

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Otakar Mrkvička (1898–1957), užitá
grafika a ilustrační tvorba

Bakalářská práce

Karolína Plívová

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou práci vypracovala samostatně ze všech uvedených zdrojů.

Ve Stradonicích dne 5. 5. 2022

Karolína Plívová

Poděkování

Předně bych chtěla upřímně poděkovat své vedoucí bakalářské práce, paní docentce Aleně Kavčákové, za velmi cenné rady a trpělivost po celou dobu mého psaní. Veliké díky patří zaměstnancům Depozitáře Moravské galerie v Brně, Památníku národního písemnictví v Praze, Archivu Národní galerie v Praze a Centrálního depozitáře Uměleckoprůmyslového muzea v Praze za jejich ochotu a laskavý přístup. V neposlední řadě chci také poděkovat své rodině, jež mi je neustálou podporou.

Seznam použitých zkratk

PNP – Památník národního písemnictví

LA PNP – Literární archiv Památníku národního písemnictví

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum

MG – Moravská galerie

GHMP – Galerie hlavního města Prahy

UMPRUM – Uměleckoprůmyslová škola

inv. č. – Inventární číslo

nestr. – Nestránkováno

Rozsah textové části: 87 719 znaků včetně mezer.

Obsah

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | Úvod..... | 7 |
| 2 | Dosavadní stav bádání | 9 |
| 3 | Biografie a tvorba Otakara Mrkvičky | 13 |
| 3.1 | Tvůrčí práce Otakara Mrkvičky | 14 |
| 4 | Knižní obálky a ilustrace Otakara Mrkvičky | 21 |
| 4.1 | Dvacátá léta | 22 |
| 4.2 | Třicátá léta až počátek let padesátých | 35 |
| 5 | Závěr | 42 |
| 6 | Seznam použité literatury..... | 43 |
| 7 | Seznam obrazové přílohy..... | 46 |
| 8 | Obrazová příloha..... | 55 |
| 9 | Anotace | 96 |

1 Úvod

Předložená bakalářská práce se zabývá životními osudy českého avantgardního umělce Otakara Mrkvičky (1898–1957). Nejproduktivnější léta všestranně nadaného Mrkvičky s širokým uměleckým zaměřením spadají zejména do meziválečné doby a do rozmezí let 1943 – 1948.

Přestože Mrkvičkova díla jsou k nalezení v mnoha galeriích po celé České republice, například v Moravské galerii v Brně, Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře, Východočeské galerii v Pardubicích, Okresní galerii výtvarného umění v Roudnici a dalších státních institucích, byla jeho umělecká činnost dosud z velké části opomíjena. Tato skutečnost byla hlavním impulsem k vypracování bakalářské práce se zvláštním zaměřením na jeho užitou grafiku a částečně také ilustrační tvorbu.

Hlavním cílem badatelské práce je seznámení s životem umělce a zhodnocení jeho knižní grafiky a ilustrace v dobovém kontextu české moderní typografické tvorby. Vzhledem k obsáhlosti materiálů jsem soustředila pozornost na nejvýraznější užité grafiky demonstrující Mrkvičkův výtvarný vývoj.

Poznátky pro bakalářskou práci byly získávány z odborné literatury, katalogů výstav a pramenných materiálů. Při studiu pramenů poskytly cenné informace Archiv Národní galerie v Praze, Depozitář Moravské galerie v Brně, Centrální depozitář Uměleckoprůmyslového muzea v Praze či Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, kde jsem kromě osobní složky Otakara Mrkvičky prostudovala fondy dvou kolegů ze spolku Devětsil. Jednalo se o osobní fondy spolupracovníka Karla Teiga a Jaroslava Seiferta, pro kterého Mrkvička navrhl jednu z důležitých obálkových úprav v rané době jeho působení.

Práce je strukturována do šesti kapitol. Po Úvodu je nastíněný Dosavadní stav bádání, jenž uvádí kritické zhodnocení literárních a pramenných materiálů vztahujících se k tématu práce. Následná třetí kapitola Biografie a tvorba Otakara Mrkvičky, která přibližuje autorovy životní události, je tematicky proložena menšími pasážemi zachycujícími nejdůležitější úseky profesní kariéry, kterým v této práci není věnována bližší pozornost.

Čtvrtá kapitola tvoří jádro celé práce a je rozdělena na dvě podkapitoly. První podkapitola pojednává o dvacátých letech a kriticky zhodnocuje užší výběr Mrkvičkovy grafické a ilustrační tvorby. Protože mnohdy vystupovalo Mrkvičkovo jméno v jedné

publikaci jako jméno autora knižní obálky a ilustrací současně, spojují tyto dvě výtvarné polohy do společné kapitoly. Z množství většího než jedna stovka vytvořených knižních obálek jsem vybrala ty, které nejzřetelněji dokládají Mrkvičkův výtvarný postoj a inspiraci zásadami moderní typografie.

Druhá podkapitola naopak reflektuje počátky třicátých let s přesahem až do první poloviny let padesátých. Tato část představuje jistý výtvarný protipól k Mrkvičkově tvorbě z předešlých let, jelikož se v tomto období vydal vlastní tvůrčí cestou.

Dále následují závěr, seznamy použité literatury, pramenů a internetových zdrojů, včetně seznamu obrazové přílohy a vybraného obrazového materiálu. Kompletní obrazová příloha je nahrána na přiloženém CD.

2 Dosavadní stav bádání

Literatury, která by se více věnovala Otakaru Mrkvičkovi, není skutečně mnoho. Dosud nebyla sepsána jediná monografie pojednávající o životě nebo umělecké tvorbě tohoto autora.

Zdrojem nejpřínosnějších informací a jednou z klíčových knih o výtvarné činnosti Otakara Mrkvičky je kniha historika umění Karla Srpa vydaná v roce 1994.¹ Autor objasňuje Mrkvičkovu spolupráci s Karlem Teigem, jejichž užitou grafiku detailně zhodnocuje a uvádí ji do bližšího kontextu s teoriemi zásad moderní typografie.

Další odborně zaměřenou publikací, kde je Mrkvičkova knižní umělecká tvorba spojena v jedné souhrnné kapitole s tvorbou Karla Teiga, protože jemu byla oproti Mrkvičkovy věnována velká publicistická pozornost, je kniha *Karel Teige 1900 – 1951: Typo, koláže, dekalk.*² Polana Bregantová, autorka jedné podkapitoly zabývající se Teigovou koncepcí knihy ve dvacátých letech, mimo jiné popisuje rozvoj knižní produkce od počátku dvacátého století až po rozmach moderních typografických zásad v druhé polovině dvacátých let a příkladně srovnává a kriticky hodnotí grafickou práci obou umělců.

