, scénické návrhy, architektonické projekty, obrazové básně sousedily s knihami, plakáty cestovních kanceláří, snímky z cirkusu a filmu, krejčovskými pannami a různými objekty a předměty každodenní potřeby. Součástí byla také ukázka z tvorby Paula Stranda, jehož fotografie kuličkových ložisek vyjadřovala devětsilský obdiv k moderní technice a na výstavě zastupovala moderní plastiku. Teige považoval fotografie Man Raye za rovnocenné partnery

malířství a grafiky. Fotografie a film byly prohlášeny členy skupiny Devětsil za umění budoucnosti a měly nahradit malbu a jiné tradiční umělecké obory. Docházelo ke vzájemnému ovlivňování a prolínání různých médií.



Man Ray, rayogram, z alba Les Champs délicieux (Pole líbezná), 1922

Fotografii kladl Teige funkci prostředníka mezi malířstvím a filmem. Svou dokonalou výpovědí „osvobodila" malbu od naturalismu a zastoupila impresionismus, jakožto vizi umění. Teige požadoval na moderní fotografii účelnost a pravdivost a stavěl se proti tzv. umělecké piktorialistické fotografii, kterou odsoudil za nedůstojnou, jelikož navazuje na estetiku přežitých malířských stylů. Výhrady měl také vůči abstrakci, kterou považoval za překonaný vývojový stupeň. Prohlašoval, že dílo potřebuje několik doteků reality, aby navodilo poetické emoce.

Devětsil nahlížel na fotografii několika pohledy. Kromě experimentální hry fotogramů skláněl obdiv k reportážní a dokumentární fotografii doprovázející anglické a americké obrazové magazíny. Byla v ní spatřována krása moderní techniky přirovnávaná k zaoceánským parníkům či letadlům. Zachycení běžného městského života bylo chápáno jako básnický dokument doby a fotografie strojů nebo technických součástek za ilustraci mechanické krásy a konstruktivistické estetiky. Fotografie byla považována za dílo stroje, zároveň práci lidských rukou, mozku a srdce.

„Fotografie lže, stává-li se „uměleckou". Je to faleš, přetvářka, a konečně i kvalitativní úpadek ze stanoviska vlastní rodné krásy. Fotografie přece nepotřebuje galerijního temnosvitu, impresionistické mlživosti, aby byla krásná, právě tak, jako ornament a dekor nikdy nepřidá krásy dnešní architektuře. Když malířství opustilo impresionismus, zdědila fotografie toto od panstva odložené šatstvo.... Umělecká fotografie, totéž co umělecký průmysl, je věc nedůstojná, odpadková, kalná a nezdravá. .... Oč krásnější jasná, ostrá foto, jež vidíme v angloamerických obrazových listech, či na kinoplátně při wild-westovém filmu! V nich je pravá poezie a hymnická krása básní Whitmanových."

(Karel Teige, Foto kino film, Život II, 1922, str. 158 - 159)

Hlavním vyjadřovacím prvkem fotografie, používaným skupinou Devětsil, byla fotomontáž a koláž, kterou v roce 1923 označil Karel Teige za **obrazové básně**. Ty se staly originální vizuální komunikací devětsilských tvůrců. První impulz ke vzniku obrazových básní přinesla obálka sborníku Život II, kterému předcházely koláže berlínských dadaistů a ruských konstruktivistů. Koláže Raula Hausmanna, Hannach Höch z období kolem roku 1920, dále knihy a časopisy upravené El Lisickým a Alexandrem Rodčenkem uspíšily vznik obrazových básní a nové typografie. Jestliže dadaisté vycházeli z náhodných spojení zlomků reality, které spojovali do chaotických kompozic se sociálně kritickým a ideologickým obsahem, tak devětsilské fotomontáže prostupoval básnický duch a touha k životu. Od konstruktivistů převzaly geometrickou formu. Obrazové básně se proměnily v optická slova. Hlavní snahou bylo propojit fotografii a jiné výtvarné prostředky s básní, a vytvořit tak nový umělecký celek. Myšlenku tvořilo poetické okouzlení moderní civilizací a její oslava. Tuto programovou podstatu si vzal za své již ruský konstruktivismus, který viděl ve stroji nositele spásy a propagoval estetiku čistých forem. Avšak Devětsil nebyl tak radikální a zdůrazňoval nikoli čistotu uměleckých forem, nýbrž, jak dokládají obrazové básně, vzájemné propojování a doplňování různých tvůrčích metod. V obrazových básních se mísí různé druhy znakových prvků, např. mapy a vlajky, dále různé techniky, např. fotografie, kresba či malba, různé formy verbální nebo vizuální komunikace, např. dopis, pohlednice a noviny a objevují

se obrazové prvky „nové krásy". Nejčastějším tématem prvních koláží byly daleké cesty z exotických krajů. Závěsný obraz a tištěnou báseň měla zcela nahradit obrazová báseň, která se stala v letech 1923 -1926 nejoblíbenější uměleckou formou Devětsilu, rozšiřovaná mechanickými reprodukčními prostředky. Obrazová báseň ovlivnila typografickou knižní tvorbu, podnítila rozkvět filmových básní a spojila se s reklamou. Teoretickou proklamací byla Teigova stať „Malířství a poezie" uveřejněná v Disku (1923, č.1, str. 19 -20). Požadoval zde vzájemné propojení obou těchto oborů.

Hravé kompozice nejrůznějších podnětů vyrvořily svébytný a ve světovém měřítku ojedinělý vyjadřovací jazyk. I když byla fotomontáž hojně využívána ruskými nebo německými autory, měla devětsilská myšlenka své imaginární kouzlo s poetistickou uvolněností a nenásilností směřující člověka k hravosti a příjemnému užívání si života. Řemeslně nenáročná technika si našla místo v srdcích mnoha tvůrců. Sám Karel Teige v počátcích dvacátých let sestavil nezávislé obrazové básně pohlednicového charakteru, představující velmi častou cestovatelskou touhu devětsilského života, s tématy vázanými k exotice dalekých plaveb a odjezdů do cizích dalekých krajů. Nejznámější jsou tyto dvě: Pozdrav z cesty (1923) a Odjezd na Kytheru (1924). Teige je vytvořil kombinací kresby, písma a rozstříhaných fotografií umístěných do geometricky rozdělené plochy černé, šedé a bílé barvy. Bránil se použití barevných reprodukcí, ba dokonce zdůrazňoval černou a bílou, čímž jsou důkazem jeho dvě obrazové básně. V Pozdravu z cesty jsou typické prvky, jako jsou mapa, dopis či zdůraznění dálky pomocí dalekohledu, to vše umístěné na neutrálním bílém pozadí a černém s námětem noční oblohy zdůrazňující poetičnost. Teigova druhá obrazová báseň Odjezd na Kytheru vychází z architektonicky komponovaného pozadí, v jehož geometrických částech nalézáme moderní náměty okouzlující techniky. Dokládá typické propojení konstruktivistického řešení s oživujícím poetistickým obsahem. Teige ji charakterizoval jako *„moment lyrického filmu"* a doprovodil stručným scénářem, který lze číst jako návod, vysvětlující doslovně, jak přenést techniku obrazových básní do typografické a knižní tvorby.



Karel Teige, Pozdrav z cesty, 1923



Karel Teige, Odjezd na Kytheru, 1924

„Pokusili jsme se sestaviti turistickou báseň, obraz cestovní lyriky, slživše ji z několika příznačných fotogenických elementů: vlajka lodi, pohlednice, fotografie hvězdného nebe, cestovní mapa, trieder a dopis s nápisem: Pozdrav z cesty!, z náznaků, jež mají stačiti k evokaci dojmů a názornosti, jaká je nedostižná slovům. Nebo koncipujeme: Odjezd na Cytheru, drobný lyrický film s odjezdem plachetní lodi, s vlajícím šátkem na rozloučenou a svítícím nápisem Au revoir! Bon vent!"

(Karel Teige, Veraikon X, 1924, č. 3-5, str. 34 - 40)

Postup:

I. Abstraktní geometrická komposice v pohybu.

II. Tato komposice se stále více zaostřuje: je vidět přístav, parníky, jeřáb, plakát.

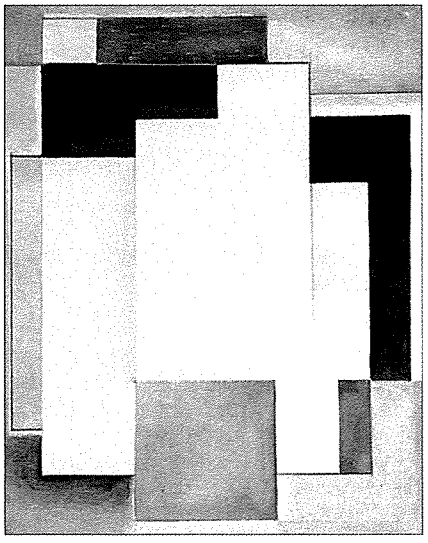
III. Současně: jeřáb otočí se do polohy, vyžadované komposicí (horizontále) a vpravo nahoře přejede motorový člun přístavem zanechávaje za sebou (komposičně důležitou) bílou brázdu vln.

IV. Plachetní loď se rozjíždí, otáčí se, nakláněje se na bok, mizí do dálky, stále menší a menší. Na schodišti na pravo je vidět ruku s mávajícím bílým šátkem.

V. Plachetní loď mizí v dálce; vyskočí světelný nápis: Au revoir! Bon vent! — — — —

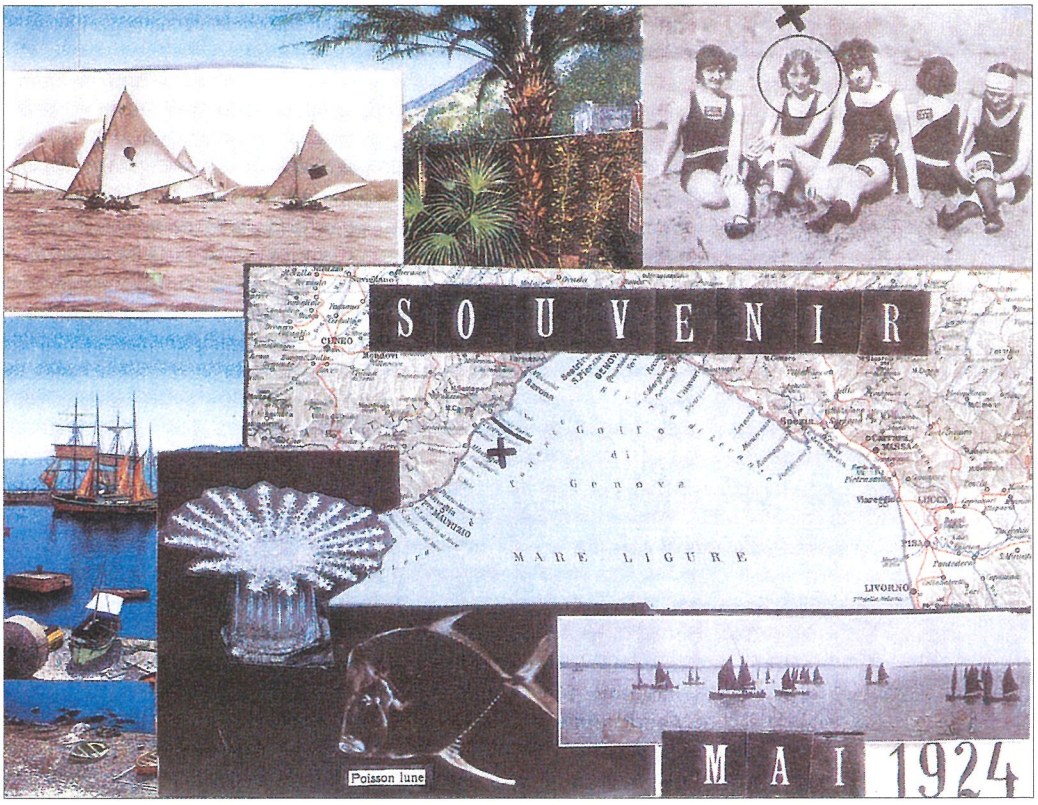
Karel Teige, scénář k obrazové básni Odjezd na Kytheru, 1924

Karel Teige a Otakar Mrkvička, Kompozice, 1924 - 25



Vznikalo mnoho dalších scénářů, např. od Nezvala, Seiferta, voskovce a Černíka, které však nebyly nikdy zrealizovány. Publikovány byly v Disku a jejich technika vycházela podobně jako v obrazových básní, z koláže rychlých střihů a asociativně prolínajících obrazů. Objevily se s náměty např. Přístav, Raketa či Nikotin.

Jindřich Štyrský vytvořil také několik samostatných obrazových básní, nejznámější jsou Souvenir (1924) nebo Forget me not (1924). Jejich tématem byla zřejmě vzpomínka na určitou dívku, což lze vyčíst z názvu a obsahu těchto básní. Štyrský na rozdíl od Teiga využívá více barevnosti a uvolněnější hravosti než striktní konstruktivní formy. Štyrský již o rok dříve zveřejnil v prvním čísle Disku svůj manifest „Obraz", kde nabádá k rozšiřování fotografie v různých vyjadřovacích principech.



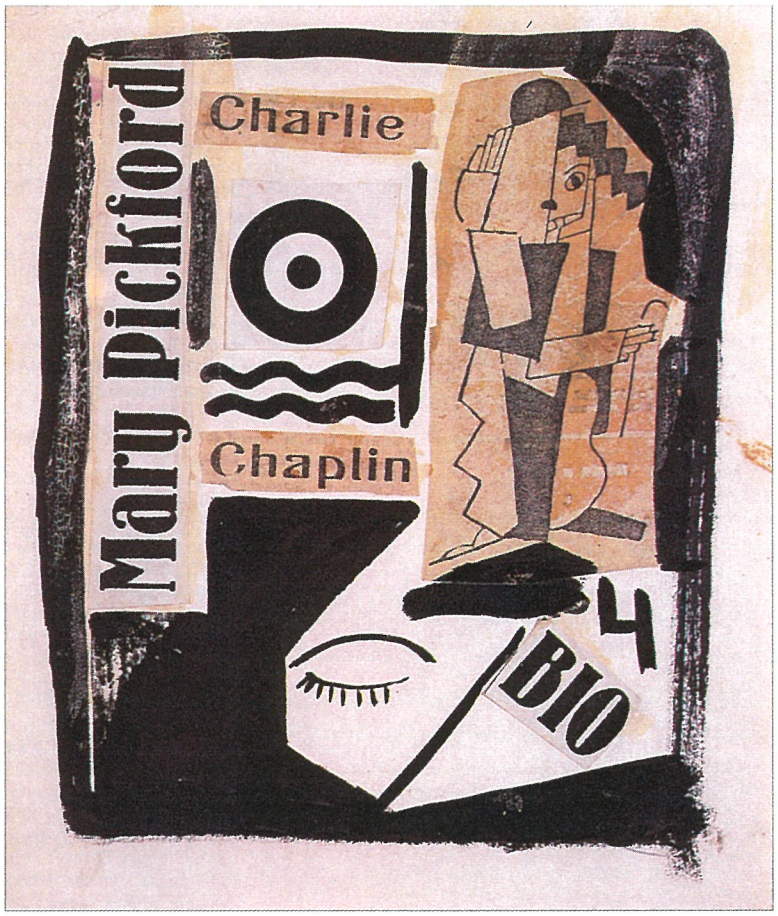
Jindřich Štyrský, Souvenir, 1924

Oslavou moderní techniky byly koncipovány zcela odlišné fotomontáže od Jaroslava Rösslera, jediného fotografa Devětsilu, kterého Teige přijal roku 1923. Významný experimentátor a průkopník avantgardních myšlenek již počátkem dvacátých let předběhl, svým novým pohledem a způsobem přetvářejícím realitu, některé zahraniční autory. Vytvořil také jednu fotomontáž v duchu poetistických obrazových básní, která vznikla pro Osvobozené divadlo ke hře Ivana Golla, nazvaná „Methusalem" (1928). Objevila se na obálce měsíčníku ReD (č. 7, duben 1928).

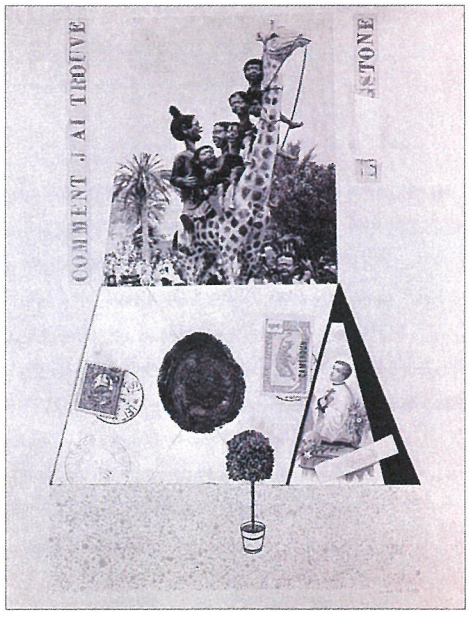


Jaroslav Rössler, fotomontáž pro Osvobozené divadlo, 1928

další obrazové básně



Karel Teige, Charlie Chaplin, 1920



Jindřich Štyrský, Jak jsem našel Livingstona, 1925

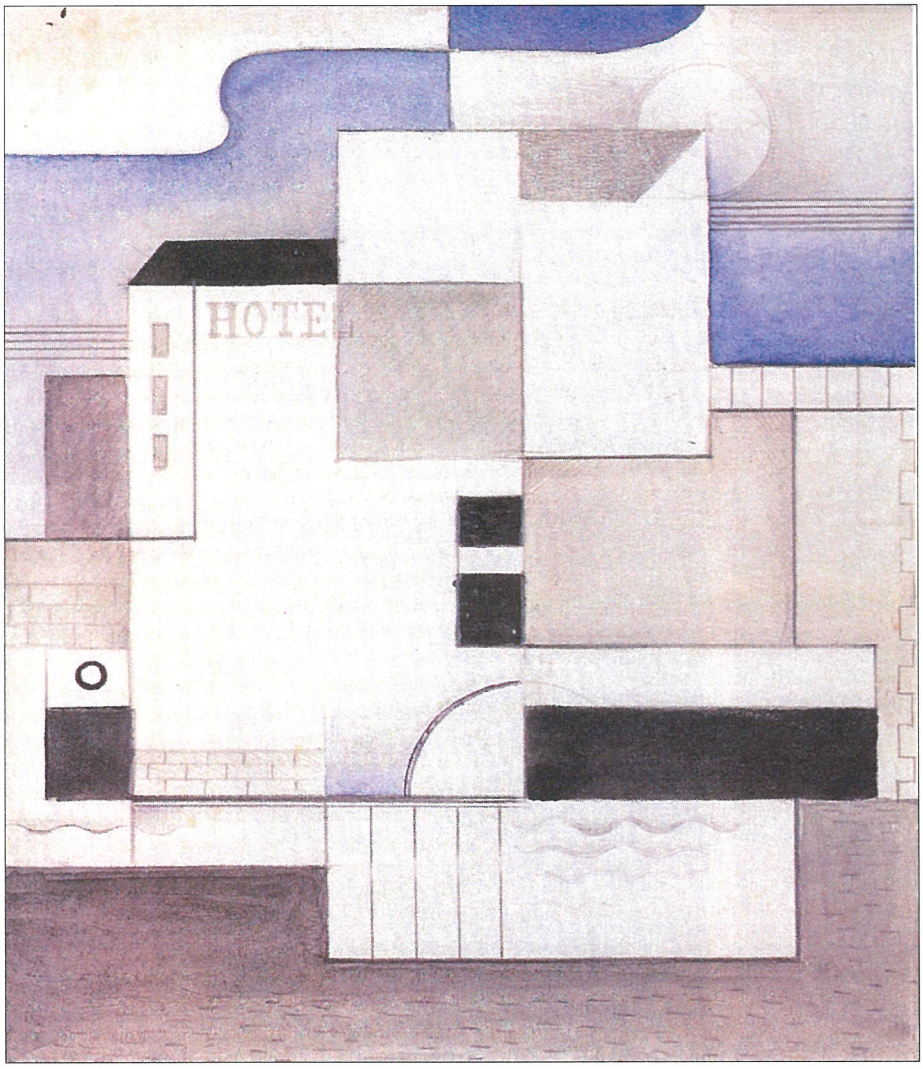


Evžen Markalous, Smích, 1926

kompozice



Karel Teige, Krajina se semaforem, 1922 - 23



Karel Teige a Otakar Mrkvička, Hotel, 1922

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 Lissitzkým 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 typo" (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 nejužší 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 Lissitzky 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. Tištěné strana , nekonečnost knih, musí být překonána. Elektronická knihovna."* Jakoby předpověděl technicky vyspělou dobu 21. století počítačově zpracovaných knihoven dostupných pomocí internetu. Oproti Teigovi není Lissitzky ve svých bodech tak konkrétní, spíše přináší celkový revoluční až vizionářský pohled na typografii a její nové zpracování.

El Lissitzky: Topografie typografie (1923)

TOPOGRAPHIE DER TYPOGRAPHIE

(Einige Thesen aus dem demnächst erscheinenden Buche von EL LISSITZKY.)

1. Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört.
2. Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestaltet werden.
3. Oeconomie des Ausdrucks. — Optik anstatt Phonetik.
4. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug- und Druckspannungen des Inhaltes entsprechen.
5. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realität des vervollkommneten
6. Die kontinuierliche Seitenfolge — das bioskopische Buch. \Auges.
7. Das neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfaß und Gänsekiel sind tot.
8. Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muß überwunden werden. DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.

Die Redaktion ist nicht mit allen Thesen einverstanden, da sie einen Zusammenhang zwischen Text und Buchstabengestaltung nur bedingt anerkennt.

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

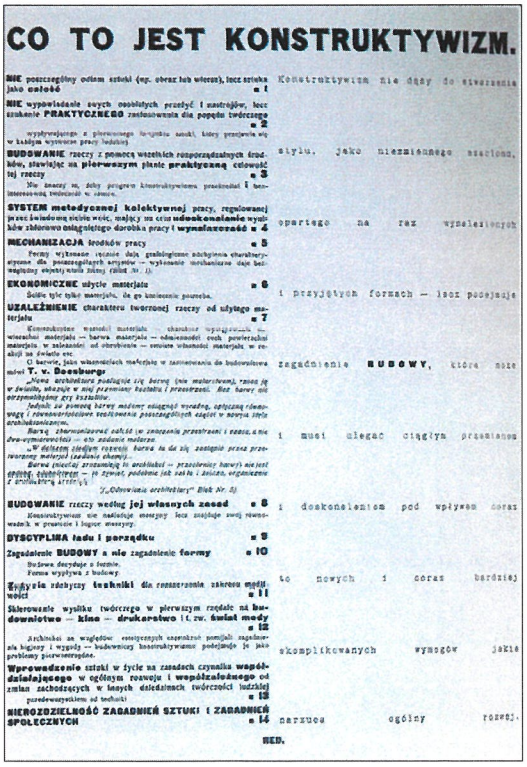
křižovatky propojovaly příspěvky, kterými každý oživoval revoluční časopisy svých kolegů.

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 nejekonomičtějším způsobem, s použitím všech prostředků moderní techniky.

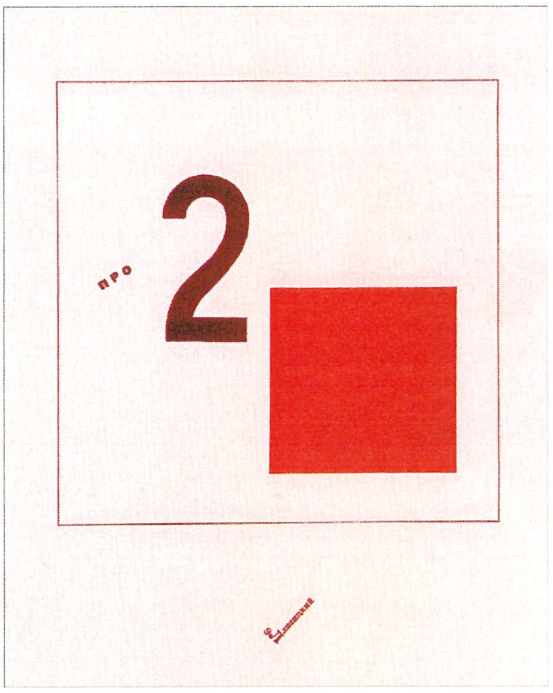
Karel Teige byl výrazně v těchto myšlenkách a technikách typografického zpracování ovlivněn El Lissitzkým, jehož teze přejímali také polské a maďarské avantgardní časopisy. Mieczyslav Szczuka sestavil programovou stať „Co je konstruktivismus“ a Lajos Kassák tvořil v témže duchu obálky sborníku „Ma“.