V knize Jindřicha Tomana³ je rozebírána Mrkvičkova obrazová báseň, která byla vytvořena jako knižní obálka pro básnickou sbírku Jaroslava Seiferta *Samá láska*. Autor publikace zde grafickou úpravu blíže analyzuje a uvádí ji do teoretického kontextu o obrazových básních, neboť ty stály na počátku rozvoje umění šířeného tiskovou formou.

Nicméně kromě uměleckých publikací poskytují další informace o autorovi katalogy z výstav, které se snaží popsat na několika málo stránkách charakter umělcovy tvorby. Informačně obsáhlejší je katalog k retrospektivní výstavě s názvem *Výstava z díla Otakara Mrkvičky z roku 1970.*⁴ Na tuto výstavu byla ochotně zapůjčena díla jak od soukromých sběratelů, tak z osobní pozůstalosti umělce, kterou vlastnila jeho žena Lída. Autorka katalogu, historička umění Dagmar Šefčíková, v textu pojednává o životních událostech umělce, jeho studijním období a široké škále uměleckých aktivit.

¹ Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009.

² Polana Bregantová – Karel Srp – Rostislav Švácha (ed.), *Karel Teige 1900 – 1951: Typo, koláže, dekalk*, in: Polana Bregantová, *Teigeho koncepcie knihy 20. léta*, Praha 1994, s. 21–48.

³ Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009.

⁴ Dagmar Šefčíková, *Výstava z díla Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Zámek Nelahozeves, Praha 1970.

Důležitou součástí katalogu jsou seznamy, které jednak sepisují všechny vystavená malířská i kresebná díla, jednak uvádějí výčet Mrkvičkových autorských a kolektivních výstav, včetně souhrnu galerií, ve kterých je malířovo jméno zastoupeno. V neposlední řadě je v katalogu obsažen také soupis divadelní činnosti.

Z katalogu *Z válečného deníku Otakara Mrkvičky*⁵ si autoři statí Jaromír Pečírka a Karel Šourek bystře všimají Mrkvičkovy změny malířského rukopisu ve válečném období „*Na základě společenství citového zážitku divák může porozumět snáze všem těm deformacím a tvarovým zkratkám, expresivně zaujaté barvě i kresebné osnově maleb...*“⁶ Nedílnou součástí katalogu je seznam vystavených prací.

Václav Lacina ve článku v katalogu k výstavě Mrkvičkových politických karikatur z roku 1953⁷ stručně popisuje charakter této tvorby, přičemž se snaží krátce vysvětlit, o jaký druh karikatury se jedná, ovšem bez bližších uměleckých souvislostí.

Drobné poznatky o humoristické časopisecké produkci autora heslovitě hovoří publikace Petra Karlíčka.⁸ Ten nicméně pouze shrnuje význam karikatury v rozmezí let 1935–1954.

Kniha *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*,⁹ kde autoři pojednávají o výtvarné a politické změně karikatury v devětsilském avantgardním programu, částečně reflektuje náměty a styl Mrkvičkových humoristických kreseb.

Mrkvičkova malířská, divadelní i grafická činnost je částečně rozebírána v komplexních kompendiích typu *Dějiny českého výtvarného umění*.¹⁰ Avšak v těchto kompendiích je umělcův vývoj kladen do širšího kontextu vývoje výtvarného umění první poloviny dvacátého století.

I přesto, že Mrkvička pro nakladatelství Aventinum ve dvacátých letech vytvořil množství knižních obálek a typografických úprav, jen heslovitě zmiňuje umělcovo jméno ve svých pamětech zakladatel Aventina Otakar Štorch-Marien. Ve druhém díle

⁵ Jaromír Pečírka – Karel Šourek, *Z válečného deníku Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Galerie J. R. Vilímka v Praze, Praha 1945.

⁶ Ibidem, cit. nestr.

⁷ Václav Lacina, *Otakar Mrkvička: Výstava od 9. září do 4. října 1953* (kat. výst.), Výstavy Galerie Knihy, Praha 1953.

⁸ Petr Karlíček, *Napínávací doba – politické karikatury (a satiry) Čechů, Slováků a českých Němců (1933–1953)*, Praha 2018.

⁹ Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006.

¹⁰ Helena Lorenzová – Rostislav Švácha – Taťána Petrasová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/ 2)*, in: František Šmejkal, *Výtvarná avantgarda dvacátých let Devětsil*, Praha 1998, s. 147–203.

*Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina II.*¹¹ pouze cituje jednu Mrkvičkovu myšlenku týkající se spolku Mánes: „Oficiálním zástupcem a představitelem československého umění, jemuž nikoliv experiment, ale důstojnost jsou devízou.“¹² Naopak ve třetí knize¹³ uvádí jen Mrkvičkovu ilustrátorskou práci pro knihu Václava Deyla *Vzdálené hřmění*.¹⁴

Krátkou kapitolu zaměřenou na malíře a jeho rodinné příslušníky nalezneme v knize *Dvanáct osudů čtyř staletí*.¹⁵ Text soustředil velkou pozornost na otce Otakara Mrkvičku staršího a jeho práci, včetně biografických údajů.

Z jiného úhlu pohledu nahlíží částečně na Mrkvičkovu osobnost kniha Jindřicha Pokorného vydaná v roce 2009.¹⁶ Autor publikace se věnuje válečným letům a operacím, v nichž okrajově zmiňuje Mrkvičkovu úlohu.

Medailony autora, jež uvádějí základní biografické údaje o životě a tvorbě umělce, se objevují v encyklopediích a slovnících zaměřených na českou uměleckou scénu, např. v *Encyklopedii českého výtvarného umění*¹⁷ nebo v 1. díle *Nové encyklopedie českého výtvarného umění*¹⁸ či v *Novém slovníku československých výtvarných umělců*.¹⁹

Pro získání informací o vývoji knižní grafiky a výčtu vydaných knih ve dvacátých a třicátých letech byla užitečná publikace *Literární kroniky první republiky*,²⁰ kde autorka bakalářské práce sledovala rozdílné přístupy v rozmezí let 1925–1929.

Při studiu pramenných materiálů se cenným zdrojem stala dochovaná korespondence z osobního fondu Otakara Mrkvičky²¹ nacházející se ve sbírce LA PNP v Praze. Pro další poznatky, které mohly objasnit Mrkvičkův profesní vztah s Karlem

¹¹ Otakar Štorch-Marien, *Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina II.*, Praha 1969.