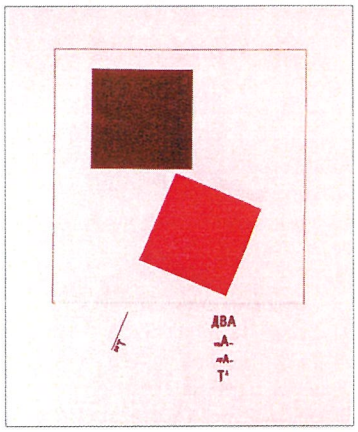
Lajos Kassák, obálka sborníku Ma, č. 5, 1924

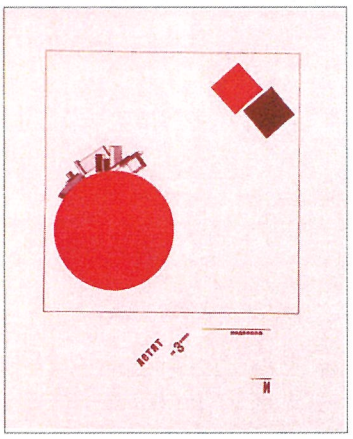

CO TO JEST KONSTRUKTYWIZM.

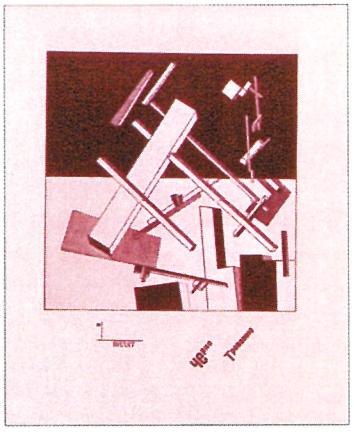
Mieczyslaw Szczuka, „Co je konstruktivismus“, studie v časopise Blok, č. 6-7, 1924

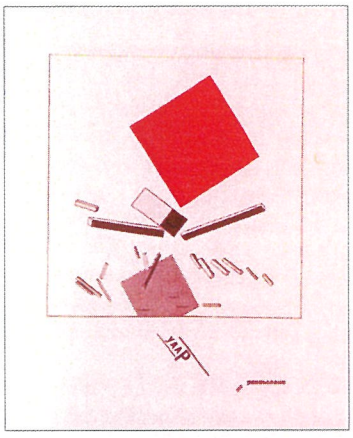


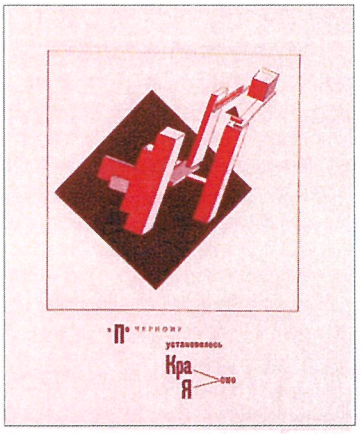
El Lisický, Suprematický příběh o dvou čtvercích v šesti konstrukcích, 1922
(obálka a jednotlivé strany)

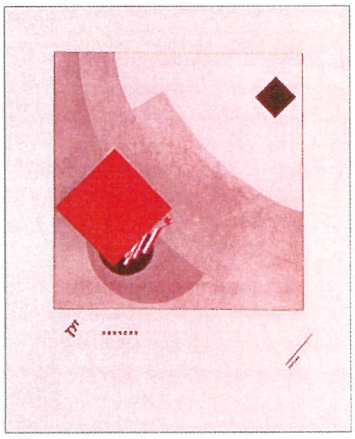




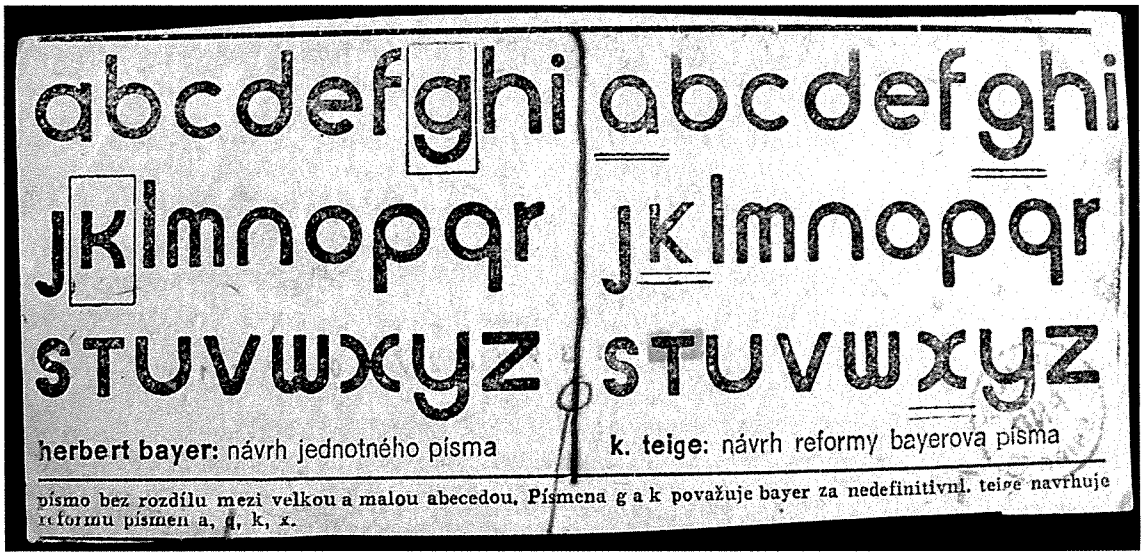








Knižní tvorba je ve své podstatě určena formou písma. Po určitou dobu konstruktivismus odmítal používání verzálek a zavrhoval všechna písma jako nemoderní. Výjimkou byl grotesk 19. století užívaný v tučné variantě. Grotesk byl oblíben pro svou konstruktivní podobu, lineární bezserifové statické písmo, 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 typo, 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.

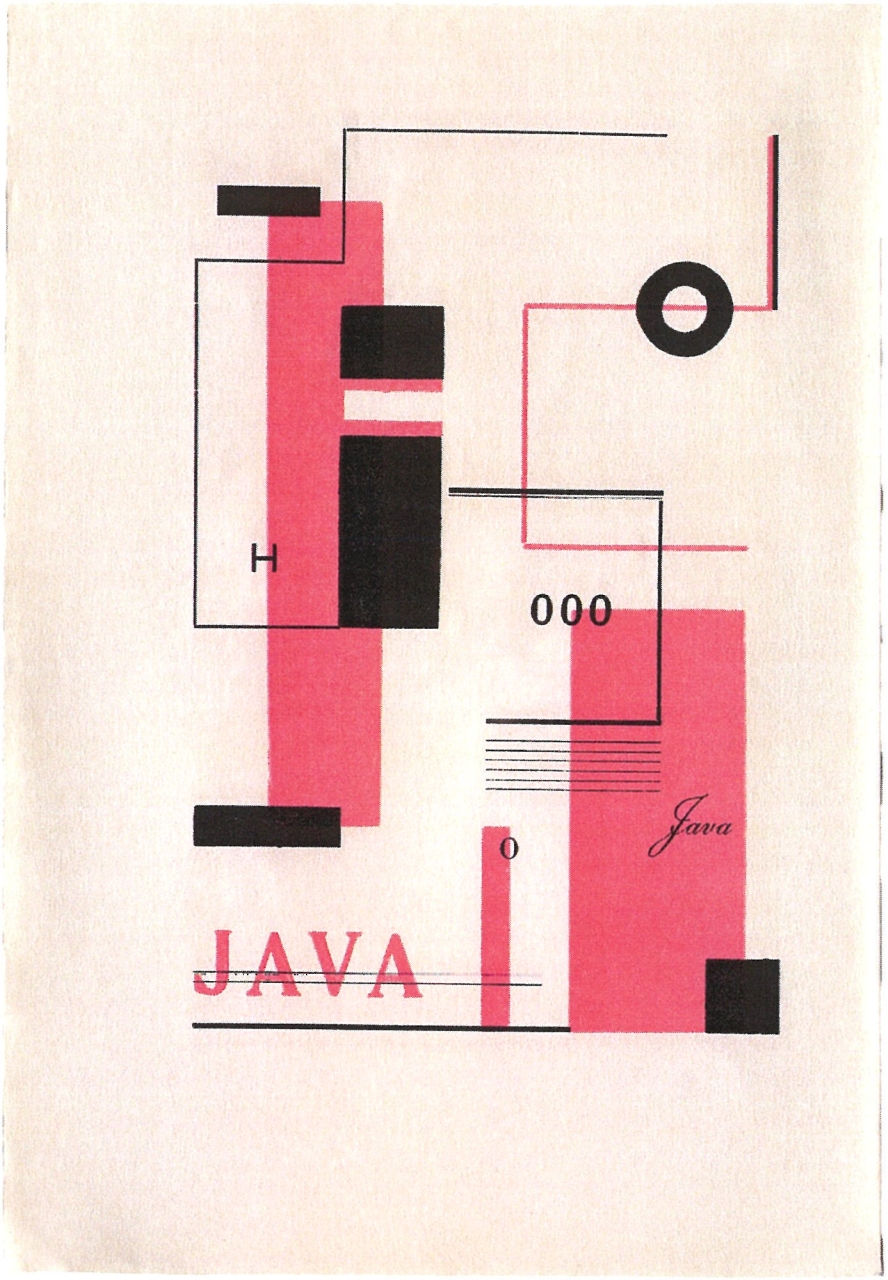
Teigovo dílo bylo mnohokrát oceněno a objevilo se na mnoha mezinárodních přehlídkách, v roce 1927 na výstavě Pressa v Kolíně nad Rýnem, o rok později na expozici Moderní kniha a časopis v Desavě a roku 1929 v Berlíně na Mezinárodní výstavě nové typografie.



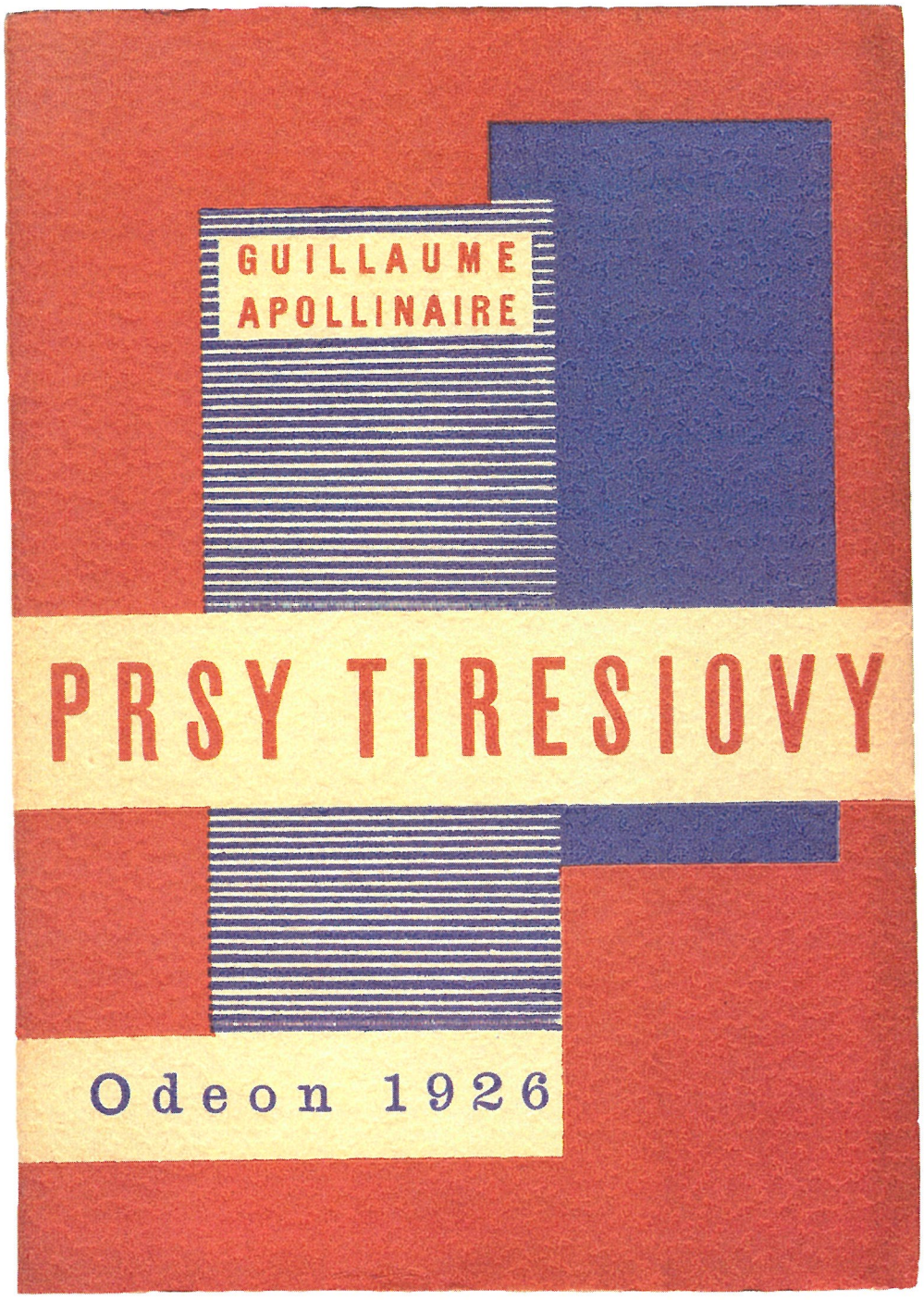
Karel Teige, S lodí, jež dováží čaj a kávu, Odeon, 1928



Patitulní stránka sbírky vycházející stylově z obálky



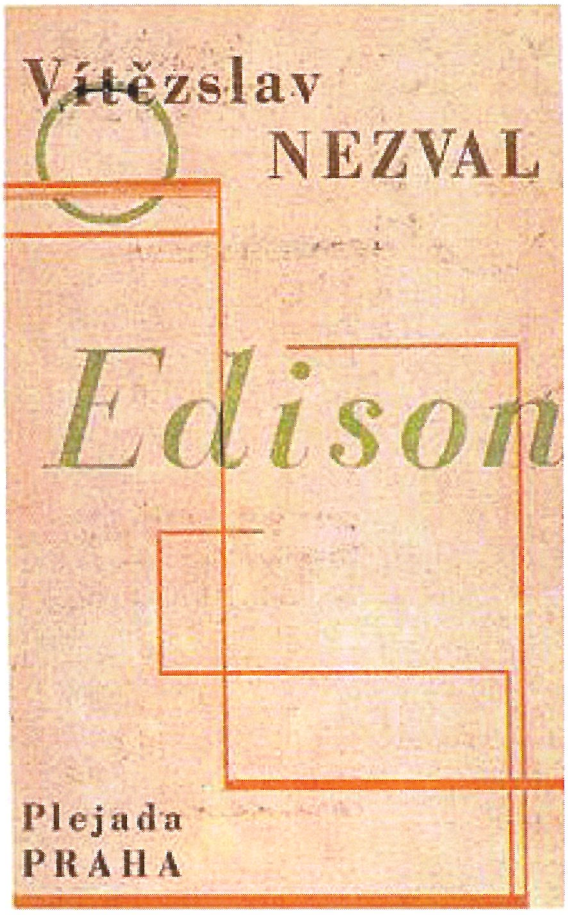
Konstruktivistické typografické řešení doplňovaly devětsilské motivy, např. Java, známé z obrazových básní

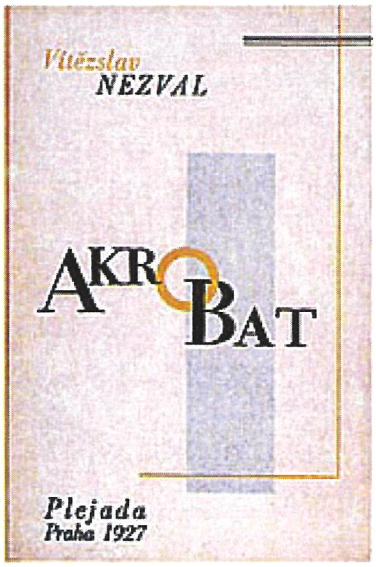


Karel Teige, Prsy Tiresiovy, Odeon 1926

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

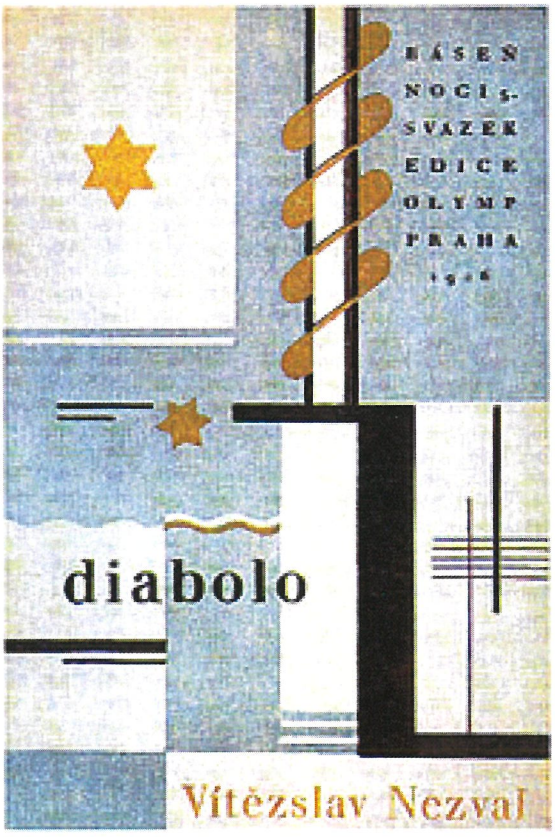
Vít Obrtel, Akrobat, 1927

„V poslední době stalo se módou mluviti 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.

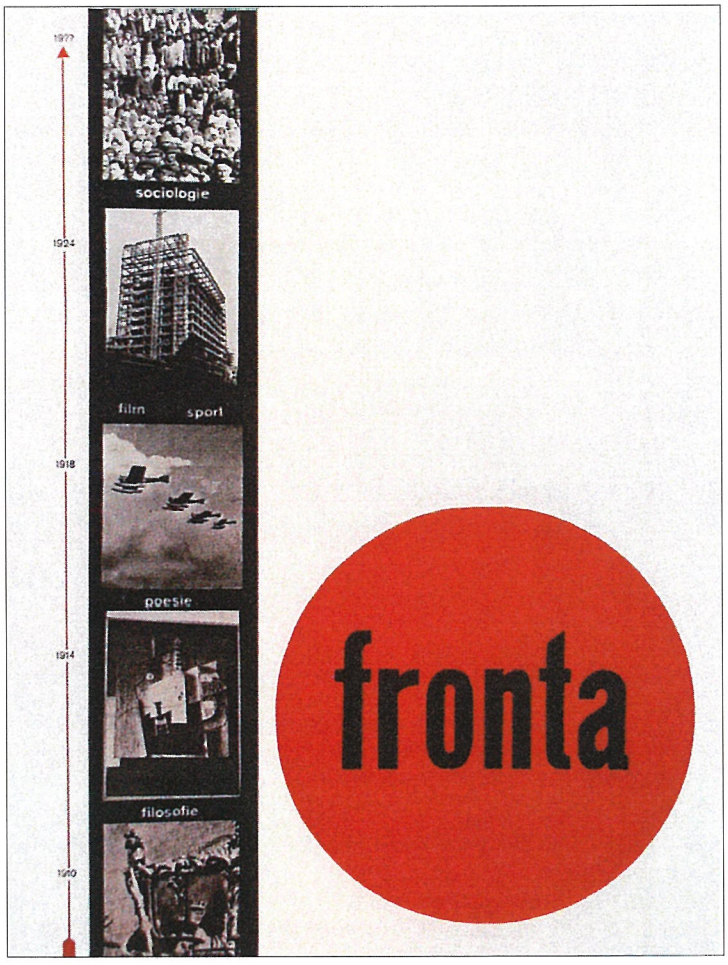
Konstruktivistická obálka neexistuje. Existují konstruktivní problémy obálky (typ písma, zrnitost papíru, barva apod.) a kompozice v ploše (písmena, obrazce). Běží pouze o to dělati dobré obálky.“

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

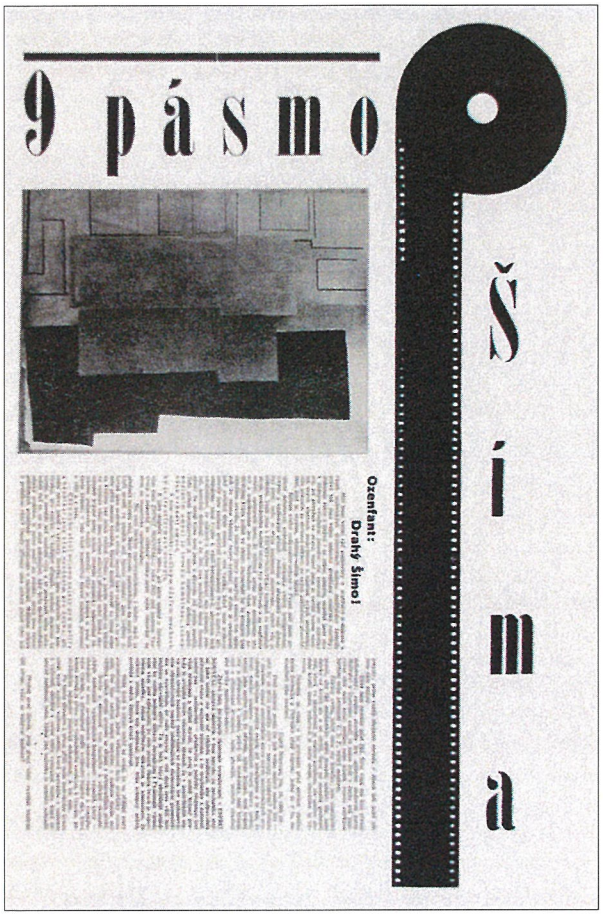


Vít Obrtel, typografická úprava sbírky Vítězslava Nezvala Diabolo, 1926.

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

5.



vývoj knižních obálek

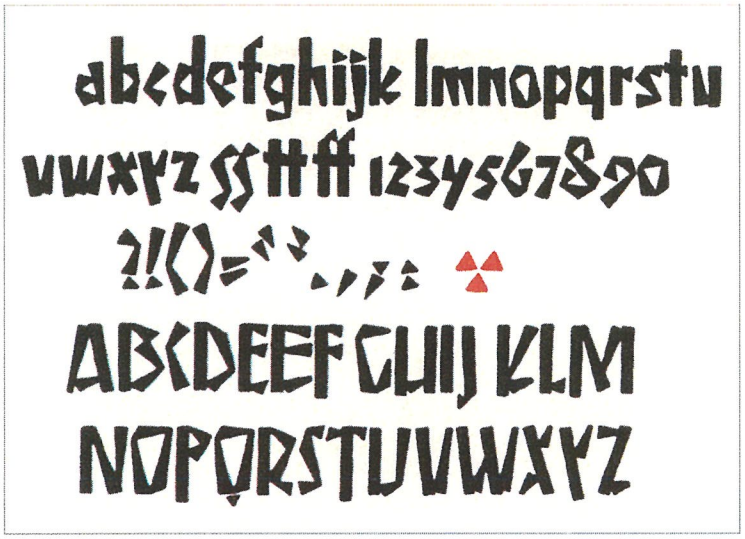
1910 - 1930

5.1 Kubistická kniha a Josef Čapek

Kubistické umění sehrálo důležitou úlohu nejen ve svém období, ale pomohlo výrazně k vytvoření dalšího vývoje v českých zemích po první světové válce. Navázala na něj skupina Tvrdošíjných a také některé formy inspirace převzal ve dvacátých letech formující se Devětsil. Přispěl částečně k rozvoji „obrazových básní" a hlavně vytvořil bohatou nakladatelskou půdu, jež využili spisovatelé a výtvarníci z řad poetistů. Kubismus se zasloužil o bohatý rozvoj užitého umění, kdy například architekti Janák a Gočár založili roku 1912 Pražské umělecké dílny a své návrhy domů doplňovaly kompletně o stylový nábytkový design. Umělecké dílny a spolupráce architektů, výtvarníků a sochařů nastínila podobný postup, kdy devětsilští tvůrci rozličných oborů spolupracovali na jednom díle, zvláště patrné ve funkcionalistické architektuře a designu a také v knižní tvorbě. Můžeme také zaznamenat jistý podobný postup při řešení grafické podoby knih. Kubističtí typografové přejímali inspiraci z architektury a někdy dokonce zpodobňovaly na svých obálkách architektonické prvky konkrétní budov, například od Pavla Janáka. Stejný princip uplatňoval Karel Teige při koncepci svých konstruktivistických obálek a obrazových básní. Základem práce byla lineární konstruktivní kompozice, spojena s architektonickou podobou či formou domů funkcionalistických architektů. Tyto společné znaky kubismu a poetismu můžeme dnes zpětně rozpoznat. Zda si tyto společné tendence Teige uvědomoval, můžeme se jen dohadovat, ale určitě by je ve dvacátých letech nepřiznal nebo, přesněji řečeno, zamítl. Kubismus měl silnou výrazovou výpověď, a tak se jeho znaky objevovaly ještě hluboko ve dvacátých letech, vedle vzkvétajících avantgardních myšlenek a vizuální poezií poetismu. Čtenář mohl při návštěvě knihkupectví spatřit vedle sebe dvě ležící knihy se zcela rozličnými vizuálními styly obálek. Například Čapkovu pestrou obálku knihy svého bratra Továrna na absolutno a Teigovu úpravu Bieblova Zlomu.