¹² Viz Štorch-Marien (pozn. 11), cit. s. 201–202.

¹³ Otakar Štorch-Marien, *Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele Aventina III.*, Praha 1993.

¹⁴ Václav Deyl, *Vzdálené hřmění*, Praha 1946. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum.

¹⁵ Josef Fryš, *Dvanáct osudů čtyř staletí*, Příbram 2008.

¹⁶ Jindřich Pokorný, *Parsifal: osudy jedné demokratické odbojové skupiny v letech 1939–1945 s poválečným dovětkem*, Praha 2009.

¹⁷ JB [Jan Baleka], heslo Otakar Mrkvička, in: Emanuel Poche – Jan Baleka, *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, s. 320.

¹⁸ JŠ [Jana Šmejkalová], heslo Otakar Mrkvička, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. I. A–M*, Praha 1995, s. 535.

¹⁹ Prokop Toman, heslo Otakar Mrkvička, in: idem, *Nový slovník československých výtvarných umělců. II. díl L – Ž*, Praha 1947, s. 161.

²⁰ Petr Šámal (ed.), *Literární kronika první republiky*, Praha 2018.

²¹ LA PNP, fond Otakar Mrkvička, 2 dopisy Otakara Mrkvičky Josefu Horovi, inv. č. 1150–1151, z roku 1929; 1 dopis Otakara Mrkvičky Karlu Teigovi, inv. č. 256, bez datace; tisky: Moderní česká karikatura článek Československý voják 14, s. 8 – 9, inv. č. 2219, 1957.

Teigem²² a Jaroslavem Seifertem,²³ bylo nahlédnuto do osobních složek obou autorů. Ovšem z prostudovaných dopisů, rukopisů a pohlednic přinesl hodnotné informace pro tuto práci jen zlomek z nich.

Část dochované korespondence, včetně úmrtního listu Otakara Mrkvičky, je uložena v Archivu Národní galerie v Praze. Nicméně studium těchto pramenů neposkytlo relevantní poznatky pro tuto práci.

²² LA PNP, fond Karel Teige, 1 rukopisný dopis Karla Teiga Otakaru Mrkvičkovi, inv. č. 139/62, bez datace; 4 rukopisy Z Paříže Karla Teiga, inv. č. 927, 1929; 8 dopisů, 15 dopisnic Karla Teiga Jaroslavu Seifertovi, inv. č. 392/54, z let 1922 – 1929.

²³ LA PNP, fond Jaroslav Seifert, 1 pohlednice Pavla Levita s Otakarem Mrkvičkou, inv. č. 392/54, ze dne 10. 9. 1928.

3 Biografie a tvorba Otakara Mrkvičky

Otakar Mrkvička se narodil dne 19. prosince 1898 v Příbrami a pocházel z pěti sourozenců – Otakar ml. (1898–1957), Libuše (1900–1973), Oldřich (1901–1980), Božena (1904–1948) a Zdeňka (1905–1991) [1].²⁴ Díky jeho rodině mu již od útlého věku bylo umožněno rozvíjet svůj umělecký potenciál, neboť zdědil umělecké sklony po svém otci Otakaru Mrkvičkovi starším (1873–1926). Otakar Mrkvička starší, který se toužil stát malířem, se kvůli nepřízni osudu a nedostatku financí musel tohoto snu vzdát a upřednostnit školení ve fotoateliéru Antonína Mattase v Plzni. Přestože otcova práce je dnes téměř zapomenuta, pořizené fotografie, jež dokumentují městské části Příbrami, existující pouze do dvacátých let 20. století, jsou historicky nedocenitelné.²⁵ Po plzeňském školení si Mrkvička starší zřídil vlastní fotografický ateliér v Dobříši, kde většinu času pracovala i jeho žena Anna, rozená Kindlová,²⁶ následovaly ateliéry v Hořovicích a Příbrami, kde se vyučil jeho syn Mrkvička ml. Mrkvičkovi ml. nicméně bylo dopřáno dalšího studia, kde rozvíjel svůj pestrý zájem o umělecké obory. Nenaplněné přání otce tak bylo uskutečněno až prvorozeným synem Otakarem.

Mrkvička po absolvování gymnázia v Příbrami odešel do Prahy, kde studoval na Akademii výtvarných umění. Ocitl se v ateliéru Josefa Jindřicha Loukoty. Roku 1919 se rozhodl studium ukončit a ještě v témže roce přestoupil na uměleckoprůmyslovou školu v Praze [2]. Zde získával cenné umělecké zkušenosti pod vedením významných dobových profesorů - výtvarníků, jakými byli Emanuel Dítě ml. či Vratislav Hugo Brunner (1886–1928).²⁷ Již v prvním ročníku studia se přidal do akademického příbramského spolku *Litavan*. V posledním ročníku studia (1922) pak začal přispívat svými kresbami do časopisu zvaného *Sršatec*²⁸ aktivního v první polovině dvacátých let (1920–1924).

V roce 1922 ukončil Mrkvička svá studia na UMPRUM a přijal členství v avantgardním Uměleckém svazu Devětsil, kde kromě úlohy výtvarníka zastával též roli zapisovatele.²⁹ Významným mezníkem, který měl značný vliv na jeho umělecký rozvoj, bylo seznámení s všestranně nadaným Karlem Teigem (1900–1951). Společně navázali

²⁴ Viz Fryš (pozn. 15), s. 84.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 92.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Viz Šefčíková (pozn. 4), s. 4.

několik let trvající spolupráci, neboť sdíleli stejné nadšení pro moderní typografii, kterou aplikovali při navrhování knižních přebalů [3].³⁰

V témže roce (1922) projevil Mrkvička veliké nadšení pro knižní ilustrace. Jako vynikající ilustrátor doprovodil mnoho českých i zahraničních publikací, například knihy Karla Čapka, Karla Poláčka, Vítězslava Háška, Jaroslava Seiferta, S. K. Neumanna, Vítězslava Nezvala, Heinricha Heineho, Honoré de Balzaca a řady dalších.³¹

Přijal členství i v dalších výtvarných skupinách. Mrkvičkovo jméno zaznamenáváme během let 1920–1923 v družstvu Umělecké besedy či v padesátých letech ve Sdružení českých umělců grafiků Hollar.³²