Kubistická kniha procházela mnoha stylovými obdobími, ve kterých užívá geometrické formy symetrických obrazců, často opakovaných a vytvářejících ornamentální specifikaci. Vznikly také první podněty ke vzniku typizujícího písma. Pokusil se o něj v roce 1914 Vojtěch Preissig, jež vytvořil písmo lomeného stylu.

Použil ho však jen v jednom nerealizovaném projektu. Podobný osud můžeme shledat i v pozdějším Teigově pokusu, jež upravil avantgardní Bayerovu abecedu.



Vojtěch Preissig, návrh písma, 1914

Jedním z příkladů užití zásadních geometrických prvků byl hvězdicový obdélník, Poprvé ho použil František Kysela ve svém plakátě pro soutěž aranžérů výkladních skříní (1912). V tehdejší tvorbě se tento styl hodně proslavil a kladnou odezvu vyjádřil i Pavel Janák.

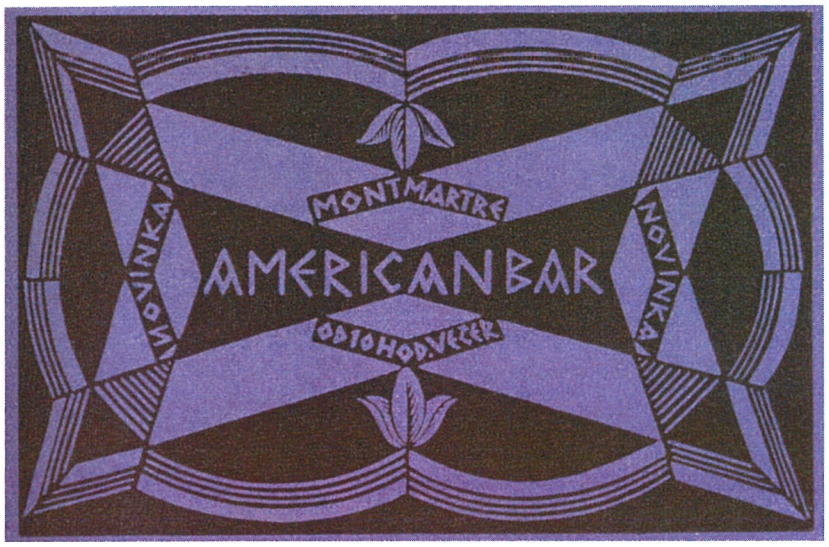
Frantlšek Kysela, plakát výstavy Konkurence výkladních skříní, Praha 1912



Dalším významným umělcem byl V.H. Brunner, kterého v roce 1925 přivedly nitky osudů ke spolupráci s magazínem Pestrý týden. Již ve svém kubistickém období zastával revoluční myšlenky. Zastával svůj přístup, že kniha má být především současná.

„Grafika užitá a knižní hledají dnes svůj plný kontakt se životem, hledají svůj živý typ a charakter moderní povahy. ..... Grafické umění by mělo býti stejně živoucí, prudce nové a odvážné charakterní, jako je ostatní současné moderní umění, neboť vyrůstá přece ze stejné doby, z téhož prostředí a z téhož duševního naladění.“

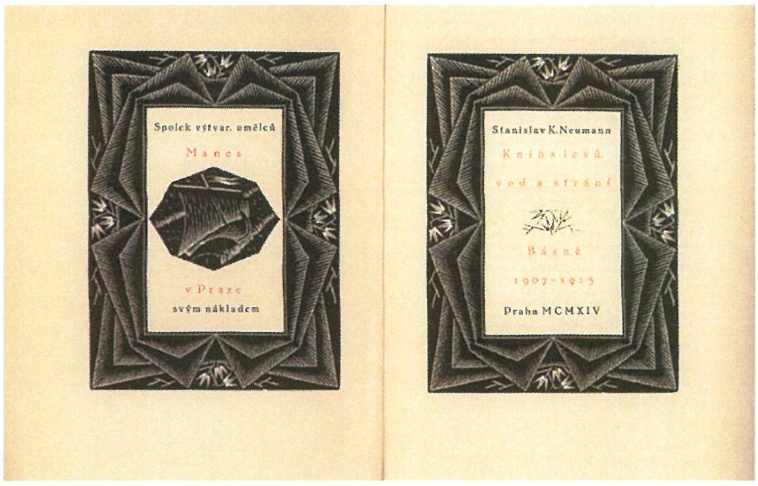
(V.H. Brunner, 1913)



V.H. Brunner, plakát Montmartre – American Bar, Praha 1914

Širší okruh zájmů v grafické práci zastával Jaroslav Benda, který hojně vytvářel plakáty. Zastával však raději rukodělnou tvorbu krásné knihy a těžko si zvykal na strojovou výrobu velkých tiskáren. Minimalistické kompozice s výrazným užitím písma vytvářel Method Kaláb, zabývající se hlouběji typografií.

V poválečném období vycházely typické malé brožurky tištěné jednoduchým stylem, s obálkami inspirovanými lomeným stylem. Některé knihy dvacátých let ovlivněné kubismem naznačovaly ovlivnění avantgardními principy, např. grafická úprava knihy Ladislava Klímy Traktáty a diktáty od Vlastislava Hofmana.



Jaroslav Benda, frontispis a titulní stránka (1914) S.K. Neumann, Kniha lesů, vod a strání: Básně 1907 –1913,



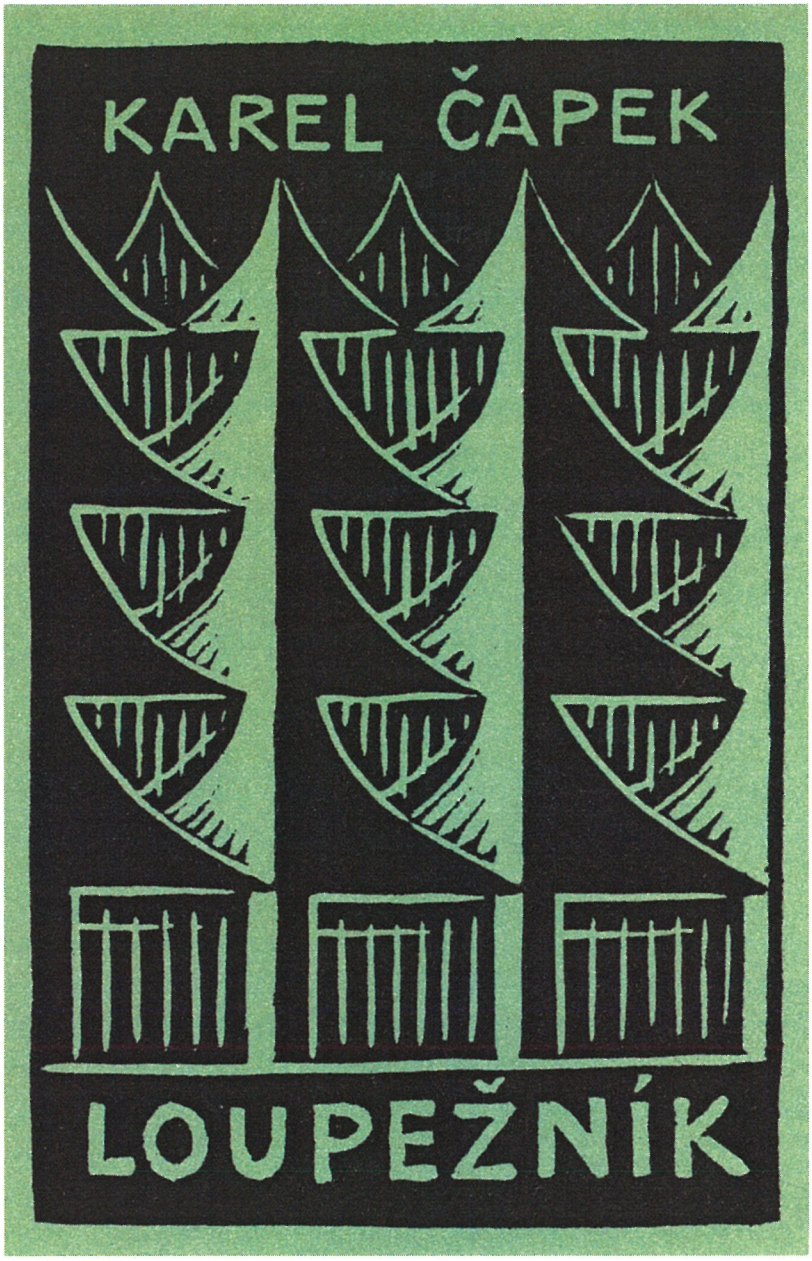
Method Kaláb, návrh plakátu, 1913

Ojedinělý přínos české knižní kultuře dokládá Josef Čapek, vytvářející individuální a svébytné obálky, v nichž pulzují kubistické až futuristické tendence, občas směřující k dadaismu. Svou činnost v tomto oboru pokládal vedle malířských zájmů za okrajovou a také se k ní zpočátku dostal náhodně, spíše z důvodů finančních. Neměl vztah k technickému zpracování knihy a koloběhu práce s ní spjatou, ale měl rád knihy jako zdroj rozjímání a potěšení v každodenním životě. Při pohledu na jakoukoli knižní obálku tohoto citlivého malíře uslyšíme tep srdce a otisk jeho duše. Hlubokým citem a pečlivostí ztvárnil obsah každé z nich. Začínal s jejích tvorbou v poválečném ovzduší, kdy jako člen skupiny Tvrdošíjní první předzvěstí byly otištěné linoryty v prvním ročníku časopisu Červen a edicí Veraikon vydané Album deseti grafických listů (1918) a o rok později v edici Dobré dílo soubor „Osmero linolea". Čapkovy linoryty působily vedle technicky uhlazených děl svých vrstevníků, tvořených pomocí suché jehly, dřevorytů či leptů, těžkopádněji a vyznačovaly se hranatější kompozicí. Měly svůj jasný výraz a tvar.

[...] ***Přišlo to tak, že první své obálky jsem provedl v linoleu prostě proto, že to byl v drahých válečných časech ten nejlevnější způsob tisku, který nakladateli neukládal velkých finančních obětí. Byl to zvyk a setrvačnost a nesporně i jistá záliba v rukodělné práci, že jsem při tomto materiálu setrval a snažil se z něj vyčerpati nějaké možnosti. Vedle toho vyžaduje si tento hrubý materiál jen velké formy, nedovoluje zabřednouti podřadných ozdůbek a detailů. Tak je tu grafický a výrazový půvab hledati jinde, v něčem hrubějším a tedy i základnějším, a vede tak přirozeně ke snaze o elementární účiny, které, domnívám se, nejsou umělecké práci zvláště v moderním prostředí bez užitku.***
(Josef Čapek, Knižní obálka, v knize Josef Čapek a kniha, Jiří Kotalík a Vladimír Thiele, NČVU 1959, str. 24)

Avšak největší příležitost dostal Josef Čapek v nakladatelství Aventinum Otakara Štorcha Mariena, pro které graficky upravoval zejména knihy svého bratra Karla. První nitky spolupráce předurčilo náhodné spřádání vztahů mezi nakladatelem a Karlem Čapkem a dohoda o vydání hry Loupežníka a jenž doporučil Josefa, aby ilustroval jeho první knihu vydanou roku 1920 v Aventinu. Štorch Marien ve svých pamětech rád vzpomíná, jaké bylo seznámení příjemné a jednání mezi nimi jednoduché a přínosné.

„Co byste platil peníze za štočky," povídal, „jsou drahé a je to zbytečné. Já vyřežu obálku, vaši značku a špičky do linolea, jenom obrázek scény se musí udělat na štoček. Zelený obálkový papír snad u Obziny mají a černou barvu určitě. Víc k tomu není zapotřebí. Za čtyři dny jsem s tím hotov a může to putovat do Vyškova. Ostatně – počkejte, já vám naskicuji, jak to chci udělat, a můžete mi k tomu říct svoje."
(Vzpomínka nakladatele na první setkání s Josefem Čapkem, Otakar Štorch Marien, Sladko je žít, 1955, str.100)



Josef Čapek, Loupežník, Aventinum 1920

Josef Čapek vytvářel své obálky mnoha způsoby. Vycházel z obsahu knihy a rytmicky komponoval jednoduché písmo různé barevnosti, které zasazoval do dynamických ploch. Velký důraz kladl na titul a jméno autora, mající především nápadnou a důraznou formu. Někdy sestavoval až ornamentální geometrické obrazce odkazující na styl kubismu. Do hravých neobvykle řešených celků vnášel i různé symboly a metafory, např. v knize F.V. Krejčího „U protinožců“, naznačil protichůdně směrované šípy. Charakter titulů doplňoval také motivy ze svých obrazů, takže někdy máme pocit, jako bychom se dívali na nějaké jeho malířské plátno. Objevují se zde náměty typických postav nebo lesní scenérie, jež proměňují obálku v příběh. Čapkovo výtvarné pojetí není nikdy statické, nýbrž plné významových asociací a nepřeberných originálních nápadů. Nazíral na knihu s úctou a směřoval všechny prvky, aby tvořily její vlastní podobu a tvář.



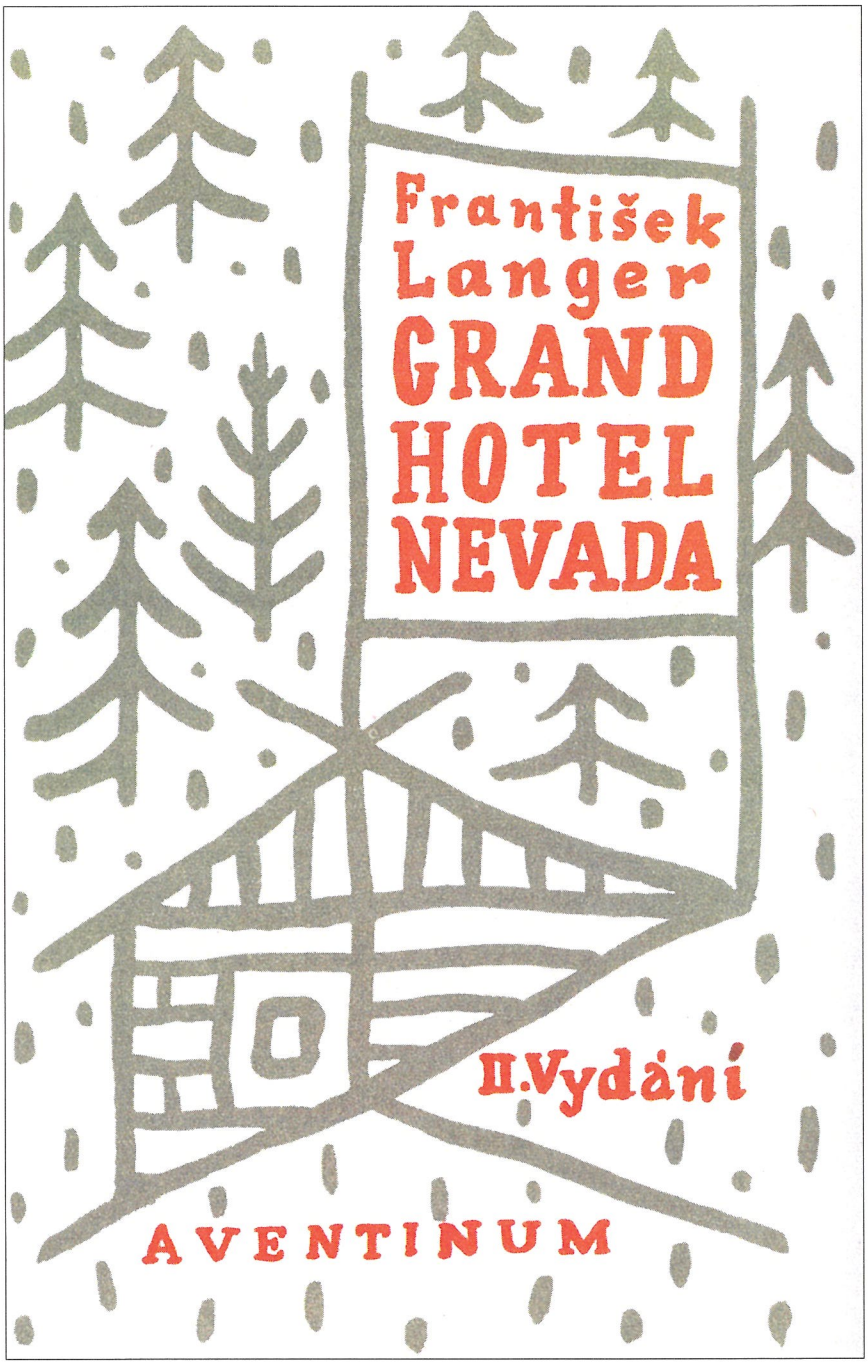
Josef Čapek, Země nmoha jmen, Aventinum 1923

Nejvíce ilustrací vytvořil v meziválečném období dvacátých let, kdy do společnosti proudily avantgardní myšlenky rozšiřované revolučními sborníky. Čapek stál po celou dobu k nim v opozici a ideologii nastupujícího Devětsilu zavrhoval pro nebezpečí k totalitarismu a demagogii. Dostával se do rozporu s Teigem, kritizujícím Tvrdošíjné a jejich tvorbu za „umění včerejška". Teige však zapomínal, že mnozí členové skupiny předběhly svými motivy „nové krásy" manifesty poetismu a přinesly do poválečného umění ideály obracející se k naivnímu umění či pohledům na život velkoměsta. Čapek již ve svém malířském kubistickém období znázorňoval tyto náměty, např. obraz Předměstí (1912) nebo Námořník (1913). Teige dokonce přejímal některé myšlenky z „Nejskromnějšího umění", který Čapek vydal roku 1920.



Josef Čapek, Námořník, 1913 a 1917

S veškerou úctou můžeme oceňovat Čapkovu vytrvalost a cílevědomost vyzařující z jeho děl, mající originální výraz plný fantazie a dnes s nadhledem můžeme porovnávat obě tendence, Čapkovu a avantgardní Devětsilskou, a obdivovat, nezávisle na revolučních tlacích dané doby, přínos pro budoucí generace umělců a celou naší společnost.



Josef Čapek, obálka ke knize Grand Hotel Nevada, 1929



Josef Čapek, obálka ke knize svého bratra, Krakatit, 1924

5.2. Kniha v období poetismu

V bouřlivém světě technických pokroků, jež vytvořily konstrukci životního stylu poetistů, našla svůj obdiv kniha jako hlavní prostředek pro masové šíření revolučních myšlenek a objevů „všech krás světa." Na každého dýchala novým rytmem života a spojovala v sobě básnické kouzlo textů a obrazů v kompozici nevšední typografie. Vzájemná spolupráce devětsilských tvůrců znamenala pro knihu triumfální vítězství nad všemi ostatními výtvarnými prostředky. Závěsný obraz nahradily obrazové básně v podobě knižních obálek a obrazových žurnálů šířených rychlostí tiskařských strojů ke každému diváku.

„Obrazové básně jsou zcela konformní aktuálním požadavkům. Mechanická reprodukce umožňuje knižní formu obrazu. Bude nutno vydávati knihy obrazových básní. Mechanická reprodukce obstará zlidovění umění ve velkém a bezpečně. Tisk je prostředníkem mezi uměleckou produkcí a diváky, ne musea a výstavy."

(Karel Teige, Malířství a poezie, Disk, 1923, str. 20)

Fotomontážní obálky navázaly na tradici kubistických koláží, které jako jediné byly obdivovány z předešlých uměleckých směrů jako správná cesta malířství a poezie. Zároveň nahradily výtvarné obálky tvrdošíjných, včetně Josefa Čapka, který i nadále hojně vydával v kontrastu s devětsilskými. Obálka a také titulní list knihy nesly hodnotu plakátu a zároveň byly optickým přepisem literárního obsahu. Náležitý dojem vytvářela také grafická úprava tvořena kombinací písma a geometrických prvků, a tak vznikaly i zcela konstruktivistické typografické studie, které teoreticky podložil Karel Teige.

Obsahově hravé obálky první poloviny 20. let plně korespondují s poetistickým myšlením, v nichž obrazová podoba dokládá všechny teoretické ideály Devětsilu. V pozdějším období výrazně ovlivňuje výtvarné pojetí surrealismus, zvláště patrný v hlubším mystickém obsahu Štyrského a Toyen. Nový pohled na svět, zpočátku poetisty zavrhovaný pro historismus, mytologičnost a iluzívnost, se neodvratně vklínil do jejich umělecké tvorby. Přelom naznačily pestrobarevné hororově působící

obálky desetisvazkového Fantomase, osvobozených od striktních avantgardních zásad. Poetismus totiž bránil rozšíření surrealismu, který pronikal do podvědomí veřejnosti již od Bretonova manifestu vydaného roku 1924.

Knize obdivované svou rychlostí šířit se ke k masovému počtu čtenářů a zároveň diváků obrazových básní pomohly nakladatelství, které přistoupily na nové typografické pojetí a obsahové vyjádření některých spisovatelů. Díky revolučním představám o vývoji knižního průmyslu mohly vzniknout tzv. ediční řady, s jasně rozeznatelnými grafickými prvky, umožňující dostupnost různým vrstvám publika.

Důležitou událostí pro celý Devětsil byla spolupráce s nakladatelstvím Odeon, jež založil v roce 1925 Jan Fromek. Vydáváním knih umožnil publicitu nejen samotným tvůrcům, ale i celému uměleckému svazu. Fromek vstoupil do konkurence s velkými nakladatelstvími a jako jediný se ztotožnil s novým avantgardním pohledem na svět. Skladba literární produkce a jejich výtvarná podoba neměla i dobou trvání po celé období existence Devětsilu v Evropě obdoby. Tím spíše, že se Odeon nezaměřil na exkluzivní tisky, ale na umělecké brožury, které nebyly komerčními bestsellery. Snad až na jednu výjimku, a to vydáním ediční řady Fantomase, jehož náklad kompenzoval prohlubující finanční ztráty. V letech 1925-1931 vyšlo v Odeonu více než 130 titulů od členů Devětsilu, nejvíce od Nezvala, Seiferta, Halase a Biebla. Vycházely také překlady moderních spisovatelů, např. Apollinaira, Rimbauda nedo Erenburga. Velký vliv na ediční program měl Karel Teige, který spolupracoval jako autor, překladatel a typograf. Vedle Teiga se na grafických úpravách podíleli také Mrkvička, Štyrský, Toyen a Šíma. Důležitým počinem nakladatelství bylo vydávání ReDu, v letech 1927-1931. Nejrozsáhlejším edičním projektem bylo čtrnáctisvazkové vydání Proustova Hledání ztraceného času v Teigově úpravě a největším bestsellerem Voskovcova a Werichova Vest pocket revue.

Mnozí umělci spolupracovali také s ostatními nakladatelstvími např. Aventinum, František Borový, Plejada, Družstevní práce, Večernice, Kuncíř, J. Otto.

Nakladatelství Aventinum založil roku 1918 Otokar Štorch-Marien. Vydával hlavně dekadentní symbolistickou literaturu z přelomu století, díla Karla Čapka, jehož knižní obálky vytvářel bratr Josef, a dalších členů skupiny Tvrdošíjní. Důležité bylo roku 1921 vydání časopisu Musaion II, kde uveřejnil Karel Teige stať Obrazy a předobrazy, první rozpor mezi starší generací a mladší devětsilskou. Významně zapůsobila edice Lidová knihovna, kde Teige s Mrkvičkou tvořili konstruktivistické

obálky. S Aventinem souvisela Aventinská mansarda, výstavní prostor, který sehrál ve dvacátých letech důležitou roli, kde například prezentovali Štyrský a Toyen artificialismus.

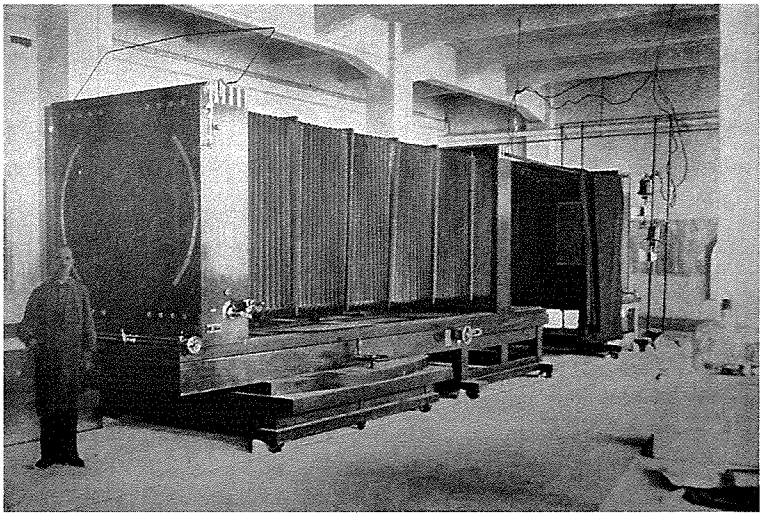
6.4.1926 přišla zpráva o založení Kmene, Klubu moderních nakladatelů, který sdružoval více než třicet firem.

(...) „Klub Kmen bude cele sloužit nekompromisnímu umění jak slovesnému, tak výtvarnému. Chce vzájemností opřít ideově jedince tam, kde se toho ukáže potřeba. Členové v Klubu sdružení nespokojí se snad jen motivy interními. Nýbrž založí svůj postup na nejširší bázi veřejné..... Přivedli jsme k výtvarné spolupráci téměř všechny české umělce, upravili jsme poměr spisovatele k nakladateli v duchu doby a pokládáme náš poměr ke knize za tvůrčí, neboť naším programem je krásná kniha a neústupnost, jedná-li se o její uplatnění. (...)

(Otokar Štorch-Marien, Sladko je žít, Kmen, str. 327-28)

„Toho času v republice největší reprodukční aparát, s možností exponovat v rozměru 120x120 v závodě firmy V.Neubert a synové na Smíchově, grafické závody."
„Štočky pro „Život" byly vesměs provedeny firmou Neubertovou."

(Život II, 1922)



6. Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Seifertovi

Karel Teige vedl po celý svůj život rozsáhlou korespondenci, z níž se jen málo dochovalo. Dopisy adresované Jaroslavu Seifertovi jsou uloženy v archívu Památníku národního písemnictví v Praze, které původně pocházejí ze sbírky Emanuela Lešetického. Celý soubor získal od Jaroslava Seiferta ve 30. letech a představuje 14 dopisů a 31 korespondenčních lístků a pohlednic z rozmezí let 1922 – 1929. Tyto cenné písemné doklady zveřejnila Rumjana Dačeva v časopise Umění (XLII, 1994, str. 63 - 73).

V této práci uvádím jen dva z nich, jež nám pomůžou proniknout do atmosféry a zákulisí tehdejší doby a hlouběji charakterizovat dvě nejvýznamnější osobnosti Uměleckého svazu Devětsil.

- Dopisy psané z Neveklova u Benešova, kde Teige v rodinné vile trávil letní měsíce. Napsal zde nejvíce dopisů a další z pobytů v cizině a také z výletů po Čechách.

Sobota, srpen 1922

Milej Jarko,

nezlob se, že jsem se nechal tak dlouho bombardovat Tvými dopisy, které chodily jeden za druhým, děkuji Ti za ně, zejména ten, k němuž bylo přátelskou rukou přibaleno 10 Kč, které tehdy způsobily, že vesele zaplál zas na chvíli v kráteru mé dýmky posvátný oheň, neboť před tím ani na tabák nebylo. Srpnovou gáži si nechávám ležet v Praze, abych měl něco po návratu do Prahy, a poněvadž ti „pitomci z toho divadla", jak píšeš, dosud neposlali ani haléře, jsem znovu na suchu, a proto chodím dělat turistické značky po okolí pro klub Č. turistů a tím si vydělám několik, ale málo korun. To mivšak dosud zabralo mnoho času, že jsem Ti nemohl odpovědět, tak prosím tě mne omluv, že se to tejden protáhlo a já o sobě nedal vědět.

Budu ostatně psát Honzlovi. Pepík mi psal z Cuxhavenu u Hamburku, je dosud v Německu a jeho adresu nemám. Taky Ti děkuju za psaní Nezvalovo, jemuž píši zároveň. Honzl je už v Praze? Psal mi Píša, jede do Hamburku.

Udělal jsemtu 3 akvarely a spoustu asi 10 kreseb, ale všecko to zahodím, je to jen průpravná práce. S opravdovou prací můžu začít až v Praze.

Píši Gollovi a Epsteinovi, jehož upomínám o příspěvek. Ozenfant a Jeanneret pro ŽIVOT mi dnes poslali dlouhý článek a 4 fotografie. Vyřiď Krejcarovi. Marinetti mi taky zase jednou psal a chce mermomocí fotografie. Nevím, co si s tím bláznem počít. Ten Píšův článek ani korektury mi neposílej, nestojí to za to, vždyť se brzo uvidíme.

Píšeš, že sem přijedeš. Učiň tak tu neděli před 15. srpnem, tj. za týden. To bys přijel do Neveklova a tu bych navrhoval malý výlet. Vyšli bychom druhý den z Neveklova na Votice, odtud do miličína, odtud jeli do Tábora vlakem, kde bychom přespali, odtud pěšky do Bechyně, kde je strašně krásně a kde bychom pobyli celý týden, pak se vrátili do Tábora, kde buď opět nocovali a nebo ještě v noci vyjeli. Ty bys mohl z Tábora přes Jihlavu přímo do Brna a já bych jel z Tábora definitivně zpět do Prahy. Do Benešova z Prahy se jezdí z Wilsonova nádraží, z Benešova do Neveklova je po silnici 13 km, ale je možno jeti poštovním autem. Piš, kdy přijedeš přesně, vyšel bych Ti naproti. Napiš též, přijedeš-li jen sem a nebo zdali bys hodlal podniknout ten výlet, byl by jistě hezkej. V případě, že bys jel na ten výlet, vezmi si s sebou trošku proviantu (salám a vejce na tvrdo) na cestu.

Ty fotografie Kubína mám teda snad já; ta oprava v Tvé přednášce týká se malé věcné nesprávnosti, jak mi říkal J. L. Fišer, to se ostatně dá opravit ještě v korektuře. Přednášku dej buď bez titulu a nebo snad lépe Nov. Um. Prolet., jak chceš, to je jedno. V divadle prozatím nepřetiskuj můj článek z Kmene (ale zato otiskni brzo Paris???), po návratu do Prahy ho zvětšíme o poznámky o novém ruském a franc. Scénickém umění. Dostal jsem v pořádku Proletkult, kde se mi Artušova básnička přes chatrnou formu dost líbí. Pokud se týká úpravy sborníku, představuji si ji trošku podobnou těm Feuilles libres, tomu časopisu v bílých deskách, co jsem přivezl z Paříže. Typy proletkultu jsou dosti slušné (zato obsah chatrný, ale to se nás netýká), tiskni tedy ty články petitem, prózy normálně, básně však raději polotučně než proloženě, a těmi docela mrňavými typy jen takové poznámky pod obrazy (Cliché Basler, Foto Man Ray, Cliché Valori Plastici) (Collection Ivan Groll) apod. Ale tituly a nadpisy veliké a tučné a velikými písmenami o stupeň aspoň větší než v proletkultu. Tak, tím jsem asi zodpověděl všechny Tvé dotazy. Že s Vančurou a Hořejším není, jak píšeš, žádná řeč, to chápu úplně. N3 Co bys tomu říkal na podzim přibrat Weiskopfa do Devětsilu?

A teď k horší věci. Ten úvod, co Vančura napsal, zdá se mi nejen v něčem trošku nejasný, ale pro ruský úvod zcela nevhodný. Není tam ani slova o Rusku, o proletkultu atd. Ruský úvod představoval bych si, že trošku k Rusku přihlásí. A pro německý či francouzský úvod se to tím méně hodí. Je to zkrátka vlastně jen polemická poznámky lokální, dotýkající se místních poměrů. Snad by se to hodilo jako úvodní poznámka devětsilového čísla Hostu či Proletkultu. A nebo jako český úvod. Až to psaní dopíši, tak napíši oba texty sám. Ale pořád dle mého názoru bylo by mnohem lépe dát to za konec jako doslova, jednak až se uvidí, jak to celé vypadá, a pak taková věc, pár informativních řádek určených pro cizinu, je věc zodpovědná a žádá velkého rozmyslu a mimo to je třeba, aby ty překlady nebyly v žádné exotické němčině, francštině a ruštině, ale aby byly dokonalé a na to je třeba rovněž chvíle času. Na jazykovou zaručenou správnost těchto překladů nutno dát přísný pozor. Nevidím žádny důvod, proč by to však nemělo byt vzadu jako doslovy, naopak všecky důvody věcné i technické mluví pro to. Nezdržovat pro takovou maličkost tisk. Vše jde jinak přece dobře a po návratu do Prahy upomenu Chenneviéra, Martinela, Vaillant-Corturiera o slíbené příspěvky. Mokrý z Našeho směru tě vyrozumí stran těch štočků, lidových a dětských kreseb.

Napsals už ten fejeton o lidové poezii, ten tam musí být. Seženeš to od Hory. A cituj aspoň fragmenty z té dlouhé, co byla letos na jaře v Rudém právu. Krejcar mi píše stran Čs. novin. Napíšu Kopeckému přímluvný dopis. Mrkvička snad by mohl převzít referát v Proletkultu, aspoň by měl P. konečně referenta, když já na to nemám čas, on by si vydělal pár brků a neopustila by se dost významná pozice, jíž Proletkult je. Jó, tu sovětskou hvězdu snad bylo by lépe místo na první dát na poslední list, tam co bude Almanach Devětsil vyšel... atd... víš? Štulc Ti může sice poslat článek ihned, ale reprodukce vybral až po 15. srpnu, páč 14. srpna přijede do Prahy. Svůj článek pro sborník budu moci napsat ihned po návratu do Prahy, bude to v podstatě ten druhý díl mé přednášky : realismus a primitivismus. Teď přinesl listonoš Tvé psaní, nadáváš oprávněně, ale už to donesu na poštu, aby měla duše pokoj Zároveň mi píše Jíra, Šíma – dlouhatánské psaní , Černík a konečně zase jednou moje milá. Stran toho výletu napiš ihned a hleď v sobotu, nebo v neděli, nebo v pondělí přijeti Aby byl čas napsati Jírovi, s nímž bychom se mohli v Táboře sejít, jak mi píše. Zamrazil by asi snad jel taky s námi. Snad už bude slušnější počasí. Ty úvody si dobře pročti, jsou stylizovány sice dost se šikovnými úmysly, vzhledem zejména k poměrům francouzským, ale přece jen z jedné vody na čisto a na rychlo.

Chtěl jsem v nich zdůraznit jen3 základní věci: revoluci a internacionalismus, ne muzea a pracovat uprostřed života. Chceš-li, dej to přeložit, ale dobře přeložit, aby nebyla pak ostuda, ale nezadržuj proto tisk, odpusť mi, že jsem Tě zdržel já, ale už jsem se Ti omluvil. Mrzí mě to opravdu, ale opakuji, je zcela jedno, je-li to jako úvod či jako doslov.

Buď hodnější než já a piš ihned stran příjezdu Tvého sem a mnou projektovaného výletu, je nejvyšší čas.

Pozdravuji Tebe i Tvou madam co nejsrdečněji a moc na Vás vzpomínám. Těším se na dopis a ana shledanou.

Nazdar

Teige

●

(před 9. srpnem 1924)

Milý Jarko,

1. prosím, připrav cestu: několik exemplářů Disku a Pásma, Veraikonu a alespoň jeden exemplář Devětsilu a Života. A Tvé knížky!!!

2. ve Vídni mám zadarmo nocleh u Kalmera, ty bys mohl spát u Sonenscheine, Wien VIII., Daungasse 1, a Honzl u Kieslera.

3. Můj cestovní program: Vídeň – Kalmer, Kieser, MA, Loos, architekti. Benátky, futuristi z La Nuova Venezia. Milán: Marinetti. Monte Carlo, Nice, Marseille, Lyon: Malespin, Paříž: Goll, Doesburg, Man Ray, Corbusier, Šíma, Kisling, Zadkine, Zrzavý, Léger aj. Strassbourg. Stuttgart. arch. Lutz, Willy Baumeister, Museum, Rudolf Ulzinger, výstava „Werkbundu". Praha.

4. Buď ujištěn, že jedu určitě, můžeš na to vzít jed.

5. Současně piš Honzlovi a piši i Mrkvičkovi do Prahy i do Příbrami a poslední naléhavou výzvu, aby ses ozval.

6. Děkuji za zaslání Pondělníku. Je to až dosud 124 řádek, tedy 53 Kč. Z toho laskavě odevzdej Vančurovi 20 Kč, sobě nech 13 Kč za knížky. 20 Kč pro Devětsil. Ať zaplatí ale Vančura příspěvky do Devětsilu za 2 roky!!

7. Přikládám pro Pondělník článek Georga Grosza a německý expres jako u příležitosti těch pražských výstav. Byl bych rád, kdyby z toho alespoň kousek byl už v příštím čísle; to víš, kvůli prachům. Nebo eventuelně by to mohlo otisknout ve fejetonu teď Rudé právo, beztoho nemají v létě co tisknout. A je to psáno hodně komunisticky. Nalož s tím zkrátka, jak chceš, jen ať jsou z toho brzy prachy, které pro svůj pobyt v Praze před odjezdem budu velmi potřebovat. To ruské umění jsem napsal, ale neposílám ho , protože je jednak moc dlouhé a ajednak nebylo by kde ho otisknout. Na pokrokové listy je to příliš komunistické, na komunistické listy příliš pokrokové. A tak si myslím, jestli by to snad nešlo ulejt do Varu.

8. Zároveň Ti posílám překlad z Pierra Kampa. Přeložila to Nevařilová a chtěla by za to brzy prachy. Prosím Tě, abys to laskavě brzo někam ulil, třebas do Kroniky Majerce, nebo do přílohy Ruďásku; ostatně bys to mohl vzít, když teď tak sháníš materiál, do příštího Sršatce, ucpe Ti to mezeru. Je to takový sociální obraz ze života, není to vůbec ani humoristické ani veselé, ale to snad nevadí, od kdy se tisknou v Sršatci jen veselé věci, viď?

9. Článek o bytu etc. Počlu, hodně populární, pro kalendář do konce týdne, nejpozději do pondělka. Prosím, abys mi laskavě neztrácel rukopisy a zaopatřoval obtisky, to víš, potřebuji to pro knížku, kterou pilně lepím.

10. Proto Tě prosím, abys mi laskavě poslal dva exempláře příšího Hosta a dva exempláře příštího Pondělníku, abych si to mohl nalepit do knížky. Knížka bude mít, jak pozoruji, skoro 200 stran. Lekám se toho, nebude-li to pro Petra moc velké. Formát si představuji jako „g". Třesu se strachy, dá-li mi Petr v Praze při odevzdání 1000 Kč zálohy na cestu. Ale jsem proto děsně pilný. A proto se děsně zlobím na Nezvala, že mi neposílá ten článek o Apollinairovi, který chci použít při předělávání mé brněnské přednášky, do čehož se hodlám pustit příští týden. Pro Sršatce Ti poskytnu článek o cirkusu a klaunech, humoru a dada.

11. Vyzvedneš-li ten článek „Večer v kinu", mohl by se otisknout v Ruďásku či Pondělníku. U Fischera mám, nezapomeň, dva články, Průmyslové umění a Revue avantgardy.

12. Ten dluh u Novotného je trapná věc. A Honzík je snad dosud v Karlových Varech. Až se vrátí, ať hned vybere od všech, kdož mohou platit: architekti, Krejcar,

Vančura, Štyrský, Jelínek, Jíra, Mrkvička a ať šetří nás cestovateli. Ostatně, já jsem nastrkal peněz do našich podniků víc než dost. Snad by nám mohl něco půjčit Devětsil z Brna.

13. Těším se nashledanou. Až přijdu, pustíme se intenzívně do práce pro ten výmarský Bauhaus. Ale počítej s tím, že na to bude třeba také 50 – 100 Kč režie. Za pět dní maximálně vše musí být fertig. Zatím, co já budu lepit obrazové básně, musí to Honzl fotografovat. Nebude-li Mrkvička v Praze, bude nám muset pomoct některý architekt (Linhart) psát písmena.

14. Dej poslat laskavě Disk na adresy:

Theo van Doesburg, 64 avenue Schneider, Clamart (Seine)

Jos Kalmer, Wien VIII, Alserstr. 45/12a

a na připojenou Pressen.

15. Nehněvej se, že mám pro Tebe tolik obstarávání. Ale je to proto, že jsi opravdu jediný spolehlivý člověk z celého Devětsilu a ten, kdo zůstane v Praze, musí stejně vše obstarat.

[...]

Piš.

Teige

9. srpna jedu do Vídně!

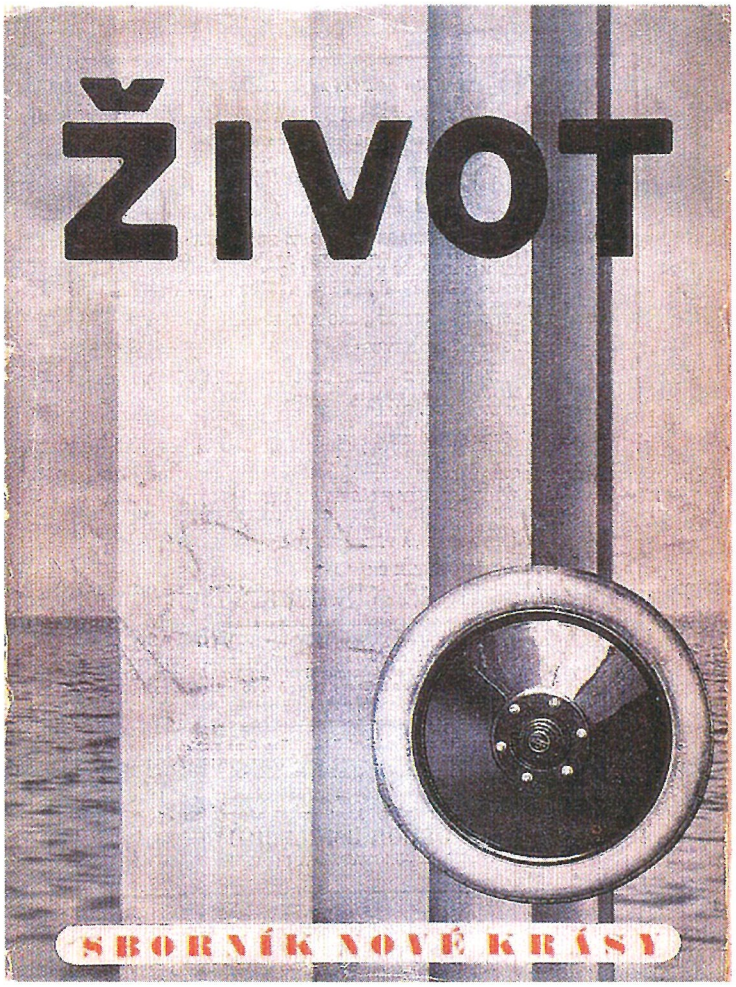
7.



knižní obálky devětsilu

7.1 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 hiearchii vysokého a nízkého. V této myšlence se obálka Života II zcela odlišuje tím, že tuto hiearchii potlačila. Obálka Života II navíc představuje typické kolektivistické dílo Devětsilu, jelikož o ní rozhodovali dokonce čtyři tvůrci – vedle Karla Teigeho 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 utvořiti 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 týž dojem

jako třebas 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.


DOUGLAS FAIRBANKS

Louis Delluc

MARY PICKFORD-ová

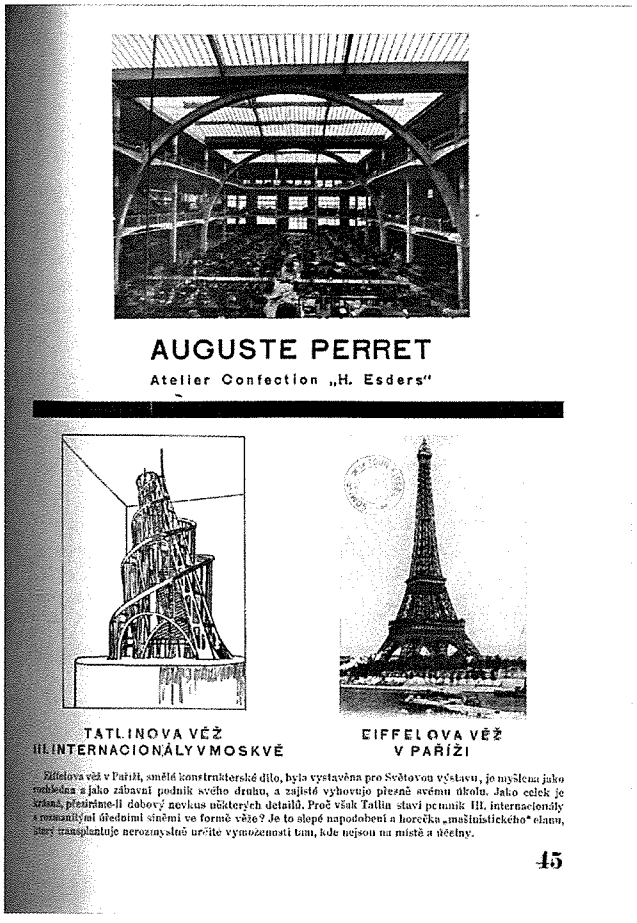
146

147

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:

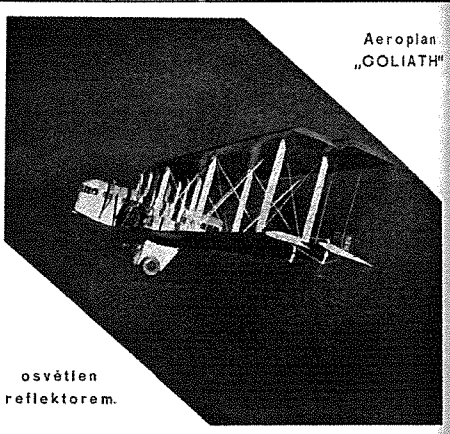
„Rozruch, který způsobil v zahraničí, byl nezvykle velký. „Nemáme publikaci obdobného významu"- v tomto duchu vyznívaly referáty o Životě ve francouzském, německém, ruském a belgickém tisku."

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



Okouzlení parníkem jako symbolem moderní krásy

NOVÉ UMĚNÍ PŘE



Aeroplan „GOLIATH"

osvětlen reflektorem.

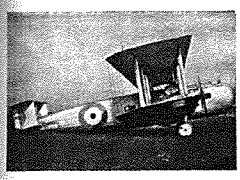
rozumí pouze nemnozí odborníci. Poslední recidivy devatenáctého století — theosofie, neokatolicism, Bergson, Claudel, Berdjajev etc. Žabičkа — individualism nafukuje se nemožně: pokusy o nadčlověčství končí v krčmách. *Zoufalé snahy o nějakou disciplinu.* Předvečer.

II. VÁLKA. Leč, zlo, modlářství a panichidy kupců. Ale nejen to. Demonstrace organisace, třeba že líceměrná a hnusná v podstatě, ale poučná vnějšími formami. Divadlo zákopů, kulometů, děl. *Sblížení* se se zázrakem našeho století, se **strojem**. Ožebračení vysvětlí, co je práce a co jsou věci. Nehledě na čarodějství a amulety — zánik náboženství. Zdravá hrubost ničí lži ideálism. Soudružství rot, pluků, tříd, národů. Válka — počatá ve jménu licoměrných idejí, úzkoprsého nacionalismu, romantického hrdinismu, opovržení k věcem — končí vítězstvím mezinárodnosti, positivní čestnosti, střízlivé práce.

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

STANE BÝTI UMĚNÍM

ILJA ERENBURG



PRÁCI, JASNOST, ORGANISACI.

V této trojici je symbol víry nového umění.

Prosím, vy, kdož studujete Petrarkovy gemmy a sonety, uhuďte se přes kapsu, věnujte si hodinu času a pohleďněte na soudobého člověka.*)

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

Zdravý člověk miluje radost, veselí, smích. Může silně lidsky trpěti, avšak jen z donucení a nikoliv pro potěšení. Zde se více neuchýlí ani Huysmans ani Andrejev. Snad tragedie, jenom ne však plačtivé drama. *Buffonada.* Plné čisté tóny.

Člověk dneška miluje *jasnost*. Neskládá úhledně své tužičky před tajemným, nýbrž snaží se je poznati. *Skončil mystičism* Maeterlinkův s „kdosi" a „cosi". Nejen v Rusku, ale i na Západě je zaznamenávána tato skutečnost: *Kostely se prázdní*, místo milionů věrných klientů přicházejí stovečky novověkých — v směsici velikých událostí zbloudivších inteligentů. Od jasnosti k — *souladu*. Dům, člověkův den, motor — vše musí býti souladné. Všechno se ukliďuje na nevyvratitelných matematických základech. Nejsou důležity nálady, nýbrž city. *Impresionism není již mystitelný.* Vítězí přísná *forma*.

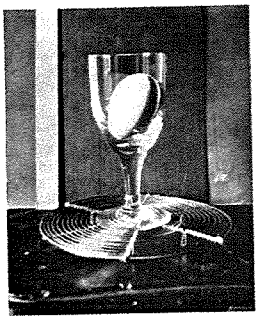
Je vyloučena pathologie — zajímavá pouze pro odborníky. Člověk nehodnotí to, co jej od jiných odděluje, nýbrž co jej s nimi sbližuje. *Ubohý individualism!*



*) Ovšem, to je velmi nezvyklé. Turisté v Paříži s vyplazenými jazyky běhají po Louvru, ale nikde z nich se nedovtípí, aby si šel prohlédnouti továrny, jatky, nádražní skladiště, burzu práce, tiskárnu, kliniku, školu a podobné „nezajímavé drobnosti".