V září roku 1928 Mrkvička pravděpodobně pobýval v Paříži. Informuje nás o tom zachovaná pohlednice [4,5] uložená v Památníku národního písemnictví v Praze.³³ Pohlednice byla adresována do Prahy Jaroslavu Seifertovi, kterou společně podepsali Pavel Levit a Otakar Mrkvička. Další potvrzení, že Mrkvička určitou dobu pobýval ve Francii, přináší uchovaný dopis z let 1929, dnes rovněž uložený v PNP.³⁴ Jelikož žádná slovníková hesla neuvádí jedinou zmínku o jeho vycestování za české hranice, lze se jen domnívat, jaký byl přesný účel oné cesty. Leč dle obsahu dopisu se dá předpokládat, že se jednalo o studijní cestu. [6]

3.1 Tvůrčí práce Otakara Mrkvičky

Divadlo

Mrkvička se od druhé poloviny dvacátých let zapojil i do divadelní činnosti. Stal se návrhářem výtvarných divadelních scén.³⁵ V českém avantgardním Osvobozeném divadle, jenž bylo z počátku inspirováno sovětskou režii a fungovalo jako sekce Devětsilu, působil od roku 1926 v pozici spolupracovníka, scénografa a kostýmního

³⁰ Viz Polana Bregantová – Karel Srp – Rostislav Švácha (pozn. 2), s. 40.

³¹ Viz Fryš (pozn. 15), s. 92.

³² Viz Horová (pozn. 18), s. 535.

³³ LA PNP, fond Jaroslav Seifert, 1 pohlednice Pavla Levita s Otakarem Mrkvičkou, inv. č. 392/54, ze dne 10. 9. 1928.

³⁴ V tomto dopise z roku 1929 zasláný Josefu Horovi informuje adresáta o čtyřech přiložených fotografiích, které byly určeny pro časopis Plán. Dále oznamuje, že v následném psaní, které zašle, bude článek týkající se situace v současné malbě. Na závěr pouze zažádal o zaslání finančních prostředků. LA PNP, fond Josef Hora, inv. č. LA 91/67/1151, dopis J. Hory z roku 1929, nestr.

³⁵ Viz Šefčíková (pozn. 4), s. 6.

výtvarníka.³⁶ Jednou z prvních inscenací, ve které se objevilo Mrkvičkov jméno, byla divadelní produkce *Prsy Tiresiovy*.³⁷

Následně od roku 1927 byl Mrkvička spojen s nově vzniklým avantgardním souborem Dada. V divadle tak působil vedle jeho zakladatele a současně i režiséra Jiřího Frejky (1904–1952). Zde herecky působila i Lída Otáhalová (1904–1980) [7],³⁸ se kterou se na přelomu dvacátých a třicátých let oženil.³⁹ V divadle Dada se Mrkvička ujal pozice kostýmního návrháře a výtvarníka jevištních scén.⁴⁰ K jedné Frejkově inscenaci japonského dramatu *Hra o Asagao* vytvořil kromě jevištní scény také specifické masky, které svými výrazy vždy dotvořily konkrétní charaktery postav.⁴¹ Obecně k divadlu pociťoval vřelý vztah, a proto si sám vyzkoušel také režijní činnost. Úspěšně se zapsal například v roce 1930 v lidovém pražském divadle Uranie⁴² renesanční hrou *Láska krváci*.⁴³ V roce 1932 se v brněnském divadle Na hradbách dočkal pozitivních reakcí na hru Vladislava Vančury s názvem *Alchymista*. Zcela naposledy se k divadlu Mrkvička vrátil v roce 1937.⁴⁴

Žurnalistická a publikační činnost

Už od dvacátých let bylo Mrkvičkov jméno spjato s žurnalistikou. Již v průběhu školních let aktivně přispíval humoristickými a satirickými kresbami do studentského levicově zaměřeného časopisu *Trn*, na jehož založení se roku 1924 podílel.⁴⁵ Během své žurnalistické činnosti působil převážně jako kreslíř, výtvarný kritik a redaktor v

³⁶ Viz Horová (pozn. 18), s. 535.

³⁷ K této inscenaci se dochovala Mrkvičkova kresba zobrazující kostýmní návrh *Kiosk* (1926). Při této výpravě spolupracoval s Karlem Teigem, Františkem Zelenkou (1904–1944) a v režijní pozici s Jindřichem Honzlem (1894–1953). Helena Lorenzová – Rostislav Švácha – Taťána Petrasová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/ 2)*, in: Věra Ptáčková, *Scénografie - avantgarda*, Praha 1998, s. 225.

³⁸ Hlasatelka, zpěvačka, divadelní i filmová herečka, která se narodila v Ostravě, tíhla k jevištní scéně, již od útlého dětství. Účinkovala nejprve v Ostravském divadle, následně vystupovala v Olomouci, Praze a Karlových Varech. Docházela na lekce zpěvu na Státní konzervatoř v Praze. Roku 1936 účinkovala ve filmu *Velbloud uchem jehly*. Od druhé poloviny čtyřicátých let působila v Československém rozhlasu. V rozhlasové produkci fungovala až do své smrti roku 1980. Pochována je v obci Vratimov nedaleko rodné Ostravy. Milena Nováková, *Ohnivý žebřík: setkání ve snu a pravdě*, Praha 1944, s. 111–119.

³⁹ Viz Fryš (pozn. 15), s. 94.

⁴⁰ Viz Více Šeřčíková (pozn. 4), s. 22–23.

⁴¹ *Ibidem*, s. 7.

⁴² Viz Fryš (pozn. 15), s. 94.

⁴³ Viz Horová (pozn. 18), s. 535.

⁴⁴ Ve Stavovském divadle se spoluúčastnil výpravy Mozartovy opery *Divadelní ředitel*. Viz Šeřčíková (pozn. 4), s. 12.

⁴⁵ Viz Poche (pozn. 17), s. 320.

mnohých periodikách.⁴⁶ V polovině roku 1924 se stal řádným členem pražské redakce *Lidových novin*, kde působil mnoho let. Zde začínal působením ve výtvarné rubrice spolu s Josefem Čapkem (1887–1945) a Ondřejem Sekorou. Následně celou výtvarnou rubriku převzal,⁴⁷ a to po zatčení Josefa Čapka v roce 1939. Dále ji vedl až do roku 1942, kdy byly Lidové noviny nuceny ukončit svoji činnost.⁴⁸ V poválečných letech působil mimo jiné jako redaktor v rubrice výtvarné kritiky.⁴⁹ Od padesátých let bylo Mrkvičkovo jméno spjato se satirickým výlučně komunisticky zaměřeným týdeníkem *Dikobraz*, kde setrval až do své smrti.⁵⁰

Vedle žurnalistické profese se Mrkvičkovo literární úsilí od druhé poloviny čtyřicátých let promítlo do vlastní publikační činnosti. Jako výtvarník a výtvarný kritik se ve svých knihách zabýval výlučně uměním.⁵¹

Malířství

Neodmyslitelnou součástí Mrkvičkova uměleckého projevu byla malba. Jednalo se o velmi pestrou škálu námětů, rozvíjející se od počátku dvacátých let až do závěrečných let čtyřicátých. V nejranější fázi své malířské činnosti výrazně inklinoval k formě naivního umění [8]. K podobným malířským projevům se přikláněli i další devětsilští umělci jako Alois Wachsmann, Adolf Hoffmeister nebo Karel Vaněk.⁵²

Po roce 1923 se Mrkvička výrazně přikláněl ke dvěma paralelně se rozvíjejícím větvím poetického malířství. Zcela specifický projev představovaly tzv. obrazové básně slučující obraz a poezii v jeden celek.⁵³ K jednomu z důležitých počínů patřila Mrkvičkova knižní obálka *Samá láska* (1923), která se svou montáží přibližovala tvorbě

⁴⁶ *Rozpravy Aventina, Dobrý den, Pestrý týden, Proletkult, Sršatec, Přítomnost, Literární noviny, Svobodné listy, Výtvarná práce, Československý voják* atd. viz Poche (pozn. 17), s. 320.

⁴⁷ Během dlouholetého působení ve výtvarné rubrice Mrkvička obrazově doprovodil přes sedm set tzv. rozhlásků Eduarda Basse či Karla Čapka. Viz Fryš (pozn. 15), s. 92.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Otakar Mrkvička, Malíř a dnešek, *Volné směry*, 1947, r. 39, s. 97–266. – Idem, Výtvarné umění lidové republiky Rumunské, *Lidové noviny*, 1949, č. 119, s. 5. – Idem, Umělci a horníci, *Lidové noviny*, 1950, č. 213, s. 1. – Idem, Obrazy z výtvarné úrody 1950, *Lidové noviny*, 1951, č. 6, s. 5. – Idem, O renesanci kresby, *Lidové noviny*, 1951, č. 6, s. 1. – Idem, Výtvarníci mezi družstevníky, *Lidové noviny*, 1952, č. 4, s. 3.

⁵⁰ Dagmar Šefčíková, *Politické a satirické kresby Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha 1971, s. 5.

⁵¹ *Umění a kýč*, Praha 1946, Knihu vydalo nakladatelství Orbis; *O střetnutí – sovětské malířství a současné umění*, Praha 1947. Knihu vydalo nakladatelství Vladimíra Žikeše; *Hledání a zápasy: Cesty moderního umění*, Praha 1958. Knihu vydalo nakladatelství Mladá fronta.

⁵² Karel Císař – Jindřich Toman – Magdalena Juříková et al., *Devětsil*, in: Alena Pomajzlová, *Devětsil 1920–1925*, Praha 2019, s. 31.

⁵³ Obrazové básně využívaly srovnatelnou montáž s dadaisty nebo konstruktivisty, avšak v poetické fotomontáži sehrávala důležitou úlohu kresba či malba. Viz Helena Lorenzová – Rostislav Švácha – Taťána Petrasová (pozn. 10), s. 164.

obrazových básní. Zároveň tato obálka patří mezi jednu z prvních, která byla mechanicky dále šířena.⁵⁴ Produkci obrazových básní se v rozmezí let 1923–1926 věnovalo jedenáct umělců: Jindřich Štýrský, Toyen, Jiří Voskovec, Antonín Heythum, Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jiří Jelínek, Jaroslav Rössler, Evžen Markalous, František Matoušek a Otakar Mrkvička.⁵⁵

Druhá větev poetistického malířství představovala „*lyricky odstíněný, puristicky modifikovaný pozdní kubismus*“,⁵⁶ a v Mrkvičkových dílech se začala objevovat na přelomu první a druhé poloviny dvacátých let. Výsledkem byla pokubistická série kytar [9] či pohledů na město [10].

Následující krátkou epochu v Mrkvičkově malbě tvořila díla čistě geometrického rázu. Roku 1928 zcela odstoupil od realistických znaků a přiklonil se k ortogonálně barevným tvarům. Nicméně ještě na konci tohoto roku se opět navrátil k větší konkretizaci výtvarné formy, která získávala metaforický význam [11].⁵⁷

Během třicátých let začleňoval do svých kompozic motivy milenců a zamilovaných párů [12], začal zpodobňovat pražská zákoutí [13], záběry z rodné Příbrami a krajiny z naší vlasti. V této době můžeme zároveň vysledovat i Mrkvičkovu plakátovou tvorbu [14].⁵⁸

S osobním prožitkem nacismu Mrkvička znázorňoval ve svých kresbách i malbách válečné hrůzy, atmosféry děsu, prožitek existenciální tísně, lidského utrpení a vyjádření touhy po svobodě. Mrkvičkova citově působivá malba se proměnila i po stránce rukopisné. Oproti předešlé tvorbě vykazovala „*zpevnění tvarové představy, zaostření čáry, rozvinutí kompoziční schopnosti, ráznější rytmizování obrazu účinně rozdělenými důrazy, uvolnění z pout zrakové skutečnosti*“.⁵⁹ Z velkého množství obrazů vztahujících se k válečným létům zmíníme například obrazy *Samaritánka* [15], *Boj na náměstí* nebo *Matka*.

Následná Mrkvičkova válečná tvorba spadala pod pojem „zvrhlé umění“.⁶⁰ Ocitl se tak na seznamu nežádoucích umělců, [16] jejichž tvorba nesplňovala požadované nároky.⁶¹ S padesátými léty svoji malířskou činnost pravděpodobně zcela ukončil.

⁵⁴ Toman (pozn. 3), s. 83.

⁵⁵ František Šmejkal – Rostislav Švácha – Jan Rous, *Česká výtvarná avantgarda dvacátých let Devětsil* (kat. výst), Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna, Praha 1986, s. 14–15.

⁵⁶ Rea Michalová, *Karel Teige kapitán avantgardy*, Praha 2016, s. 274.

⁵⁷ Viz Helena Lorenzová – Rostislav Švácha – Taťána Petrasová (pozn. 10), s. 198.

⁵⁸ Viz Šefčíková (pozn. 4), s. 12, 15.

⁵⁹ Viz Jaromír Pečírka – Karel Šourek (pozn. 5), s. 6.