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 opustiti skutečnost, ale může se státi *nadrealistickou*. Surrealisme je vlastností fotografií Man Raye. Je vlastností moderního výtvarnictví. A tak Man Ray je bratrem Juana Grise.

Fotografie jest krásná i nejsouc uměním: právě tak jako film. Ale může se státi uměním a nepozbýti krásy, nanejvýše ji proměnit a přehodnotit. Režisér D. W. Griffith, dále Th. Ince a J. B. Mille a částečně i Antoine a Abel Gance to dokázali. Man Ray to dokazuje rovněž a nejkonsekventněji.

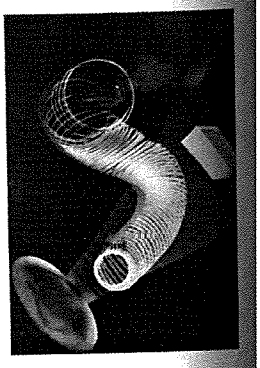
Foto vejce ve skleníci jeskyně hra a báseň světla, basající na svrchované dokonalosti technické. Spirálu papírová, zavěšená na tyčce, která byla pro nihilistický dadaistický vkus moderní skulpturou, tedy uměním, není Man Rayovi leč přehodnocena skutečnost, jejíž krásu podá svou fotografií. Teprve tato fotografie, jež ze vyvíjí v temné komůrce vidím co její skutečnostní námět třebas už neexistuje, může se státi uměním. Ale pravé fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické shledáváme v Rayových pokusech posledního data, „Champs délicieux", v albu 12 fotografií 18 × 24 *cm* vydaném s úvodem Tristana Tzary: zde po prvé důsledně je postavena fotografie po bok malířství a grafice, bez polovičatosti „umělecké fotografie"; její krása je analogická krásе výtvarných realisací poslední doby. Tyto „přímé" fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky i objektivu, jsou samy o sobě předmětem, obrazovou básní. Aplikací tohoto foto-

grafického procesu, užívaného se věcí, dochází k akvatintových velourů, jemných přechodů, grafie téměř nedostižných. Je to někdy téměř fantasmagorické.

Picasso lepil do obrazů nejen výstřižky novin, ale v kterémsi „Žitíčí" nalepil dokonce fotografii hrušek. George Grosz a Max Ernst nejen že lepili celé fotografie do obrazů, ale *za slepených* fotografií sestavovali celé obrazy. To nemá s malbou ani společného, říkalo obecenstvo, kroutíc nad jejich kousky, právem či neprávem, povídlivě a zamítavě hlavou. Man Ray by řekl, *že to nemá co činit s fotografií*, jsa si vědom, že

foto : malířství = kino : divadlu = orkestrion : klavíru = budoucí fotoplastika : sochařství.

Jako kino osvobodilo divadlo, ruše jeho umělé odrědy a obory, upřesňuje svou resolutní intervencí jeho estetiku, tak fotografie osvobodila malířství, zbavivši ho naturalismu. Z nastavší dekadence v „umělecké fotografii" osvobozuje fotografii nový objev, vynález, čin Man Rayův. Osvobozuje dnes zvadlý „uměleckou" fotografii (impresionistickou) prostě tím, že ji ruší. Činí z fotografie skutečně umělecké umění, uměním, které podle slov Apollinaireových začíná tam, kde končí imitace. A zdá se malířství vrací se dnes opět ke skutečnosti, prostě nebezpočenství naturalismu, od abstraktna ke konkrétům, fotografie Man Raye, prostá svodů v kte-



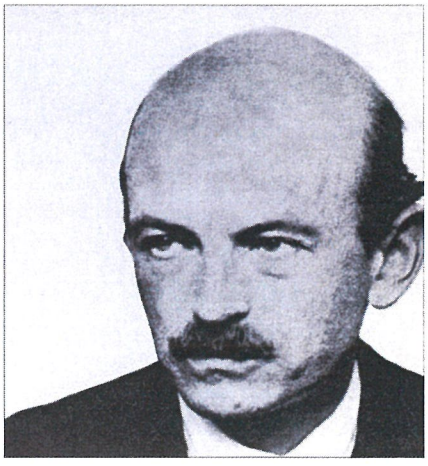
MAN RAY: FOTO

7.2 Pštros se zavřenýma očima

„Co záhadnějšího a více znepokojujícího
než smysl imaginárního slova? Tkví tu
klíč ke štěstí, po němž se pátrá v láskách
a nejfantastičtějších dobrodružstvích?

Tyto úvodní otázky nás vnoří do dějů románu Pštros se zavřenýma očima od francouzského dadaistického básníka Georgese Ribemont – Dessaignese, jehož česká verze od Karla Teiga byla prvním zahraničním překladem. Zásluhu nad zprostředkováním díla naší avantgardě a vydáním v roce 1925 v Aventinu vytvořil přátelský vztah Jiřího Šímy se spisovatelem. První tento impuls způsobil novou vlnu popularity autora. V Rozpravách Aventina vyšel článek představující autora a Teigova rozsáhlá studie k překladu knihy. Ovlivnil také programové zaměření Osvobozeného divadla, které inscenovalo v režii Jindřicha Honzla Ribemont – Dessaignesovu dadaistickou hru Němý kanár (17.3.1926) a uvedlo další jeho hry. Šíma inicioval plodné setkání s hudebním skladatelem Bohuslavem Martinů, z něhož v roce 1928 přišla na svět jednoaktová jazzová opera Slzy moře, jež zakrátko doplnila experimentální opera Vrtkavosti života.

Šímovo malířské období let 1925-27 bujelo tvůrčí proměnou, kdy pomalu opouštěl styl abstrakce ve vliv surrealistický. Věnoval se většinou kresbě a mnoha knižním ilustracím. Po příjezdu do Paříže byl zásadně ovlivněn Ribemont – Dessaignesem, který právě zapříčinil jeho nový tvůrčí pohled. Vytvořil první fotomontáž na obálku Pštrosa se zavřenýma očima a o rok později pro scénický návrh hry Peruánský kat.



Georges Ribemont – Dessaignes, 1927

„Surrealismus je kvintesecí poezie a má svoje oprávnění vedle konstruktivních tendencí Esprit Nouveau."

„Sblížení s Ribemont – Dessaignesem a skoro současně také s Pierrem Jeanem Jouvem, sblížení, které v obou případech se pak změnilo v hluboké přátelství, hrálo pro mne tak velikou úlohu a měnilo můj poměr ke všemu."
(Kaleidoskop, 1.c., 1926, str. 54)

Zadíváme-li se na elegantně zpracovanou obálku Pštrosa, poštěstí se našemu oku nevšední zážitek cestovatele unášející naší mysl do děje dálných příběhů odehrávajících se v exotických krajinách různých světadílů. Josef Šíma vybral pro titul pohled na zbytky řeckého chrámu s dórskými sloupy. Na jednom kameni je dokonce dopsáno jméno autora obálky, pravděpodobně symbolizuje jakousi cestovatelskou touhu se zde ocitnout. Fotografie zaujímá horní polovinu obrazu a je rozdělena na dvě části, z nichž pravá je posunuta o něco výše a vytváří jinou perspektivu. Dominantní postava ženy a muže, zasahující skoro do dvou třetin obrazu, se prolíná s kolážÍ řeckého chrámu. Spodní část ženské figury tvoří torzo antické sochy otočené zády a od pasu nahoru portrét ženy oděné do šatů. Mužská postava je rozdělena na levou část, jejíž základ tvoří opět řecká socha otočená naopak čelem, a na pravou část oděnou do pánských šatů. Jakési oživlé sochy vyobrazeny v perspektivě, kdy ženská figura je bližší a vyšší než mužská. Napravo od nich opticky vystupuje název knihy růžového psaného písma s jemným bílým stínováním. V levém horním rohu je s kresebnou lehkostí ručně vepsáno slabým černým písmem jméno autora a francouzský název románu a ve spodní části stejným stylem jméno vydavatele. Celkovou plochu obálky tvoří neutrální bílý podklad se šedým stínováním vymezený v horním a dolním okraji červeným pruhem. Fotografie, ze kterých Šíma vytvořil montáže, pocházejí z různých zahraničních časopisů a mají u sebe ještě popisky v cizích jazycích.

Při tvorbě obálky uplatnil princip kontrastu staršího a novějšího, příznačný pro obálku Života II, kde antická torza umístěná na pozadí antického chrámu oblékl do současných šatů. Dokonale snoubí principy poetismu s nádechem dada a surrealismu.

„Mistrovská klasická díla se téměř už nečtou, jsou zapomenuty..... Prozatím jsouce nuceni cestovati, neberou do svých zavazadel ani Shakespeara ani Bibli, ale koupí si na nádraží „Arsena Lupina proti

Sherlocku Holmesovi", „Fantomase." (...) Máme odvahu tvrditi, že nejen Verne nebo Leblanc, ale i moderní poezie od Whitmana až k Cendrarsovi a Ribémont – Dessaignasovi je vhodnou cestovní literaturou. Poetičnost „Cesty kolem světa za 80 dní" či „Dětí kapitána Granta" je rovněž jádrem Cocteauova „Mysu dobré naděje" a Ribemonta – Dessaignese „Pštrosu se zavřenýma očima".

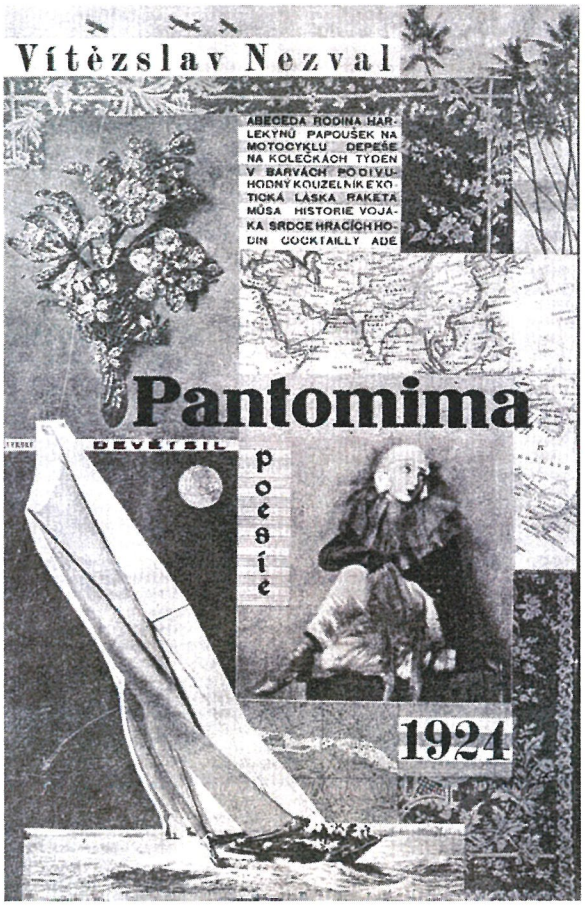
(Karel Teige, Stavba a báseň, Rozhovor o moderní poezii, 1927, str. 133 – 34)



V roce 1925 vytvořil Josef Šíma fotomontážní obálku k románu Pštros se zavřenýma očima.

7.3 Pantomima

Básnická sbírka Vítězslava Nezvala Pantomima vydaná roku 1924, představuje vrcholnou realizaci poetismu v knižní oblasti. Její obálku pojal Jindřich Štyrský jako obrazovou báseň, která obsahuje všechny tvůrčí devětsilské prvky. Na obálce jsou zastoupeny typické motivy, v tomto případě dopravní prostředky, mapa kontinentů, hvězdná obloha a točící se zeměkoule. Avšak hlavními náměty jsou herečka pantomimy a karlovarská růže, které ve třicátých letech převzal surrealismus. Právě motiv cirkusového mima, byl zastoupen již v roce 1923 na výstavě Bazar moderního umění, odkud ji Štyrský převzal pro svou obálku. Fotografie letadla a lodi seznamovaly s „novou krásou" a také vyjadřovaly touhu Devětsilu po dálkách a cizích zemích, které mají moře.



První vydání Pantomimy z roku 1924, jejíž obálku vytvořil Jindřich Štyrský

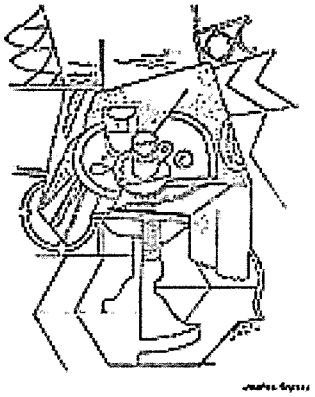
Pantomima je opět dokladem typické spolupráce několika umělců, a to autora básní Vítězslava Nezvala s výtvarníky Jindřichem Štyrským, který se ujal návrhu obálky, a Karlem Teigem, ilustrátorem vnitřních stránek sbírky. K ilustracím použil Teige reprodukce dokumentárních fotografií zachycujících různé komiky, filmové hvězdy či noční městské scenérie. Dále použil reprodukce uměleckých děl a obrazovou báseň vytvořenou spolu s Nezvalem. V této sbírce navíc Teige předvedl moderní experimentální typografii, kdy v každém oddílu sbírky použil jiný typ písma. Uplatnil zde pravidla volné tvorby, typografické fantazie a dovedl vidět básnické texty v obrazových básních.

„Typografické realizování textu je podmíněno povahou, rytmem a spádem samého textu. Při úpravě Nezvalovy Pantomimy šlo o to, aby typo dobásnila tyto poezie a transponovala je do vizuální sféry.“
(Karel Teige , Typografia 14, 1927, str.198)

Vzájemným spojením textu a ilustrací obálky a jednotlivých stránek se básnická sbírka proměnila v obrazovou báseň.

V roce 1935 vyšlo v nakladatelství Fr. Borový v Praze druhé vydání Pantomimy. Obálku a celkovou typografickou úpravu vytvořil Karel Teige. Jindřich Štyrský přispěl jen svou kresbou k titulní stránce oddílu Cocktaily, která byla reprodukována již v prvním vydání sbírky. Zobrazovala zátiší v kubistickém stylu

Cocktaily



Kresba Jindřicha Štyrského k titulní stránce oddílu Cocktaily

Obálka již vypovídala surrealistickou řečí a obsahovala fotomontáž složenou z postavy tanečnice, která měla místo hlavy hák otočený nosnou částí vzhůru, a stála na podstavci tvaru kvádru složeného z mnoha menších čtverců, jež měl na vrchu šachovnicové rozložení. Podklad obálky byl černý a v horní části dominovalo jméno autora, vysázeno černým písmem na obdélníku azurové barvy zasahujícího do koláže. Spodní část obálky patřila jménu sbírky vytištěným bíle a nejspodnější okraj opět azurové barvy nesl název nakladatelství a místo vydání. Ke každé kapitole Pantomimy přidělil Teige ilustrační kresbu. Od zcela popisné, přes abstraktní až po surrealistickou. Svým stylem zcela doplňovaly jednotlivé básně různého obsahového významu.



Autorem obálky druhého vydání Pantomimy byl Karel Teige

Na těchto dvou různých vydání stejné básnické sbírky můžeme sledovat umělecký a názorový vývoj avantgardy, poetismu a surrealismu, jež nám konkrétně dokládají odlišné náměty a grafické zpracování užité na obou obálkách a ilustracích uvnitř Pantomimy.

7.4 Samá láska

Knižní obálka ke sbírce básní Samá láska od Jaroslava Seiferta, kterou v roce 1923 vytvořil Otakar Mrkvička, vypovídá všemi devětsilskými motivy o tehdejších ideálech této doby. Vznikla kombinací fotomontáže a písma. Perspektivu diagonálně ubíhajícího Václavského náměstí v Praze, nad nímž přelétá letadlo, zakončuje v pozadí moře se zaoceánským parníkem. V popředí dominuje americký mrakodrap, na jehož vrcholu se tyčí rudá hvězda. Mrkvička odráží touhu devětsilských architektů, zamýšlejících vytvořit z Prahy moderní metropoli a poukazuje na hlavní zdroje orientace Devětsilu, kterým byla americká civilizace, obdivovaná svou technickou vyspělostí, a sovětská ideologie, jež si vzali za vzor mnozí tvůrci.



Samá láska, obálka s typickými devětsilskými prvky.

„Amerika, svět bez uměleckých tradic. Její produkty, stavby, nesnesou estetického měřítka akademického, ale obstojí skvěle, jsou-li hodnoceny ze stanoviska moderního krásna. Postavením prvého mrakodrapu došlo v moderním stavitelství k činu, který znamená nastoupení nové epochy pramáti všech umění – architektury.“

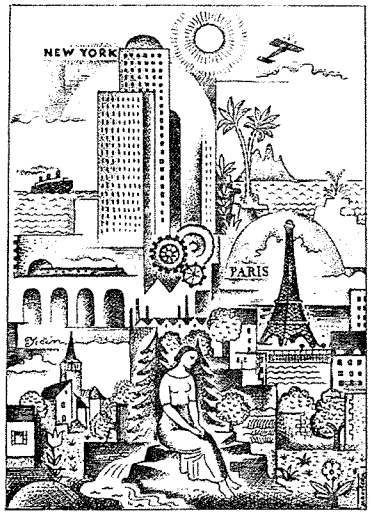
(Jaromír Krejcar, Made in America, Život II, 1922, str. 191)

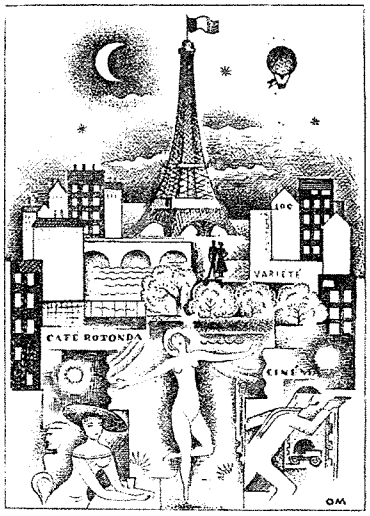
Obálku obohatilo i několik dalších motivů. Ženská bysta, která byla téhož roku prezentovaná na výstavě Bazar moderního umění, váza s květinami, nápis Disk, označující nový časopis, a vlastní název skupiny Devětsil, vepsaný do spodní části. Mrkvička koncipoval tuto obálku jako obraz v obraze, kdy do středu ubíhajícího Václavského náměstí zakomponoval běžnou pohlednici východočeského Jičína. Černobílé reprodukce objektů doplnil text, jméno autora, název sbírky a rok vydání, který byl vytištěn ostře červenou barvou. Tou zářila také hvězda nad střechou mrakodrapu, a rám ohraničující celý obraz. Ve spodní části obálky dominoval samotný název nakladatelství stejné barvy.

„Samá láska vyrostla z revolučního ovzduší Devětsilu a jest jeho autentickým výrazem.“

(Samá láska, 1923, doslov)

Otakar Mrkvička vytvořil pro Samou lásku kromě obálky také čtyři kresby, které ilustrovaly jednotlivé básně. První z nich obsahovala stejné prvky jako obálka, avšak seřazené v určité perspektivě podle důležitosti. Ve spodní části přírodní a městské motivy malého Jičína, ve střední části moderní prvky v podobě automobilových kol a rychlovlaku s dominantou Paříže, Eifellovou věží, a v horní části obrazu náměty moře se zaoceánským parníkem spolu s newyorskými mrakodrapy, nad nimiž přelétá letadlo. Druhá kresba vypovídala jen o životě noční Paříže, obsahovala městské motivy doplněné postavami kreslenými ve stylu Josefa Čapka. Objevily se zde také prvky moderní doby v podobě kinematografu a létajícího balónu.

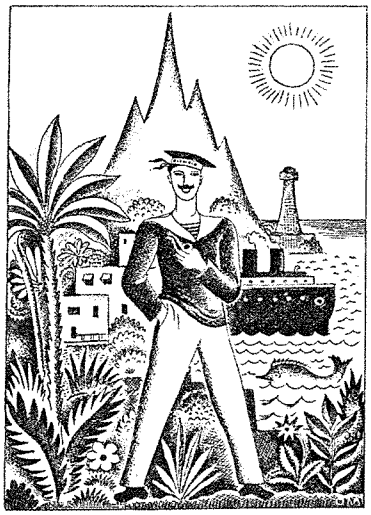




Ilustrační kresby O.Mrkvičky s prvky moderní krásy

Poslední dvě kresby byly odlišné. Jedna s nočním krajinou a postavami milenců, které Mrkvička nakreslil v duchu Tvrdošíjných umělců. Stejným pojetím vypovídala poslední kresba o životě námořníka zasazeného do prostředí ostrovního života, ale s devětsilskými náměty parníku a funkcionalistické vily. Všechny kresby měly společné téma, byla to láska, ať už k člověku, městu nebo moderní kráse technických prvků.

Jaroslav Seifert napsal Samou lásku teprve jako svou druhou knihu básní, kterou devětsilští umělci obdivovali pro její pokrokovost a modernost. Vyjadřuje atmosféru a ideál krásy poetické básně.





Ilustrace kreslené v duchu Tvrdošíjných umělců

„Samá láska nemá tradic, kromě své vlastní a té, která jest atmosférou dnešního mládí a dnešní revoluce. (...) Opěvá duchovní radosti, jež jsou oddaná láska k milence a dítěti. (...) Opěvá radosti společenské, jež jsou zpěv, tanec, komediantství, dálná evropská a exotická vlast, všecky krásy země, nová krása. Ctí produkty práce od kladiva až k aeroplánu.

A básník je cele jako člověk i jako umělec z proletářského světa. (...) Neunikaje z reality ani do utopie, aniž kamkoli jinam, má ve své poezii romantiku tohoto velikého století. V jeho básních žije Kladno, žije New York – žije Paříž, žije Jičín, Praha, všechen svět.“

(Samá láska, 1923, doslov)

7.5 Abeceda

Vyvrcholení avantgardní typografie 20. let přinesla Teigova úprava Nezvalovy Abecedy, jejíž vrcholná podoba vyšla v roce 1926 v nakladatelství J. Otto v Praze. Tato básnická sbírka vznikla již roku 1922 a objevila se v prvním čísle Disku. Později ji autor pozměnil a vyšla v roce 1924 jako součást Pantomimy.

Nejnovější vydání symbolizuje ideál Devětsilu, kdy se na tomto díle podíleli umělci různého zaměření a společně vytvořili kompletní sbírku obrazových básní.

Vítězslav Nezval složil ke každému písmenu abecedy báseň, z nichž každá měla svůj nezávislý obsah. Inspirace vzešla hlavně z konstruktivního tvaru, zvuku a funkce písmen, jež doplnil o konkrétní příběh své subjektivní představivosti. Médiem básní stála avantgardní tanečnice Milča Mayerová, která svým pohybovým pojetím tvarově napodobila jednotlivé znaky abecedy a zároveň se ztotožnila s jejich obsahem. Tyto umělecké kreace fotograficky zdokumentoval Karel Paspa a konečnou obrazovou kompozici v konstruktivistickém duchu vytvořil Karel Teige. Vycházel také z formy písma, které graficky upravil a v kombinaci s fotografií vytvořil abstraktní báseň. Obálka Abecedy byla řešena v čistě lineární kompozici, v jejíchž středu dominoval název celé sbírky. Pravá část obálky udávala jméno autora, místo a datum vydání, ale i jméno autorky tanečních kompozic.

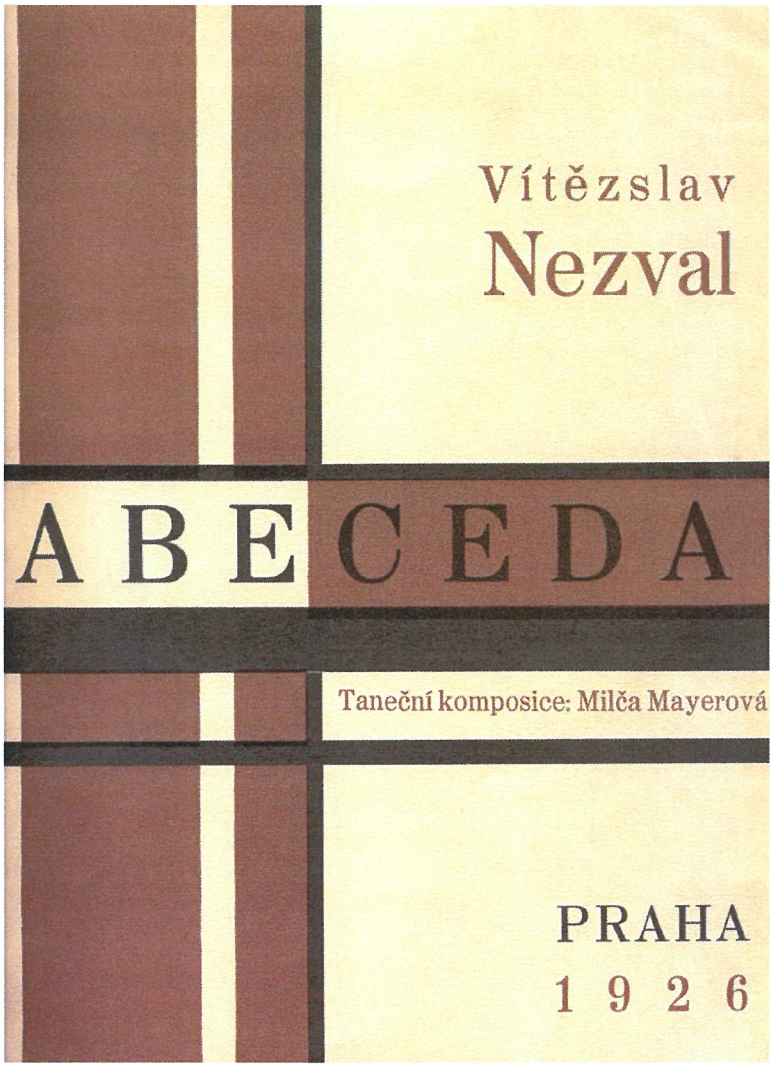
„V Nezvalově Abecedě, jež je cyklem básní na tvary písmen, pokusil jsem se o typofoto povahy ryze abstraktní a básnické, která byla by grafickým zbásněním toho, čeho jsou Nezvalovy verše zbásněním slovesným: Obé bylo básní, evokující magii znamének abecedy.“

(Karel Teige, Moderní typo, Typografia, 1927, roč. 34, č. 7-9)

Teprve na každé dvoustraně této sbírky, která tvoří celek, se představují společně všichni, kteří se podíleli na vytvoření celkového uměleckého díla:

- písmeno vlevo nahoře
- pod ním na stejné straně básník prostřednictvím své básně
- tanečnice na fotografii naproti
- typograf prostřednictvím ztvárnění celku

Poprvé byla Abeceda za účasti Milči Majerové uvedena 14. dubna 1926 na „Večeru Vítězslava Nezvala " v Osvobozeném divadle v Praze a kniha vyšla až před vánoci téhož roku.