⁶⁰ Vychází z německého „Entartete Kunst.“ Základní myšlenka spočívala v očistění muzea od onoho umění. Pod tento pojem byla řazena díla moderní výtvarné formy, díla s protiválečnou a bolševickou

Karikatura

Výraznou část Mrkvičkova výtvarného projevu tvořila karikatura. Velký vliv na jeho satirickou tvorbu měly jednak humorné kresby V. H. Brunnera, tak výtvarný projev německého malíře, grafika a karikaturisty Georgese Grosze (1893–1959).⁶² V raných karikaturách a politicky ražených kresbách lze vysledovat vliv právě řečeného V. H. Brunnera. Tyto kresby následně vycházely v časopisu *Trn*. Jak uvádí literatura *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, právě u Mrkvičkových kreseb lze vypožorovat, že Groszova volba námětů a způsob výtvarného ztvárnění mu byly velice blízké.⁶³ Jasně potvrzení těchto úvah vyřkl už tehdy Josef Čapek, který pronesl, že: „*Nebyl nadarmo žákem Brunnerovým a zdálky i Groszovým. Odnosl si odtud pro své kreslířství smysl pro ladnost linie i pro výrazovou drastičnost*“.⁶⁴ Mrkvičkovy kresby s lehkostí pera nejednou líčí nejnebezpečnější situace. Konkrétním výtvarným vyjádřením vztahujícím se ke světovému zvratu hospodářské krize koncem dvacátých let jsou například dvě Mrkvičkovy kresby *Poválečná prosperita* (1929) [17] nebo *Svět, kde se žebrá* (kol. 1930) [18], které znázorňují sociální téma chudoby v poměrech prostého lidu.⁶⁵ Svůj rukopis před druhou světovou válkou výrazově proměnil při ztvárnění krutosti s posilujícím důrazem záporných rysů. Specifický charakter Mrkvičkových postav představovaly „*buldočí tváře kapitalistické třídy*“ s robustní postavou, nevzhlednou tváří, jež působí nebezpečně.⁶⁶ V poválečných letech lze registrovat autorovu činnost v časopisu *Dikobraz*.

Důležitou tvůrčí uměleckou oblastí v Mrkvičkově životě byla realizace knižních obálek. Tomuto hlavnímu tématu práce je věnována následující čtvrtá kapitola.

Výstavní činnost

Mrkvička měl též příležitost pořádat své vlastní výstavy⁶⁷ či se účastnit výstav kolektivních.⁶⁸ Již v roce 1923 se ve skupině Devětsil zúčastnil jedné z prvních

tematikou, zároveň umění tvořené Židy. Hana Rousová et al., *Konec avantgardy? Od Mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, in. Milan Pech „*Zvrhlé umění v protektorátu*“, Řevnice 2011, s. 99.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Viz Poche (pozn. 17), s. 320.

⁶³ Viz Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (pozn. 9), s. 46.

⁶⁴ Viz Šefčíková (pozn. 4), s. 1, 4.

⁶⁵ Viz Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (pozn. 9), s. 44–45.

⁶⁶ Viz Lacina (pozn. 7), s. 2.

⁶⁷ Samostatné výstavy: 1929 Praha, Krásná jizba; 1930 Praha, Krásná jizba; 1938 Praha, Družstevní práce; 1940 Praha, Topičův salón; 1943 Praha, Galerie J. R. Vilímka; 1948 Praha, Galerie J. R. Vilímka; 1953 Praha, Galerie Knihy; 1970 Nelahozevs, Středočeská galerie; 1971 Praha, Středočeská galerie; 1971 Praha, Galerie V. Kramáře. Viz Šefčíková (pozn. 4), s. 25.

kolektivních akcí – bazaru moderního umění konaného v Domě umělců v Praze.⁶⁹ Dále byl Mrkvička přítomen na již třetí přehlídce Devětsilu, kde svá díla prezentoval v sekci malířství, typografie a knižní grafiky. Zcela první samostatná výstava, na níž se veřejnosti představily Mrkvičkovy kresby, se uskutečnila v roce 1927 v síni Odeonu.⁷⁰ V okupačních letech spolupracoval zejména s Pošovou galerií či společností Topičova salonu.⁷¹ Jedna z mnohých individuálních výstav uskutečněných těsně po skončení druhé světové války na přelomu září a října roku 1945 v Galerii Jos. R. Vilímka v Praze byla tematicky zaměřena na Mrkvičkovu tvorbu z válečných let. Vzniklý stejnojmenný katalog k oné výstavě *Z poválečného deníku Otakara Mrkvičky*⁷² uvádí triapadesát kreseb a maleb, které tehdy byly prezentovány. K této výstavě se zachoval Mrkvičkův autorský plakát [19], dnes uložený v uměleckých sbírkách PNP v Praze.⁷³

Válečná a poválečná léta

Během okupace byl Mrkvička již od samého počátku zapojen do odbojové činnosti.⁷⁴ Zejména po roce 1944 byl spojen s levicově orientovanou zpravodajskou skupinou Parsifal, ve které zastával pozici kurýra sloužícího pro rychlé předání a doručování informačních zpráv zvaných depeše.⁷⁵ Kvůli odbojové činnosti byl Mrkvička i se svou ženou Lídou v únoru roku 1945 zatčen gestapem, avšak již v květnu byl propuštěn zpět na svobodu. Teprve po skončení války se mohl vrátit k žurnalistické profesi. Opět obsadil pozici výtvarného redaktora⁷⁶ a karikaturisty v *Lidových novinách*,

⁶⁸ Kolektivní výstavy: 1934 Praha, Mánes (Mezinárodní výstava karikatur a humoru); 1935 Praha, Členská výstava Umělecké besedy; 1936 Praha, Členská výstava Umělecké besedy; 1937 Paříž, Světová výstava; 1940 Praha Bílá labuť, Výstava soudobého českého umění; 1949 Praha, Moderní umění v kostce; 1966 Olomouc, Knižní grafika Devětsilu; 1971 Praha, Avantgarda Trnu; 1971 Praha, Umění a doba – české umění 20. let; 1986 Brno, Moravská galerie (Devětsil); 1986 Praha, Galerie hlavního města Prahy; Zlínské salóny (několik výstav). Václav Tratina, *Velký slovník osobností vědy a kultury příbramského regionu (1945 až současnost)*, Příbram 2001, s. 183.

⁶⁹ Viz Michalová (pozn. 56), s. 134.

⁷⁰ Viz Horová (pozn. 18), s. 535.

⁷¹ Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 (V)*, in: Anděla Horová, *Doba protektorátu a poválečná léta*, Praha 2005, s. 25.

⁷² Viz Karel Šourek – Jaromír Pečírka (pozn. 5).

⁷³ Otakar Mrkvička, *Výstava Z válečného deníku*, 1945, tisk barevný, papír, 840 × 595 mm, signováno vp. d. O. Mrkvička, PNP, inv. č. 8/2010-66.

⁷⁴ Viz Pokorný (pozn. 16), s. 188.

⁷⁵ Mrkvička se jako kurýr podílel například na operaci zv. Peenemünde. Ibidem, s. 183, 200.

⁷⁶ Otakar Mrkvička, Příklad lidového umění, *Lidové noviny*, 1949, č. 13, s. 7. – Idem, Otakar Mrkvička, O národní galerii, *Lidové noviny*, 1949, č. 117, s. 1. – Idem, Otakar Mrkvička, Výtvarná úroda, *Lidové noviny*, 1950, č. 307, s. 7.

v té době vydávanými pod novým názvem *Svobodné noviny*. Současně se od čtyřicátých let nově angažoval v časopise *Volné směry*⁷⁷ ve funkci redaktora.

Mrkvičkovu malířskou činnost utlumila okupační doba. Lze vypožorovat, že do roku 1948 se malířství ještě nakrátko věnoval.⁷⁸ Avšak od únorového ideologického převratu Komunistické strany, se kterou se ale Mrkvička zcela identifikoval a člensky ji podporoval⁷⁹ a která zasáhla i do výtvarné oblasti,⁸⁰ nenalzáme s jistotou žádný Mrkvičkův signovaný či datovaný obraz.

Od padesátých let své úsilí soustředil zejména v časopisecké produkci. Humoristickými kresbami přispíval do časopisu *Dikobraz*, který od počátku své působnosti zastával tehdejší politiku KSČ.⁸¹ Dále od roku 1953 působil v *Literárních novinách* či v časopise *Výtvarná práce*, kde byl členem kolektivu redakční rady.⁸²

Působení Otakara Mrkvičky bylo předčasně zakončeno 20. listopadu 1957 v Praze, kde zemřel ve věku nedožitých 59 let [20,21].

⁷⁷ Otakar Mrkvička, In memoriam Josefa Čapka, *Volné směry*, 1947, r. 39, s. 267–271.

⁷⁸ Otakar Mrkvička, *Návrat*, 1947, olej, plátno, 60 x 50,2 cm, signováno vp. d. Omrkvička47, soukromá sbírka.

⁷⁹ Viz Pokorný (pozn. 16), s. 200.

⁸⁰ Jiří Knapík, *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha 2004, s. 13, 28.

⁸¹ Viz Karlíček (pozn. 8), s. 68.

⁸² Viz Horová (pozn. 18), s. 535.

4 Knižní obálky a ilustrace Otakara Mrkvičky

Vstup Otakara Mrkvičky do Uměleckého sdružení Devětsil proběhl v převratném roce 1922, kdy skupina měnila svůj ideový a výtvarný základ. Nicméně ještě před tímto rokem tvořilo programovou základnu Devětsilu proletářské umění, které bylo zaměřeno na dělnickou třídu. Výtvarně skupina inklinovala k pokubistickému neorealismu a primitivismu, jenž pro skupinu představoval novou formu umění znovuoobnovující spontánnost a autenticitu uměleckého výrazu.⁸³ S jistotou lze říci, že Mrkvička tyto výtvarné tendence zachycoval ve své malířské tvorbě.⁸⁴

Ovšem v roce 1922 dochází k názorovému vyhrocení se skupinou Tvrdošíjní a rozdělení na „starou“ generaci, která byla spíše konzervativní a přijímala prvky neoklasicismu a nové věcnosti, a na „novou“ mladou devětsilskou generaci, jež se zaměřila na revoluční umění, sledující styl purismu a konstruktivismu.⁸⁵

V kontextu vývoje moderního umění se názorová platforma Devětsilu změnila v roce 1924, kdy se oficiálně ustanovil nový směr umění – poetismus. Poetismus kladl důraz na vztah mezi uměním a člověkem, otevřenost k experimentu, inspiraci sovětskou výtvarnou avantgardou a konstruktivismem, s nímž se začaly objevovat zásady moderní typografie, obracení se k technické civilizaci, kterou umělci z důvodu války nejdříve odmítali. Postupem času však svůj názor měnili a proklamovali ji např. v časopise *Život: sborník nové krásy* z roku 1922.⁸⁶ Neméně důležité byly účelnost a ekonomické požadavky na umění. Novými nositeli výtvarného umění se staly obrazové básně, fotografie, typografie a knižní přebaly.⁸⁷

Vliv ideového základu skupiny měl příznačný dopad na Mrkvičkovu knižní tvorbu. Svě knižní přebaly navrhoval pro nejrůznější nakladatelské podniky, vycházely kupříkladu pod značkami Aventinum, Odeon, František Borový, Alois Srdece,

⁸³ Josef Vojvodík – Jan Wiendl (ed.), *Heslař české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 39.

⁸⁴ Viz kapitola Biografie a tvorba Otakara Mrkvičky, s. 16–17.

⁸⁵ Viz Vojvodík – Wiendl (pozn. 83), s. 38.

⁸⁶ „V *synthesi uměleckého tvoření a technické schopnosti otvírá se svůdný výhled, totiž splnění touhy nás všech po kultuře, jejímž výrazem jest jednotnost všech životních projevů, styl naší doby.*“ Peter Behrens, O poměru uměleckých a technických problémů, *Život II*, 1922, č. 1, s. 62.

⁸⁷ Simona Osičková, *Karel Teige a poetismus v meziválečné době* (bakalářská práce), Ústav hudební vědy MU, Brno 2008.

Komunistické nakladatelství a knihkupectví, Družstevní práce, Melantrich a mnohými dalšími.⁸⁸

Na počátku 20. století své vlohy mnoho významných ilustrátorů a grafiků včetně Otakara Mrkvičky rozvíjelo na Uměleckoprůmyslové škole pod vedením tamních profesorů, mezi něž patřili František Kysela, Jaroslav Benda a Vratislav H. Brunner. Poslední jmenovaný byl snad nejinspirativnější pro Mrkvičkovu tvorbu v oblasti karikaturní kresby.⁸⁹ Neméně důležitou úlohu sehrávali umělci, jejichž ilustrační či grafické vlohy nebyly rozvíjeny na uměleckých akademiích, ale přičinili se jako samouci. K takovým autorům řadíme výtečného a zároveň i protichůdně smýšlejícího knižního grafika, který zastával rovněž funkci malíře, ilustrátora, spisovatele, redaktora, scénografa, výtvarného kritika, myslitele a publicisty Josefa Čapka. Sám o sobě uvedl: „*Nejsem grafikem z povolání; dostal jsem se k tomuto oboru vlastně zcela náhodou.*“⁹⁰ Přesto jeho práce čítá přes sto dvacet návrhů obálek. Čapkův vliv na Mrkvičkovu tvorbu bude ještě poukázán.