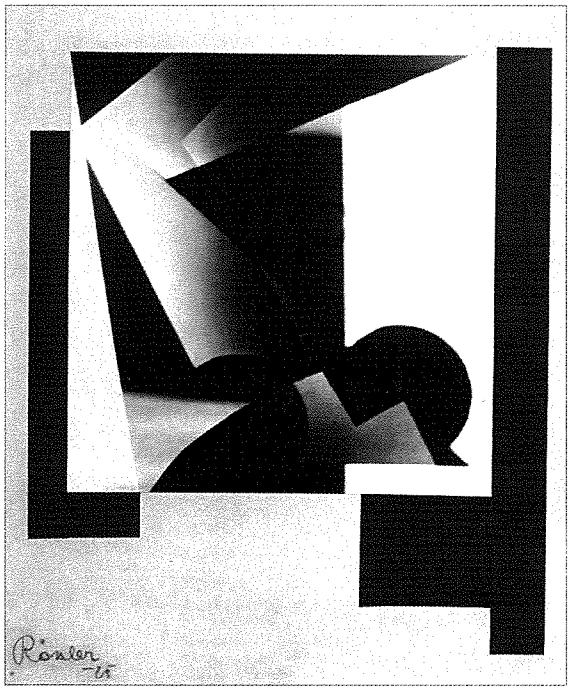


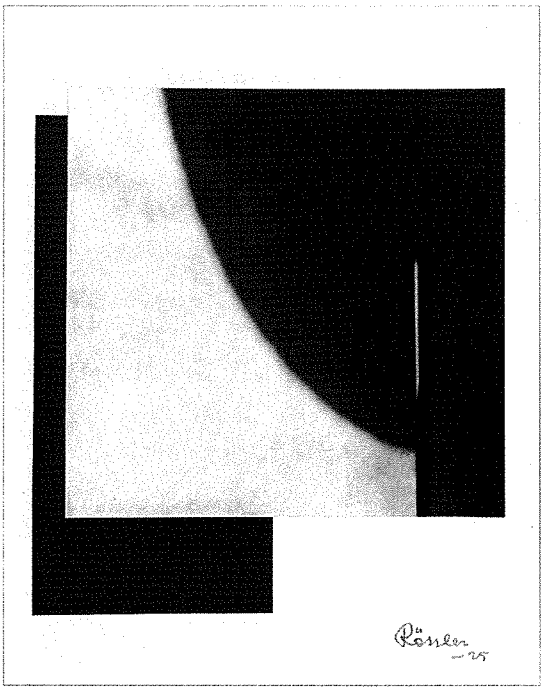
Konstruktivistická obálka Abecedy

Karel Paspa, celým jménem Karel Maria Eduard Paspa, pocházel z fotografické rodiny, kde jeho otec patřil mezi první členy Klubu fotografů amatérů v Praze, jenž vytvořil roku 1896 první rentgenogram českého původu. Fotografoval i portréty a různé žánrové studie, ale také vytvářel experimenty a využíval techniku fotografické koláže objevující se ve fotografickych anekdotách z klubového ateliéru, např. „Trhání zubu" či vizitka „Tatíčkův miláček", obě z roku 1893.

Syn Karel, spoluautor výtvarného zpracování Abecedy, působil hlavně jako kameraman ve vědeckopopulárních filmech. Nejdůležitější a pro nás známý dokument „J.V. Monolyt II z let 1926-27 vypovídá o zpracování a transportu žulového monolitu pro Pražský hrad, z něhož Josip Plečnik koncipoval své dílo. Tento film dokonce vedl jako režisér. Ve dvacátých letech publikoval mnoho odborných textů o filmu a fotografii, např. v časopise Věda nebo Kinematograf. Jeho fotografické studie pohybových kreací Milči Majerové se spolu s Teigovým typografickým zpracováním staly nedílnou součástí Nezvalovy Abecedy. Majerová, žačka pražské školy Jacquese Dalerose a školy Rudolfa Labana, spolupracovala s Osvobozeným divadlem a s Voskovcem a Werichem ztvárnila mnoho scén. Byla vnučkou nakladatele Jana Otty, u něhož vyšla tato básnická sbírka Abeceda, z čehož může vyplývat její zásluha o její vydání.

V Teigově konstruktivistickém grafickém řešení Abecedy můžeme hledat souvislosti a inspiraci v kompozičních studiích Jaroslava Rösslera, zvláště na jeho kolážích nazvaných „Fotografie I " a „Fotografie IV ", datovaných rokem 1925. Svou koncepcí jsou si navzájem podobné.

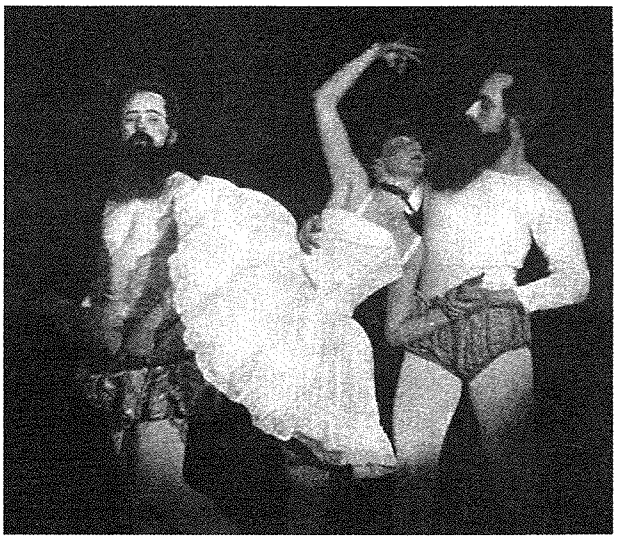




Jaroslav Rössler, Fotografie I a Fotografie IV (obě z roku 1925)

Fotografie Milči Majerové od Karla Paspy



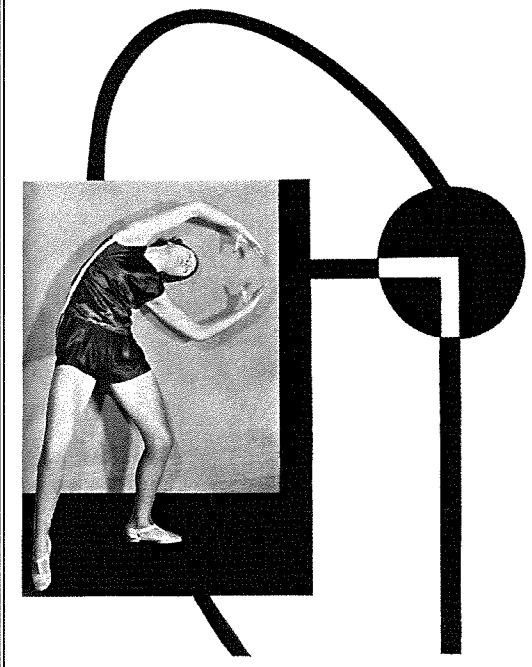


Milča Majerová, Jan Werich a Jiří Voskovec při hře „Smoking-revue“ v Osvobozeném divadle (20. léta)

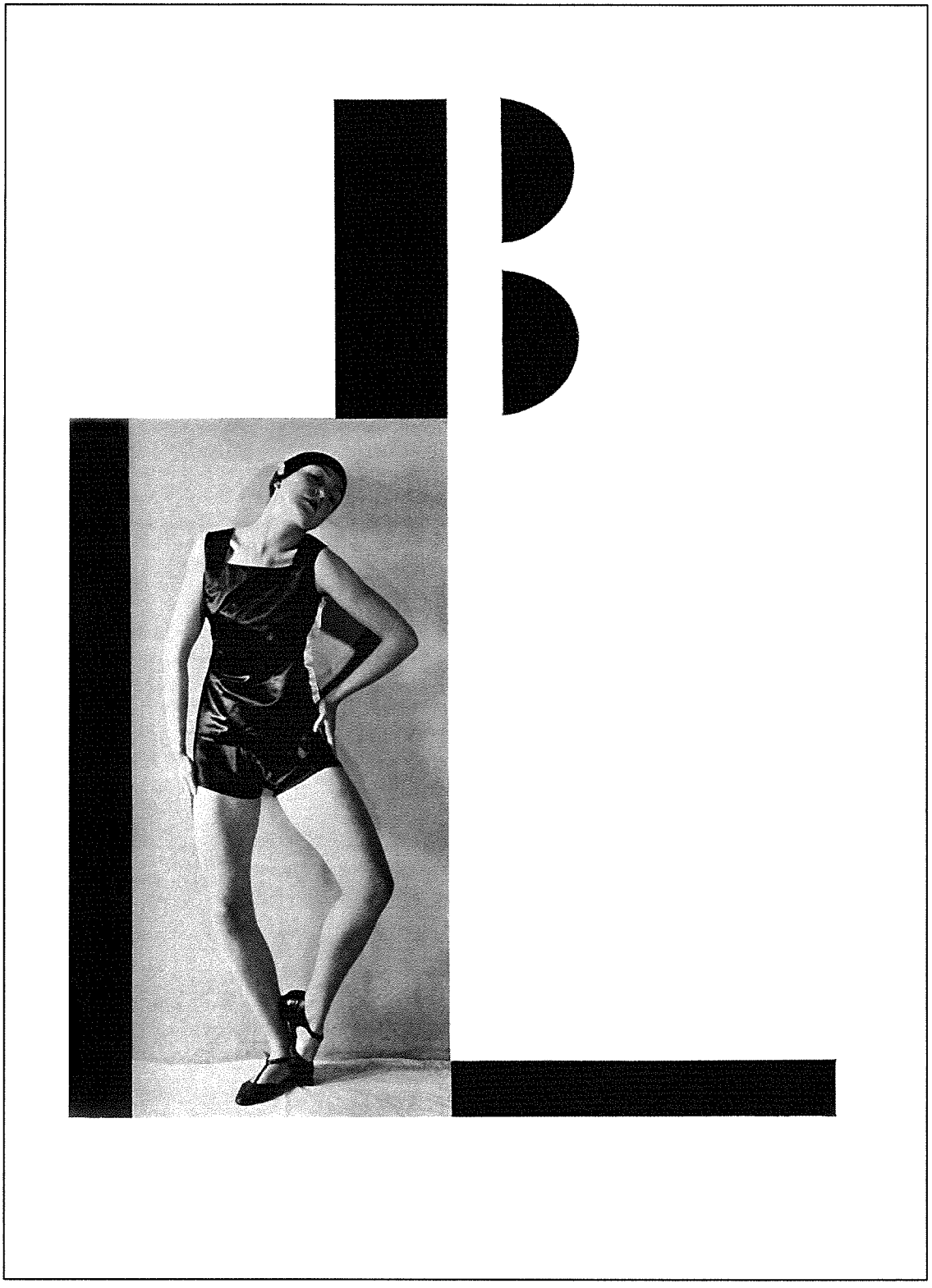
O

dráha komety znamení astronomovo
Elipsu nekonečností též zvou
Zas věčnost? Po Einsteinovi? Tajemství Ahasverov
Ó ano každá rovnice má svoji neznámou

34



Celková kompozice dvoustrany složená z vlastní básně, fotografie pohybových kreací Milči Majerové a z konstruktivistických prvků



Typografická úprava k písmenu „B“

7.6 Hra v kostky

Zcela netradiční obálku vytvořil v roce 1928 Jindřich Štyrský pro básnickou sbírku Vítězslava Nezvala, Hra v kostky. Nemůžeme ji označit za fotomontážní, ale za originální a svébytnou jdoucí vlastní cestou, mezi tendencemi typofota a surrealismem. Na první pohled symbolický otisk básníkovy levé ruky vyvolává v souvislosti s textem hloubavé myšlenky a asociace směřující do nitra chaotických rýh odkrývajících skryté osudy, které nám může z ruky vyčíst tajemná kartářka. Nepředvídatelné, které se může náhle stát předvídatelným. Básně stávají se také příběhy, obrazem duše a prožíváním každodenních zážitků. Hrajeme jakousi hru s naším osudem, sami se sebou, a je už jen na každém, jestli chce dané mezníky předčasně vědět, či se nechá unášet a překvapit nečekanou událostí. Chceme vlastně věřit nějakým kartářkám? Možná by nám tato tajemství dokázala odpovědět právě tato ruka, porovnat básníkův běh času s křižovatkami hlubokých a mocných čar, našich tichých celoživotních průvodců. Žádná fotografie nezachytí tolik, co tento věčný otisk, nesoucí se na titulu Nezvalovy knihy. Není osobitějšího vyjádření básnických textů a autora samotného, než je tato mistrovsky vytvořená obálka od Štyrského, za níž se skrývá mnoho nepopsatelného. Ruka stává se obrazem všech básní této sbírky. Každá jiná obálka, byť surrealistická, bude se nám zdát povrchní.

Pan farář má
černý baret
Jde navštívit vykladačku z karet
Na jejím plotě
zmrzlá zástěra
na stole kalamář
násadka od péra
rakev
a bílé kotě

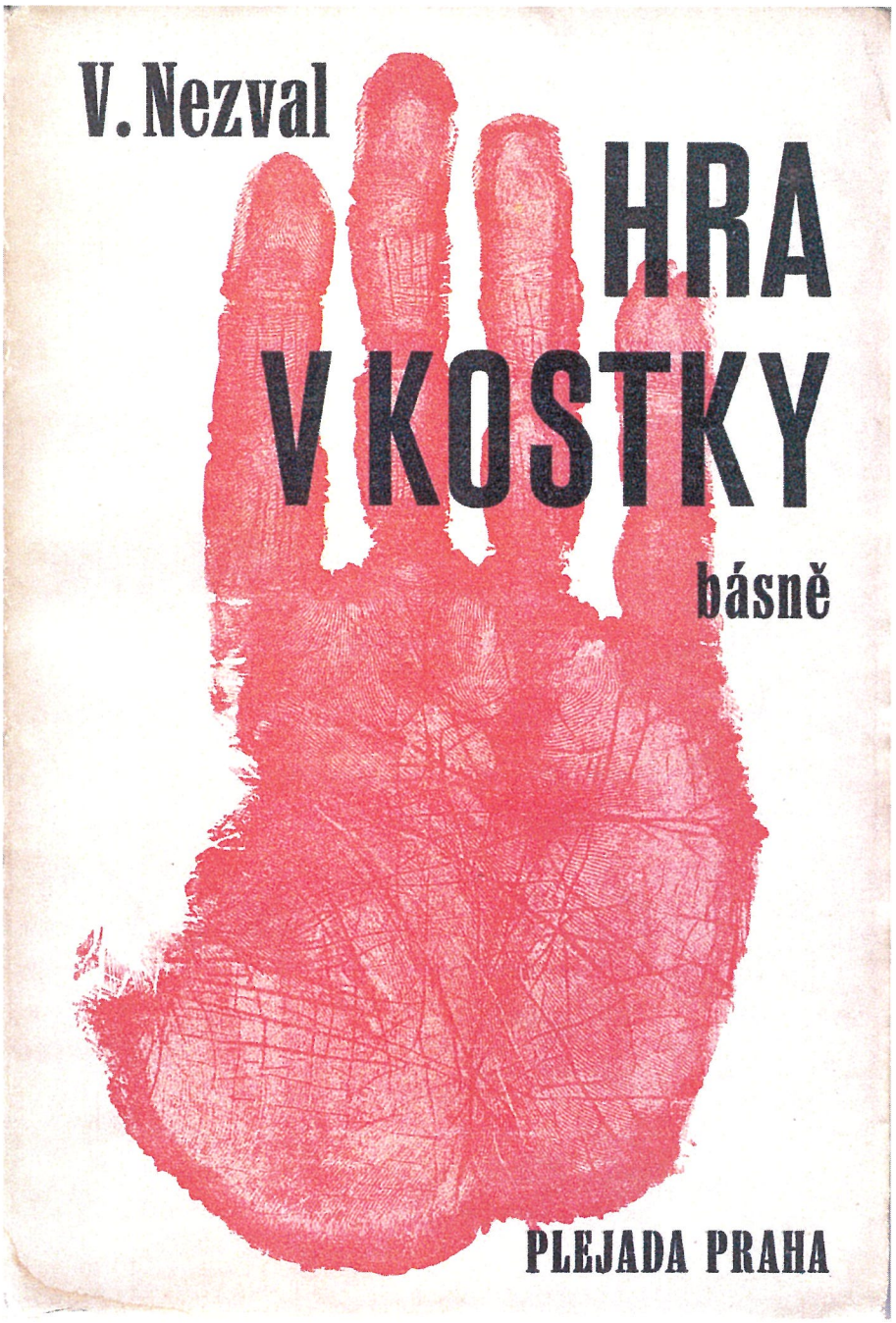
Zemřela včera na souchotě

(z kapitoly: Deštivé obrazy: Jedenáctý, str. 27)

Sbírka obsahuje básně z let 1927-28 složených převážně z útržků a prožitků odehrávajících se v temných městských zákoutích, v deštivých hodinách a obsahují zátiší nejrůznějších příběhů, které nastiňují reálnost konce ohraničeným časem.

„Tyto básně, zaznamenané v kratinkých mezerách času mezi kávou, sklenicí vína a vázáním kravaty ve kterékoliv kavárně, na terasách, pod krajkou oblohy a šátečku vyjadřují blažený stav člověka, jenž došed poznání, s lenivou a lhostejnou vášní nastavuje zrcadla prchajícímu životu.“

(Hra v kostky, doslov, str. 138-39)



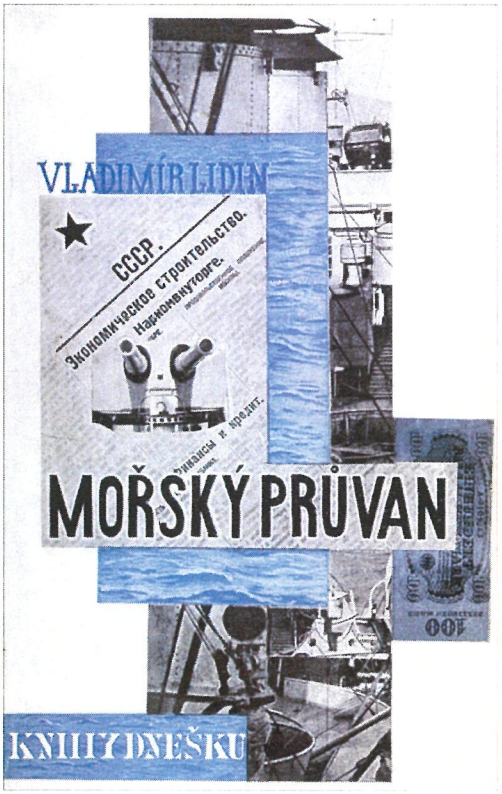
Vítězslav Nezval, Hra v kostky, Plejada Praha 1928,
obálka: Jindřich Štyrský
vazba: Vít Obrtel

7.7 Svítání

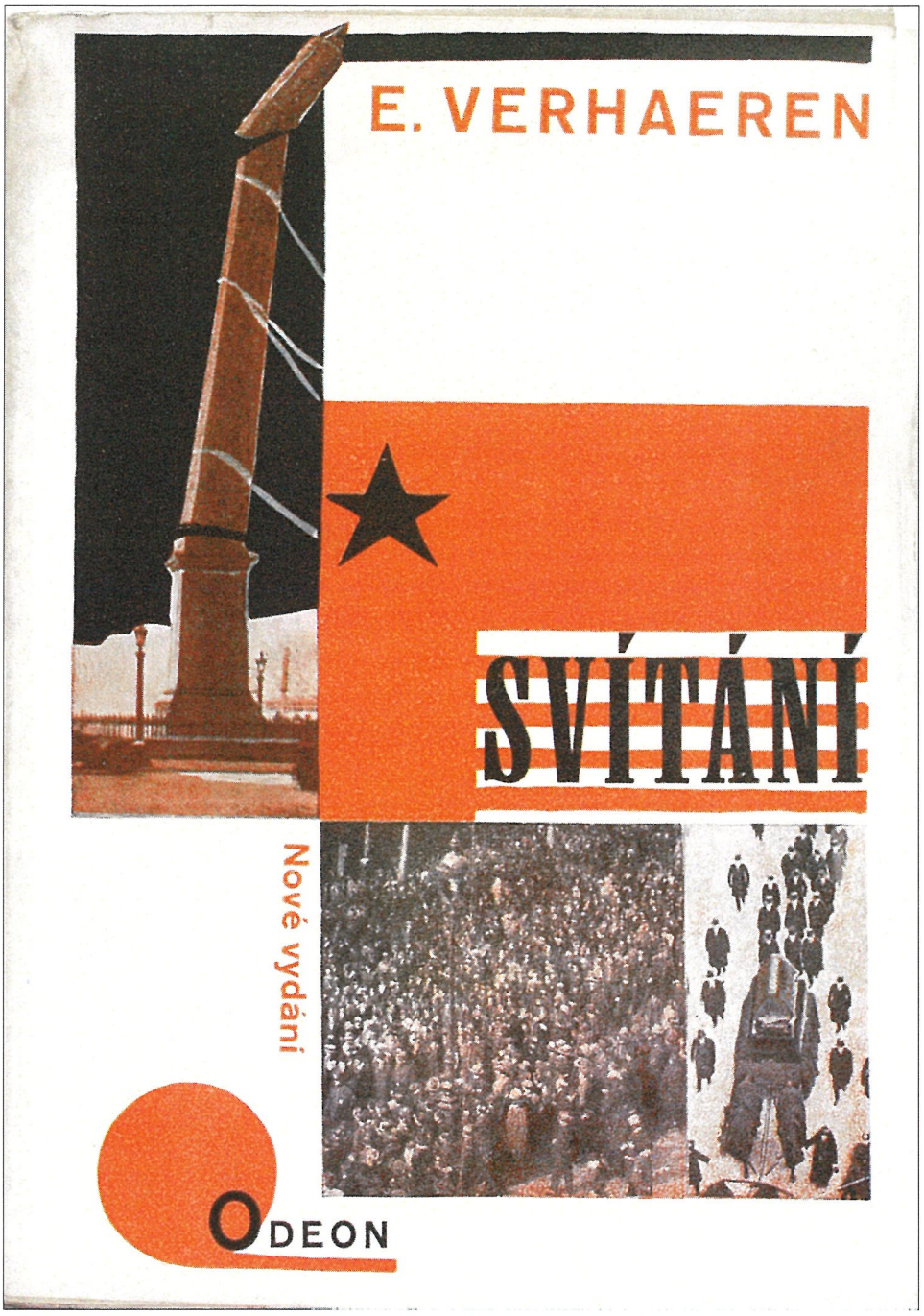
Verhaerenova knlha Svítání vellce snadno přenese čtenářovy myšlenky do dramatického děje ohnivé a krvavé revoluce, psané ve formě filmového scénáře. Kinematografický pohled na svět, dynamika, město, to jsou hodnoty obsaženy v devětsilských manifestech, které dokládá Teigovo zpracování této obálky.

Pravidelné geometrické útvary, obdélník a kruh základní červené barvy v kombinaci s fotomontáží a písmem. Teige svým obsahovým pojetím symbolizuje události ruské revoluce a zpodobňuje své ideály směrované k sovětské ideologii a zároveň k ruskému konstruktivismu, z jehož tendencí vzniklo geometrické řešení obálky, rozvržené do několika ploch. Obsahují také avantgardní typografické prvky obdélníka a kruhu základní červené barvy v kontrastu s fotomontáží a písmem.

Karel Teige používal při většině svých konstruktivistických řešení metody práce podobné architektovi a předem si dělal náčrtky lineární kompozice. Podobnou koncepci můžeme spatřit třeba v obrazové básni „Odjezd na Kytheru“ nebo také na obálce knihy Vladimíra Lidina „Mořský průvan“, sestavené z čtverců různých velikostí. Vytvářejí důsledný a promyšlený celek, příznačný pro Teigovu tvorbu.



Teigova obálka ke knize Mořský průvan (1926) má podobné řešení jako Svítání (1925)



Karel Teige, grafická úprava Verhaerenova Svítání, 1925

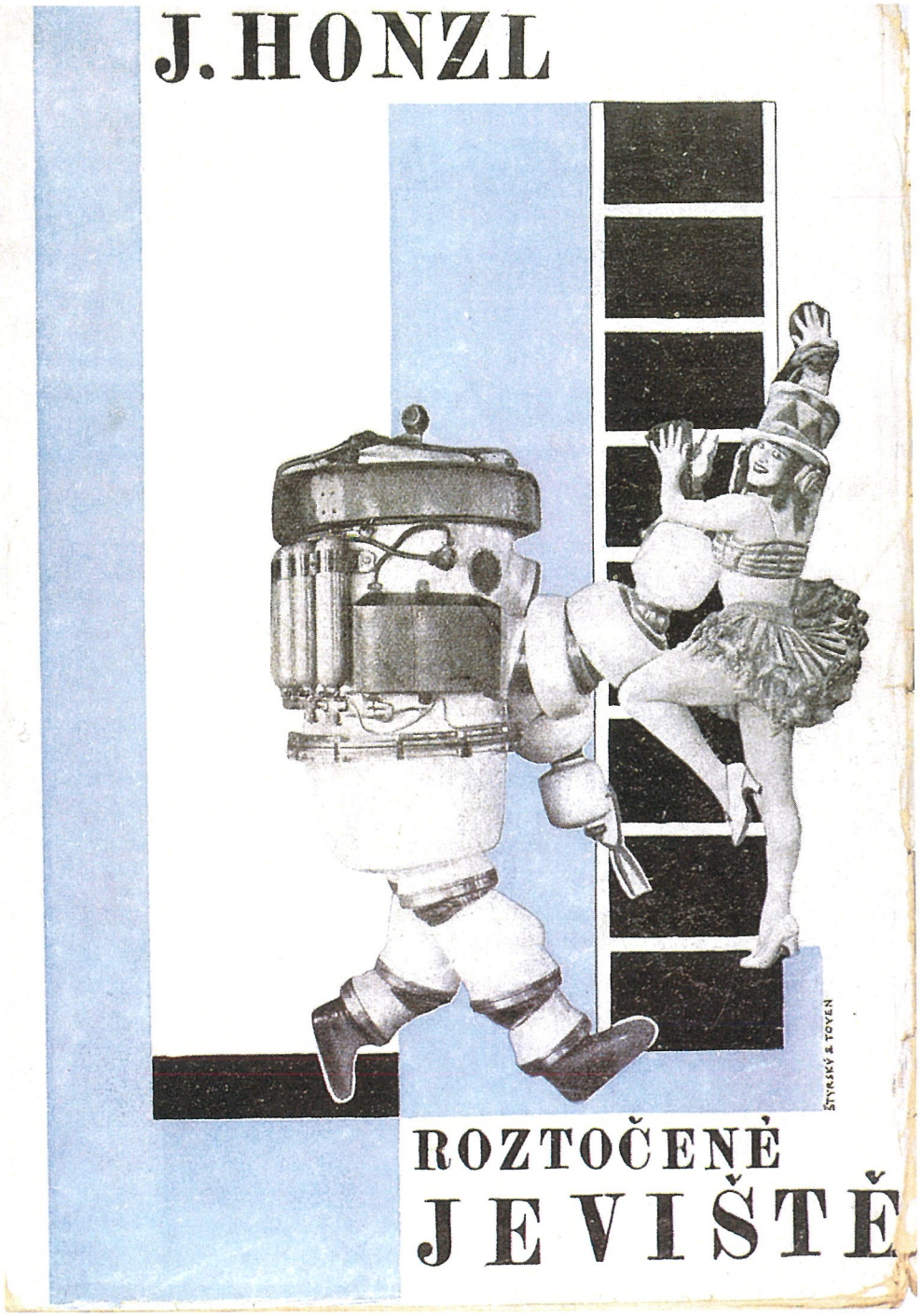
7.8 Roztočené jeviště

Dokonalé propojení poetismu a konstruktivismu představovala tvorba Osvobozeného divadla, založeného koncem roku 1926 jako scénická sekce Devětsilu. Pod vedením režisérů Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky vytvářelo poetistické inscenace plné fantazie a veselí inspirované cirkusem a kabaretem, jejichž součást tvořila konstruktivisticky laděná jeviště.

„Technicky dokonalé jeviště je právě tak znamenitá věc, jako dobře zařízená dílna nebo komfortní byt.... Divadlo a jeviště, ačkoliv je tak napodobivé, nemá vůbec představy o tom, jak vypadá svět, neuznává žádných vpravdě věcných skutečností a domnívá se, že krásy světa se dají nahradit malířským nebo jiným kýčem.... Technická výzbroj Meiercholdova jeviště s posuvnými rovinami, které se zdvíhají, sklánějí a spouštějí do všech poloh, s drátovým visutých kladek, s žebříky pro biomechaniku herců – to jsou věci, které lze technicky zdokonalovat směrem k účelu i kráse divadelní. Změna jeviště není motivována změnou iluze, ale změnou emoce. Vlastností tohoto jeviště je, že technického materiálu využívá k technické kráse.... Jevištní konstrukce touží, aby přestala být samoúčelným formováním prostoru, ale součástí mechaniky dramatu.

(Jindřich Honzl, Roztočené jeviště, Stavba III, 1924-1925, str. 14 –15)

V roce 1925 vydal Jindřich Honzl knihu Roztočené jeviště, v níž sepsal své úvahy o divadle, které obrazově zastupuje obálka vytvořená od Štyrského a Toyen.



Jindřich Štyrský a Toyen, knižní obálka ke knize Roztočené jeviště

7.9 Dáma u vodotrysku

Jednu z nejkrásnějších devětsilských obálek, kterou vytvořili Jindřich Štyrský a Toyen, byla pro knihu Karla Schulze Dáma u vodotrysku. Vyšla v roce 1926 v nakladatelství Kuncíř. Vodotrysk zde nahradilo kolo automobilu a v jeho středu je zasazena ženská postava, jejíž hlavu přidržují ženské prsty. Spojení těchto prvků už není tak popisné jako u prvních obálek Devětsilu, má hlubší význam. Tajemný účinek celku umocňuje navíc kontrast dvou barev, který v tehdejší knižní produkci nebyl běžný. Neobvyklé je také užití psaného písma pro celý název románu.

Vysvětlení grafického zpracování této obálky nalezneme v dopise od Jindřicha Štyrského a Toyen adresovaného autorovi knihy Karlu Schulzovi:

„Milý Karle, posíláme Ti obálku a myslíme si, že to je nejhezčí obálka, jenom prosím Tě dej pozor na tisk, aby ti to tak nezmrskli jako Nezvalovu Menší růžovou zahradu. Ať přesně namíchají tu sperovou hněď podle originálu. Kdyby Kuncíř na to věnoval prachy, tak to dej udělat přesně v těch dvou barvách šedi a sépii jako je originál. To by se setřelo z ní vůbec kouzlo. V jedné barvě moc ztrácí, protože ta děvka v šedé je jako fantom. (...) Abychom nepokazili jisté kouzlo, které ta obálka má, užili jsme psané písmo, jež je jako podtrženo síťkou těch drátů. Chápeš, že tiskařské písmo by se k ní vůbec nehodilo. Vodotrysk, když už je v tom názvu, tam nedali, protože ten je už obsažený v titulu, a doufáme, že s dívkou snad budeš spokojen.“

(Dopis se nachází v archívu Národní galerie v Praze)



**Tajemná obálka Dámy u vodotrysku,
kterou vytvořili Jindřich Štyrský a Toyen.**

7.10 Svět, který se směje



Karel Teige, Svět, který se směje, Odeon 1928

Kniha plná optimistického pohledu na svět probudí v čtenáři skrytou vášeň povzbuzující k životu a určitě nenechá klidným žádného pesimistu zavrhujícího každou svou vteřinu svého bytí. Každá sebemenší či nepodstatná, ba dokonce prázdná činnost má své opodstatnění. Návod k radosti zde na jedné straně najde třeba i nudou obklopený jedinec a na straně druhé neustálým během člověk posedlý. Karel Teige vytvořil nejhlubší analýzu optimismu a všech jeho variant, které prostupují nejrůznější události, výtvarná díla nebo lidské zájmy. První kapitoly vyšly

již v červenci 1924 pod stejným názvem v satirickém časopise „Sršatec" a později v Pásmu (č.1, roč. II). Autor se k těmto studiím ještě vrátil a rozšířil je do rozsahu dvoudílného cyklu nazvaného O humoru, clownech a dadaistech, z nichž první díl se jmenuje „Svět, který se směje" a druhý „Svět, který voní".

Teige jakoby montoval poetistické manifesty na vše, co vidí kolem sebe. Prolíná stati psané humorným jazykem a v některých kapitolách uvádí na tragických příhodách jejich veselejší stránku. Stávají se jakýmsi návodem, jak by měl člověk přistupovat ke světu. V první kapitole „Svět, který se směje" se zabývá „nudou", jež považuje za neštěstí pro moderního člověka a rozebírá všechny příčiny této lidské nectnosti. Občas máme pocit, že se Teige částečně vcítil do role psychologa. Na různých příkladech dokládá, jak by měl každý užívat svého života a tíhu nudy měla odbourat například poezie nebo divadlo a film.

Na druhou stranu se může objevit i jiná interpretace tohoto pojmu:

„Je třeba, aby naše srdce dovedlo býti také vděčno oné nudě, která je milostí klidné nečinnosti, slavnostním lenošením a jasnou prázdní, z níž se rodí všecky radosti a také všecka švanda naší civilisace. ..... Taková nuda se ostatně nenudí sama sebou, tak jako se nenudí odpočívající zvířata, ještěrky a kočky, vyhřívající se na slunci a, abychom uváděli příklady z rodu homo sapiens, jako se nenudí patrně ani Eskymáci. Hrají si a zahálí, dovedou býti i svou nečinností příjemně zaměstnáni. Je to vznešená nuda filosofů; čímž ovšem nepravíme, že by nutně bylo vznešeným posláním filosofů nuditi nás."
(Karel Teige, Svět, který se směje, str. 9)

Druhá kapitola nazvaná „hyperdada" rozebírá pojem směru bojujícího proti ustálenému umění. Teige oslavoval specifický humor dadaismu a uvádí jej v mnoha příkladech, včetně karikatur Georga Grosze. Zároveň kritizoval poslední fázi tohoto projevu, který postupně přistoupil na program surrealismu, jenž ještě v této době odsuzoval. Zanikající humor lirerární a výtvarný nahradil humor života, plného absurdních náhodných scén, jakoby komponovaných dadaisty. Proto označuje tento druh veselých situací jako „hyperdada".

„Dada v životě, životodárné hyperdada, svěží a osvěžující elixír, volný běh fantasie, která je více dada než ono literární hnutí – toto dada je nesmírné a

mnohotvárné jako životní romantika – je prostě projevem životní spontánosti. Literární dadaismus a surrealismus, toť projev duchovního neklidu, těžké krise, nervosy.“

(Karel Teige, Svět, který se směje, str. 33-34)

George Grosz, karikatura na soudobé německé poměry



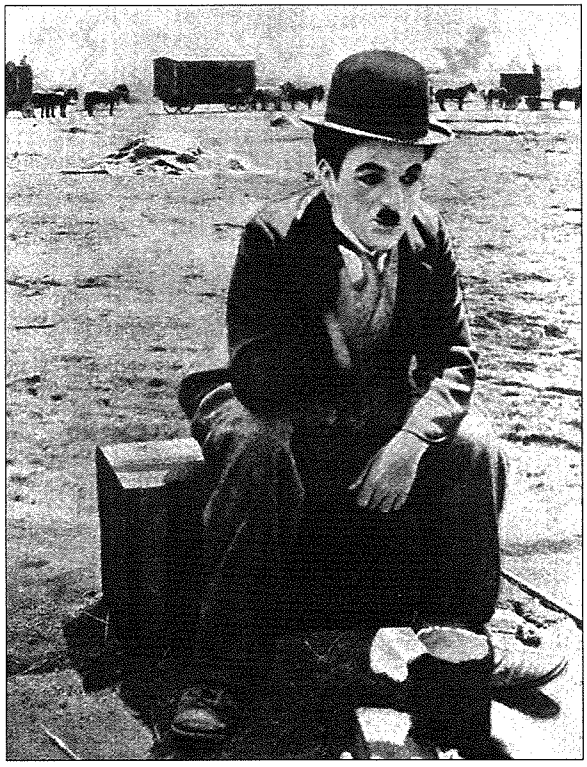
Rozsáhlá studie dadaismu přináší propojení se všemi možnými životními situacemi, hlavně těmi kritickými a těžkými pro člověka. Uvádí odkazy na skutečné lidské příběhy, otištěné třeba i v nejrůznějších novinových článcích. Teige nabádá k optimistickému až humornému pohledu na věc.

Poslední kapitola nazvaná „S clowny a komedianty“ odkrývá poetistický pohled na svět, zaměřený na prostředí cirkusů a „music-hallů“. Užívat si života znamená nahlížeti na vystoupení komiků, tanečníků a divadelníků a tento nevšední pohled vytváří v člověku novou poezii. Samotná obálka této knihy naznačí divákovi, co je pro něj podstatné. Jednoduchému grafickému řešení dominuje fotografie komika Charlieho Chaplina pózujícího v rozmanitém cirkusovém zákulisí. Knihu rovněž oživuje obrazová příloha fotografií známých filmových a divadelních komiků a také abstraktní obraz od Theo van Doesburga nebo fotografie od Man Raye.

„Music-hall jsou moderní saturnalie. Excentrikové, negerky, lascivní tance, herci, břichomluvci, boxeři, rag-times, jazzband, plavé světlo, symfonie elektrických vůní, toť zázračné a abnormální synchronické divadlo, frenesie

smíchu a uragan života. ..... V mucic-hallu zpívá rytmus moderního života. Toto moderní umění podívané má všecku rafinovanost dokonalého jeviště, elementárnost režie, která komponuje produkci, aby vystupňovala její smyslovou, především visuelní efektivnost, a v neposlední řadě vyspělou taneční kulturu. Jeviště music-hallů a revuálních divadel jsou domovem ryzího moderního tance a baletu.

(Karel Teige, Svět, který se směje, str. 63 a 70)



Charlie Chaplin, obrazová příloha knihy Svět, který voní

7.11 Fantomas

První svazky Fantomase začaly vycházet v Paříži a byly nápadné svými tajemnými názvy a pestrobarevnými obálkami. Každý měsíc vyšel nový svazek, např. Mrtvý, jenž zabíjí nebo Oběšenec z Londýna. Tyto fantastické příběhy prošly celým jedním obdobím francouzské poezie a byly jistou dobou literární událostí. Významní básníci si je velice oblíbili a určité vlivy prošly dílem Apollinairovým, Cocteauovým či Bretonovým. Ve všech dílech Fantomase se mísí násilí a hrůza s poetikou měsíčních nocí a milostných scén. Námětem těchto příběhů byly rovněž skutečné historické zločiny, velké soudní procesy nebo policejní zprávy. O vzniku tohoto obsáhlého díla kolovaly různé legendy. Odborné kruhy pokládaly za autory skupinu spisovatelů, mezi nimiž byli Apollinaire, Max Jacob, André Salmon a Pierre Reverdy. Jiní tvrdily, že Fantomase vytvořil jakýsi neznámý a zkrachovalý žurnalista za odborné pomoci pařížských zločinců. Nejpravděpodobnější byla však zpráva, která tvrdila, že autory jsou Pierre Souvestre a Marcel Allain, z nichž první zmizel někde v Jižní Americe a druhý padl v první světové válce. Po literárním a všeobecném úspěchu se toto dílo stalo motivací mnoha francouzským spisovatelům.

„Ve Francii, kde se stýkají protivy a protiklady, aniž na sebe působí ničivě, v této zemi, kde v oblastech poezie žila tradice vedle dada, kde neexistují falešné předsudky, dovedli nejlepší básníci milovati fantastické příběhy „legendárního bandity Fantomase, jehož jméno plnilo celý svět hrůzou", a dovedli, aniž měli pocit studu, ukládati tyto svazky „populární četby" do svých knihoven vedle nesmrtelného Prousta a Balzaka."
(Jindřich Štyrský, Odeon 1, 1930, č.8 , str. 122)

Českou verzi Fantomase vydalo roku 1929 nakladatelství Odeon, které tížily finančními problémy, jež kompenzovalo vydáním těchto svazků. Ty se staly jakýmsi bestsellerem a snadno se rozprodaly. Všechny záhadné události kolem jeho vzniku, a také obsah příběhů, byly inspirací pro Jindřicha Štyrského, který vytvořil ke každé knize obálku. Celkem jich vyšlo v nakladatelství Odeon deset. Dramatický děj mu umožnil vytvořit různé složité významové konfrontace, jež mají surrealistický

nádech. Štyrský vytvářel tyto obálky v době, kdy se v pražském lingvistickém kroužku obrátila pozornost na zkoumání obsahové a významové stránky uměleckého díla. Tento postup probíhal paralelně s vývojem devětsilské typografie, která na přelomu dvacátých a třicátých let směřovala ke složitějším hlubším obsahům. Typickým příkladem je obálka příběhu Tajemný agent v podobě koláže. Tajuplnou atmosféru navozuje fotografie vystrašené dívky, temné pozadí se svítícími okny domu a v popředí kalendář s hodinami a rukavicí. Souboj s časem a čekání na smrt. Jednotlivé obálky mají stejné záhlaví s názvem dílu a jmény autorů, avšak různé barvy.

Výtvarným zpracováním Fantomase dosáhla česká fotomontáž svého vrcholu a představuje pozvolný přechod od poetismu k surrealismu.



Fantomas



Juve contra Fantomas

„Literatura, která vznikla uprostřed minulého století, a která spíše než jiná mohla by se vším právem zváti „ konstruktivistickou“. Je to literatura vědeckého ducha, exaktní preciznosti. (...) Je to čtyřicítka autorů „ Fantomase“, jehož oficielními autory jsou Souvestre a Allain. Je to literatura, možno říci, vědecké přesnosti, inženýrsky kancelářské anonymnosti a kolektivnosti. Žije jí dnes film, jediné opravdu kolektivní umění.“

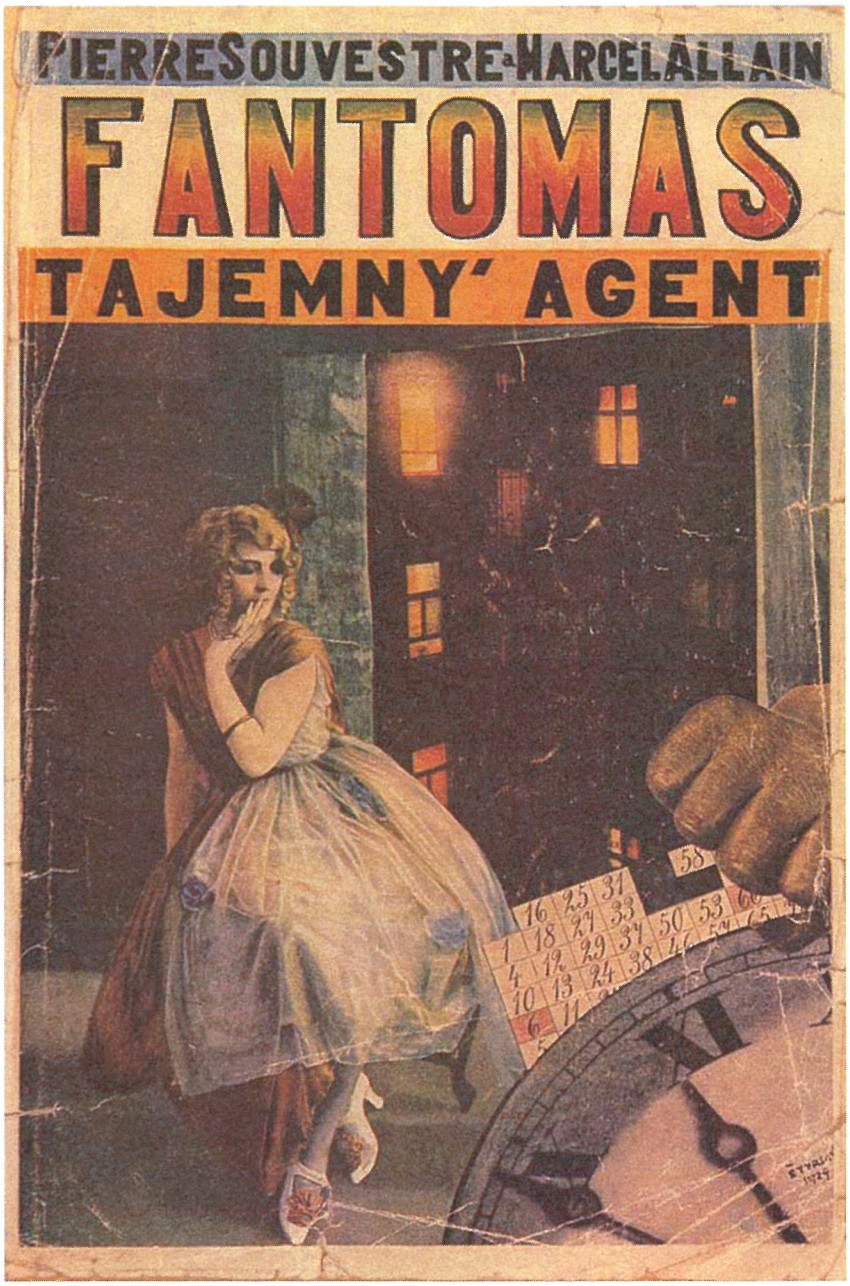
(Karel Teige, Stavba a báseň, Rozhovor o moderní poezii, 1927. str. 137)



Mrtvý jenž zabíjí

Seznam všech dílů:

1. **Fantomas**
2. **Juve contra Fantomas**
3. **Mrtvý jenž zabíjí**
4. **Tajemný agent**
5. **Král zajatcem Fantomasovým**
6. **Policista Apač**
7. **Oběšenec z Londýna**
8. **Dcera Fantomasova**
9. **Fiakr noci**
10. **Ruka bez těla**



Tajemný agent

Pravidelné vydávání dílů Fantomase vzbudilo mezi širokou veřejností velkou pozornost a v různých periodikách, nejenom devětsilských, se na něj objevilo mnoho reklam a kladných kritik. Týkaly se především obsahu, který byl povýšen nad ostatními tituly podobných žánrů, označovaných za vedlejší literaturu. Úspěšný ohlas vzbudily zároveň Štyrského tajemné obálky.

Moravskoslezský deník přinesl dne 16. března 1929 tuto kritiku prvého svazku Fantomase:

„Ve francouzštině je toho na třicet svazků, vytištěných na hanebném papíře s barvotiskovými obálkami – v nákladu páně Fromkově prezentují se elegantní, silné svazky na dobrém papíru s montážní a byť senzační, přece jen umělecké ceny nepostrádající obálkou.

A text? Senzační, skvělá, napínavá (a to zdůrazňuji, neboť jsem už velmi dávno nečetl detektivek opravdu napínavých) historie tajemného vraha a lupiče, jenž děsí svou tajuplností celou Francii, ničе vše, co mu přijde do cesty a unikaje spravedlnosti opravdový zločinecký genius. Naproti němu postavili autoři stejně geniálního policistu Juva a souboj těchto dvou mužů je rámcem rozsáhlému obrazu zápletek, osob, dramat a všeho toho, co je nutností pořádného detektivního příběhu. To „pořádného“ myslím ve smyslu: Když už, tak ať to stojí za to! .....

(Zdeněk Lorenz, otištěno v ReDu, roč.2, č.8, 1929, str. 237)



Jedna z mnoha reklam na romány Fantomase, vycházejících v časopise ReD.

Štyrský opravdu svým osobitým výtvarným pojetím výborně vystihl Fromkův nakladatelský záměr. Pestrá kombinace písma zasazeného do barevných ploch korespondujících s hravými surrealisticky laděnými fotomontážemi plných napětí, vyzařují na diváka atmosféru velké Paříže a jejích nočních krimi příběhů. Můžeme si i dnes představit, jak vystavené tituly přitahovaly ve Fromkově knihkupectví oči mnoha návštěvníků, jež se nechali nalákat až do hloubky textů nevšedních souvislostí. Zde se nabízí obdiv výborné spolupráce nakladatelství Odeon s devětsilským, spíše už surrealistickým tvůrcem.

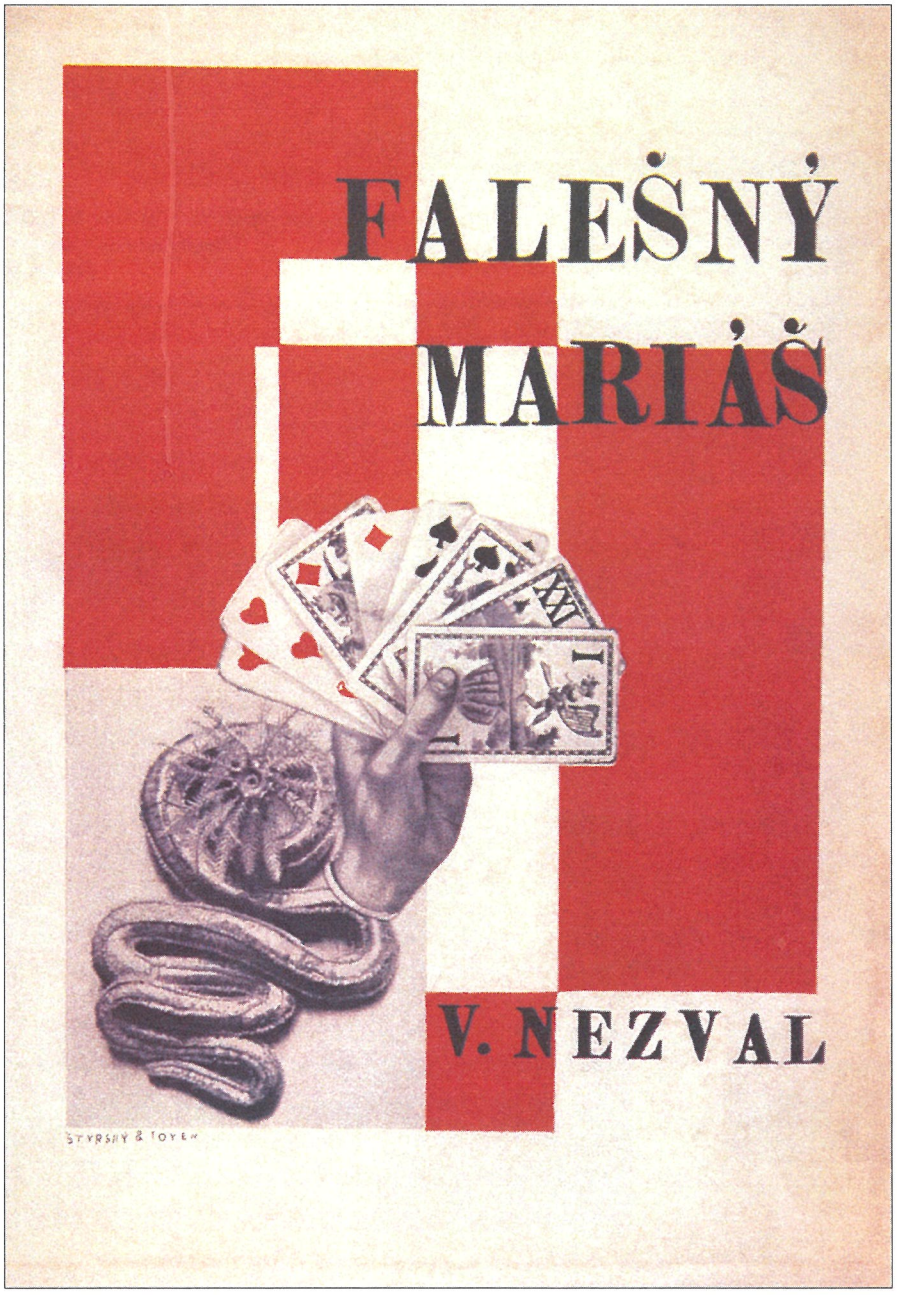
Téma tajemné postavy Fantomase bylo oblíbeným avantgardním motivem. Avšak tuto postavu zobrazoval již Josef Čapek na svých obrazech roku 1920 a předběhl tak ideály Devětsilu, což Karel Teige ve svých rozporech s ním a celou skupinou Tvrdošíjných opomíjí.



Josef Čapek, Fantomas, 1920

7.12 Ukázky dalších obálek

Fotomontážní

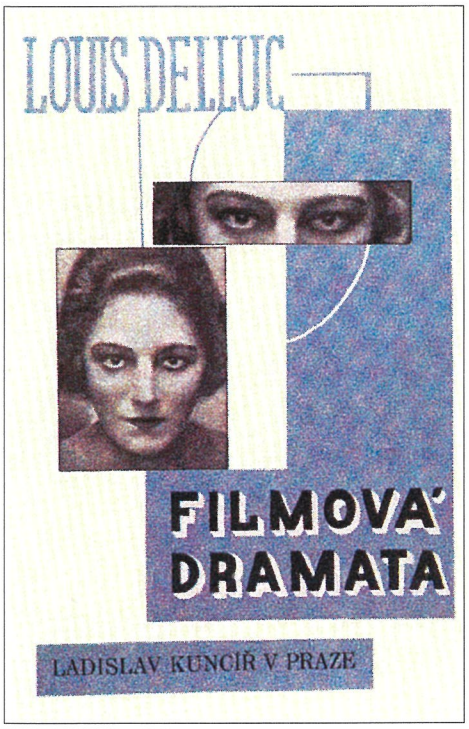


Jindřich Štyrský a Toyen, Falešný mariáš, 1925



Karel Teige, Film, 1925

Karel Teige, Filmová dramata, 1926





Jindřich Štyrský a Toyen, Menší růžová zahrada, 1926

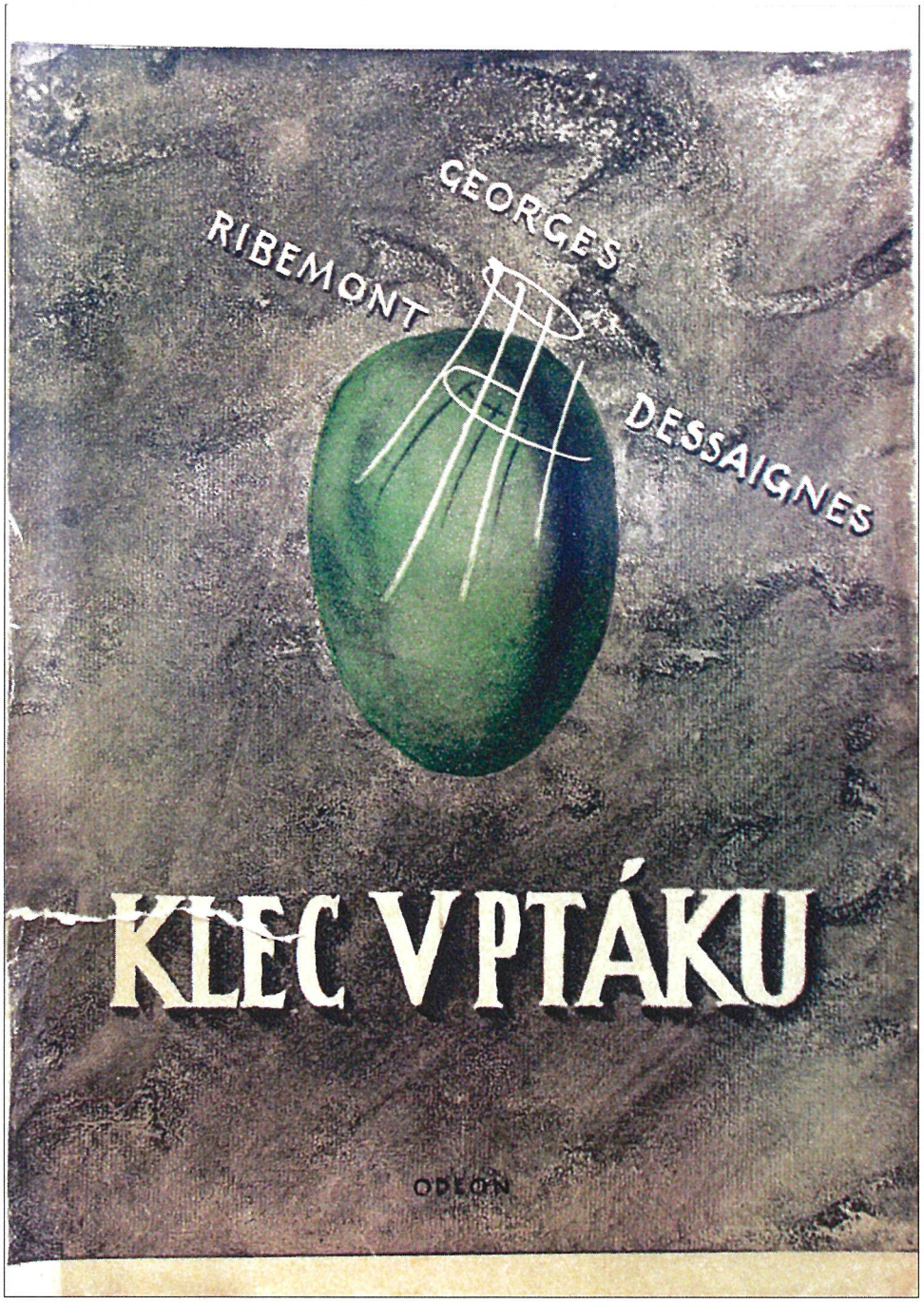
Typografické



Karel Teige a Otakar Mrkvička, Sedící žena, 1924



Karel Teige a Otakar Mrkvička, Život a smrt Nikolaje Kurbova, 1926



Jiří Šíma, Klec v ptáku, 1926



Karel Teige, Archipenko, 1923



Karel Teige, Město v slzách, 1923



Karel Teige a Jaromír Krejcar,
Sever – Jih – Západ – Východ, 1923

8.

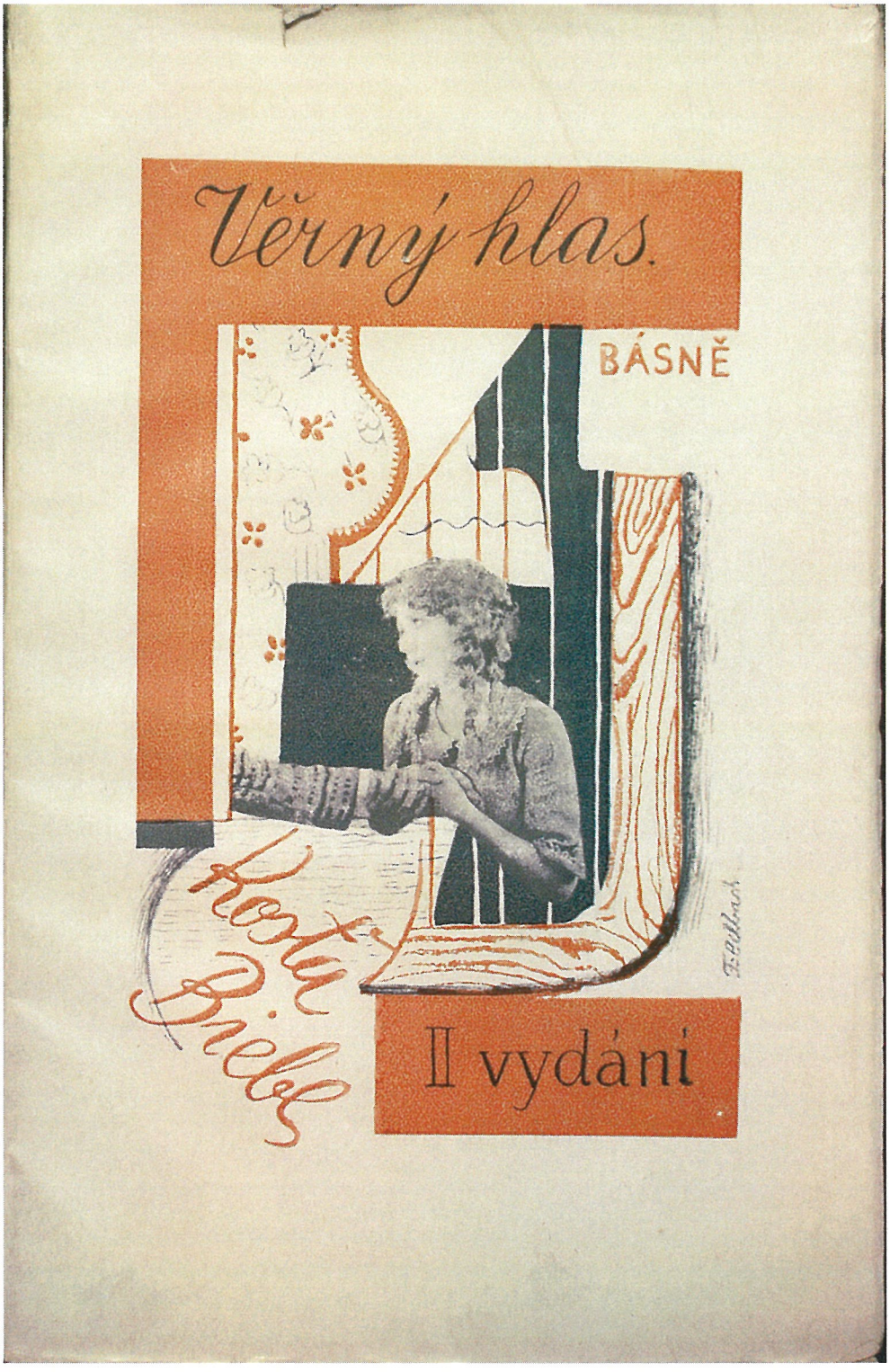


knižní obálky ovlivněné devětsilem

8.1 Věrný hlas

Mezi knižními obálkami nejznámějších autorů působí vzácně a ojediněle vydaný roku 1925 Věrný hlas, s fotomontáží od Vojtěcha Tittelbacha. Svou tvorbou je především známý jako malíř, který nebyl nikdy členem Devětsilu. Titul Bieblovy básnické sbírky vytvořil ještě během studií na pražské Akademii výtvarných umění, v ateliéru Maxe Švabinského. Roku 1924 spoluzakládal satirický časopis Trn, obsahující karikatury určené tehdejším společenským poměrům. První myšlenka vzniku počala na studentské koleji začleněné do kapucínského kláštera na hradčanském Loretánském náměstí v Praze. Zde spolu s Karlem Konrádem a Zdenou Ančíkem datují založení studentského časopisu. O pět let později byl Tittelbach přijat do Umělecké besedy, kde působil v redakci jejího časopisu Život. V polovině dvacátých let se intenzívně zabýval expresívně laděnou grafikou, podle obdivovaného vzoru Georga Grosze. Zobrazoval motivy městského života, například výjevy z plovárny, přístavu, baru, biografu a také cirkusového prostředí až po kuboexpresionistický portrét Charlieho Chaplina. Vliv moderních námětů můžeme hledat v jeho úzkých kontaktech s Konstantinem Bieblem, se kterým se pravidelně setkával od dob studií a také s Nezvalem, Teigem, Mrkvičkou či Hoffmeistrem, spolupracovníky pozdějších vydání Trnu.

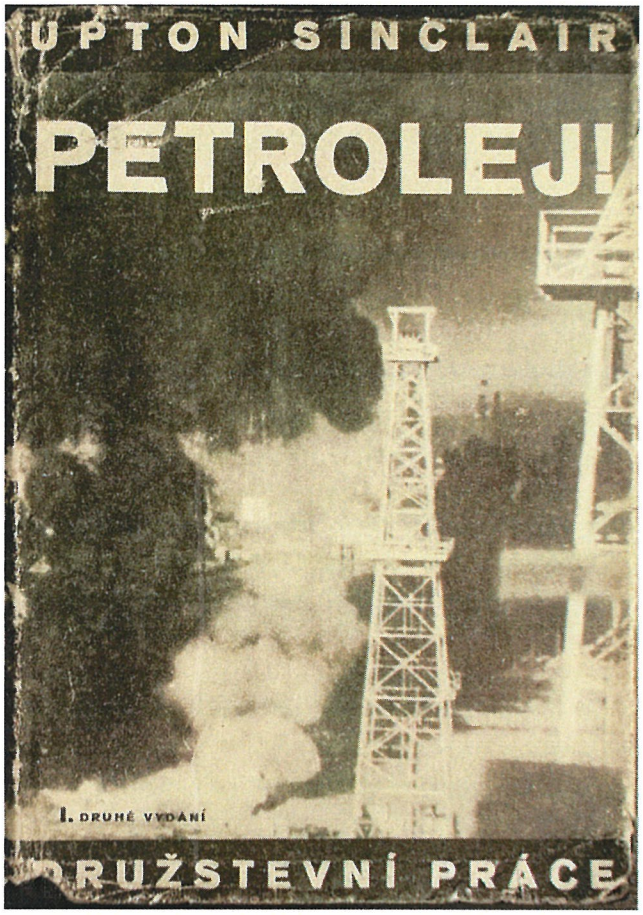
Zájem Vojtěcha Tittelbacha o fotomontáž byl jen okrajový, avšak o to cennější je zpracování knižní obálky Věrný hlas a výtvarné úpravy časopisu Domov a svět, za spolupráce spisovatele Karla Nového.

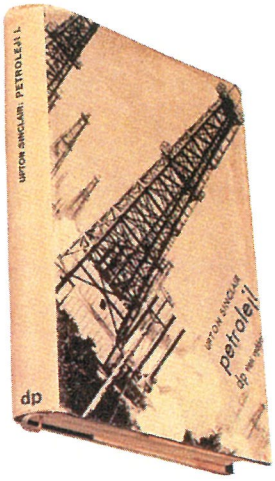


Vojtěch Tittelbach, fotomontážní obálka knihy Věrný hlas, 1925

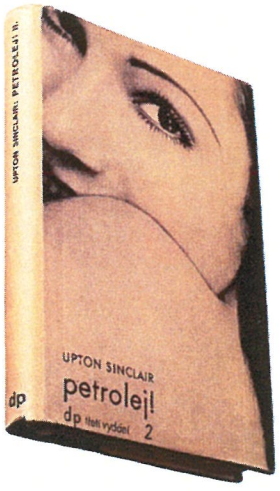
8.2 Petrolej!

Novým koncepčním počinem velkých nakladatelství bylo vydávání rozsáhlých edičních řad, velice oblíbených u čtenářů a finančně přínosných pro nakladatele. Koncem dvacátých let vyšla v Odeonu desítka svazků Fantomase a čtrnáct oddílů Proustova Hledání ztraceného času. Podobné cykly se vyvíjely v Družstevní práci, knižním klubu založeným roku 1922, který se později zabýval také tvorbou bytového designu. K ucelené grafické podobě jednotlivých edičních řad přispěl Ladislav Sutnar, jehož svébytný rukopis mohly čtenáři spatřovat na svých knihách po celá třicátá léta. Jejich modernímu vzhledu dominovala s jemností koncipovaná fotografie a písmo lehce vsazené do její kompozice, většinou dynamické perspektivy. Sutnar se ve své tvorbě inspiroval kinematografií a často používal snímky z hollywoodských ateliérů. Tato řešení obohacovaly svazky od amerických autorů Uptona Sinclaira a G.B. Shawa. Roku 1929, kdy se v knihkupectvích mluvilo jen o slavném Fantomasovi, vyšel v Družstevní práci dvoudílný román nazvaný Petrolej!, od zmíněného Uptona Sinclaira. Předznamenal vývoj rozsáhlé jeho řady vydávané ve 30. letech a toto vydání bylo průkopníkem před druhým slavnějším z roku 1931, uváděním ve všech Sutnarových monografiích. První díl má tajemnou obálku, na níž je fotografie těžebních věží ocitajících se v plamenech a na druhé obálce upoutá pozornost naopak klidná scéna dámy s květinami, vystřižené jako z nějakého filmového žurnálu. Název vystihuje výrazné písmo. Sutnar ovlivněný avantgardními myšlenkami a podobnou koncepcí devětsilským grafickým úpravám, pokračoval v nadcházejících 30. letech nezávisle na svém záměru neovlivněném úsilím surrealismu.





Petrolej! První díl
z roku 1929 a 1931



Petrolej! Druhý díl
z roku 1929 a 1931



9. Seznam použité literatury

Knihy vydané Devětsilem

Vítězslav Nezval, **Abeceda,** Jan Otto, Praha 1926
Karel Schulz, **Dáma u vodotrysku**, J. Kuncíř, Praha 1926
Pierre Souvestre a Marcel Allain, **Fantomas,** Odeon 1929 - 30
Vítězslav Nezval, **Hra v Kostky**, Plejada, Praha 1928
Vítězslav Nezval, **Pantomima**, Fr. Borový, Praha 1924
G. Ribemont – Dessaignes, **Pštros se zavřenýma očima**, Aventinum, Praha 1925
Jindřich Honzl, **Roztočené jeviště**, Odeon, Praha 1925
Jaroslav Seifert, **Samá láska**, Večernice, Praha 1923
Karel Teige, **Svět, který se směje**, Odeon, Praha 1928
E. Verhaeren, **Svítání**, Odeon, Praha 1925

Sborníky vydané Devětsilem

Devětsil. Revoluční sborník. Večernice, Praha 1922
Disk. Umělecký svaz Devětsil, Praha a Brno 1923, 1925
Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity. Fronta, Brno 1927
Pásmo. I – II. Umělecký svaz Devětsil, Brno a Praha 1924 -1926
ReD (Revue Devětsilu). I - III. Umělecký svaz Devětsil a Odeon, Praha 1927-1931
Život II. Sborník nové krásy. Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1922

Další periodika

Plán. I. František Borový, Praha 1929 – 1932
Rozpravy Aventina. I – IV. Aventinum, Praha 1925 – 1931
Stavba. I – XIV. Klub architektů, Praha 1922 - 1938
Žijeme I - II. Družstevní práce, Praha 1931 – 1932

Ostatní literatura

Jaroslav Anděl, Avant-garde Page Design 1900 -1950. Delano Greenidge Editions, New York 2002
Jaroslav Anděl, Sen o Devětsilu. Umění, 1987, č.1, str. 50 - 53
Jaroslav Anděl, Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu, Národní galerie v Praze, Praha 1993
Bauhaus Výmar. Evropská avatgarda 1919 – 1925. Katalog. Kunstsammlungen zu Weimar a České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 1997
Vladimír Birgus, Česká fotografická avantgarda 1918 –1948. Kant, Praha 1999
Vladimír Birgus, Jaroslav Rössler. Torst, Praha 2001

Vladimír Birgus a Jan Mlčoch, Jaroslav Rössler. Fotografie, koláže, kresby. Kant, Praha 2003
Mirjam Bohatcová, Česká kniha v proměnách století. Panorama, Praha 1990
Bulletin Moravské galerie v Brně. Výtvarné Brno 1918 – 1938. Brno 1993
Michel Frizot, Neue Geschichte der Fotografie. Könemann, Köln 1998
Luboš I Ilaváček, Vojtěch Tittelbach. Odeon, Praha 1986
Adolf Hoffmeister, Podoby a předobrazy. Československý spisovatel, Praha 1988
Jiří Kotalík a Vladimír Thiele, Josef Čapek a kniha. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1959
Josef Kroutvor, Poselství ulice. Z dějin plakátu a proměn doby. Comet, Praha 1991
Zdeněk Primus, Tschechische Avantgarde 1922 – 1940. Vier – Türme Verlag, Münster 1990
Otakar Štorch – Marien, Aventinum a jeho knižní výtvarníci. Klub přátel výtvarného umění, Praha 1967
Otakar Štorch – Marien, Josef Čapek a knižní obálky, Tvar 1955, roč. 7
Vítězslav Nezval, Moderní básnické směry. Klub přátel poezie, Praha 1966
Vít Obrtel, Obálková terminologie, Plán, 1929, roč. 1, č. 2, str. 126
Pavla Pečinková, Josef Čapek. Nakladatelství Svoboda, Praha 1995
Polská fotomontáž mezi světovými válkami. Katalog. Zacheta Panstwowa Galeria Sztuki i Autorzy, Varšava 2003
Karel Srp, Jindřich Štyrský. Torst, Praha 2001
Karel Srp, Karel Teige. Torst, Praha 2001
Karel Srp, Jan Zrzavý. O něm a s ním. Academia, Praha 2003
Karel Srp a Jana Orlíková, Jan Zrzavý. Academia, Praha 2003
Karel Srp, Optická slova - obrazové básně a poetismus 1922 – 1926. Ateliér, Praha 1999, č. 5, str. 9
Ladislav Sutnar, Praha – New-York – Design in Action. Katalog, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Argo, Praha 2003
František Šmejkal, Devětsil – česká výtvarná avantgarda dvacátých let. Katalog. Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna, Praha a Brno 1986
František Šmejkal, František Muzika. Odeon, Praha 1984
František Šmejkal, Josef Šíma. Odeon, Praha 1988
Jindřich Štyrský, Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp. Thyrsus, Praha 1996
Karel Teige, Stavba a báseň. Odeon, Praha 1927
Karel Teige, Moderní typo. Typografia XXXIV, 1927, str. 189 - 198
Karel Teige. Architektura, poezie. Praha 1900 – 1951. Katalog Electa Milano, 1996
Jindřich Toman, Kniha v českém kubismu. Kant, Praha 2004
Eva Züchner, Fotografie am Bauhaus. Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin 1994