4.1 Dvacátá léta

Před vstupem do Devětsilu nacházíme jednu obálku autorsky připisovanou Mrkvičkovi pocházející z roku 1921, kterou tak lze zařadit ještě do jeho studentských let. Na obálce ke knize *Experiment* [22] Jiřího Rudy, kterou vydalo knihkupectví a nakladatelství, byla znázorněna prostá kresba, kterou můžeme chápat jako typickou ukázkou autorovy obálkové prvotiny. Z podobně střídme kresebné koncepce vychází obálka *Pozdravy* [23], ovšem vydaná až v roce 1923.⁹¹ V následujícím období, které pokrývalo celá dvacátá léta, autor tvořil dle soudobých typografických trendů.

Jeden způsob, skrze který Mrkvička tvořil knižní obálky, vedl přes tvorbu obrazových básní. Mrkvičkova grafická úprava básnické sbírky Jaroslava Seiferta s názvem *Samá láska*⁹² (1923) je jedním z prvních výskytů v české avantgardní skupině,

⁸⁸ Nakladatelství: Pražská akciová tiskárna, Vladimír Orel, Večernice, Ottovo nakladatelství, Karel Voleský, Kroužek severočeských posluchačů Vysoké školy báňské v Příbrami, Sfinx, Státní nakladatelství dětské knihy, Stanislav Neumann, Symposium, nakladatelství Šolc a Šimáček, Ústřední dělnické nakladatelství, Václav Tomsa, Toužimský a Moravec.

⁸⁹ Mirjam Bohatcová – František Krejčí et al., *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990, s. 447.

⁹⁰ Ibidem, cit. s. 480.

⁹¹ Antonín Matěj Píša, *Pozdravy*, Praha 1923. Knihu vydalo Komunistické knihkupectví a nakladatelství.

⁹² Jaroslav Seifert, *Samá láska*, Praha 1923. Knihu vydalo nakladatelství Večernice.

kde byla uplatněna fotomontáž na knižním přebalu.⁹³ Tato básnická sbírka je s Devětsilem jednoznačně spjata, neboť odráží ranou skupinovou poetiku přitažlivého vztahu soudobé techniky a umění a nastupujících projevů mechanicky reprodukovatelného obrazu. Básnické dílo, které soudobě korespondovalo s poezií slovní i obrazovou, zároveň slouží jako názorný příklad k rodící se devětsilské poetice a značí přechod od proletářské poezie k poetismu.

Mrkvička se svým výtvarným zpracováním přibližoval k obrazovým básním [24]. Výchozí inspirace k vytvoření této sofistickované obálky vycházela přímo z obsahové části knihy. Hlavním námětem díla je kontinuita revolučního aktu s moderní industrializací a mileneckou i mateřskou láskou jako druhotným tématem.⁹⁴ Vizualně do plochy autor „zapojil dva stěžejní příklady krásy a účelnosti, probírané v Erenburgově knize *A přece se točí a v Životě 2 – mrakodrapy a zaoceánské parníky*...“⁹⁵ Báseň *Elektrická lyra* hovoří například o zmíněných amerických mrakodrapech a poeticky líčí krásu letadel:

„dřív nežli počnu zpívat o kráse vrtulí,
jež vláčnou něhou oblaků si prudce cestu razí,
a orla, který nad ně vzletět chtěl, zpět dolů srazí,
o stroje železu, jenž jasným bleskem hoří...“⁹⁶

Básně *Námořník* a *Báseň k novému roku* naopak svými řádky mimo jiné odkazují na onen zaoceánský parník, jež Mrkvička také umístil do obrazové kompozice. Ve *Slavném dni* se dočteme o Václavském náměstí, které ve výsledné imaginární podobě Mrkvička propojuje s americkou architekturou, nad kterou se zároveň objevuje již zmíněné letadlo. Třidu velkoměsta uzavřel budovou Národního muzea. Na obálce se taktéž objevuje politický symbol pěticípé hvězdy, jež odkazuje na konkrétní báseň *Verše na památku revoluce*. Ovšem na výsledné kompozici bylo použito mnoho dalších významových symbolů. Vyobrazená váza s květinou představuje sentimentalitu, již Mrkvička slučoval s ranou fází Devětsilu. Zastupující symbol lásky

⁹³ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 35.

⁹⁴ Zdeněk Pešat, *Jaroslav Seifert*, Praha 1991, s. 41.

⁹⁵ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 36.

⁹⁶ Jaroslav Seifert, *Samá láska*, Praha 1923, s. 7.

v tomto případě znázorňuje ženská busta.⁹⁷ Další z vyobrazených motivů majících širší význam představuje ozubené kolo. Motiv, který nemohl být na obálce opomenut, neboť zastupuje jeden z hlavních námětů sbírky. Mrkvička se pravděpodobně inspiroval grafickým zpracováním přední strany legendárního sborníku *Život II*, odkud mohl ikonicky převzít kolo automobilu [25]. Kromě tehdy nekonvenční časopisecké obálky sborník též ilustračně líčil a obsahově oslavoval moderní techniku v příspěvku Ilji Erenburgera „*Nové umění přestane být uměním*“.⁹⁸ Ve stejném roce vydání Seifertovy básnické sbírky vyšla též vlastní skupinová žurnalistická tribuna *Internacionální revue Disk*, jejíž název byl také zakomponován do konečné obrazové skladby. Obálka, jež byla pojata jako obraz v obraze, dotváří idylický pohled na jičínské náměstí situované doprostřed stránky. Jičínu byly věnovány řádky básně *Verše o lásce, vraždě a šibenici* a vztahuje se konkrétně k autorovi knihy. Jelikož poetická sbírka líčí i lásku milostnou, zakomponoval Seifert do obsahu rodný původ své tehdy budoucí ženy Marie Ulrichové.⁹⁹

Celé vizuální pole Mrkvička založil na soutisku modré, červené a podkladové bílé barvy, které uzavřel do dvojitého rámečku. K vysázení obálky využil jak font bezserifový, tak několik typů písem serifových.

S touto obrazovou obálkou začalo též nové nahlížení na moderní knihu, jejíž přebal se měl stát podle Karla Teigehe „plakátem knihy“.¹⁰⁰ S tímto výrokem nesouhlasil Josef Čapek, jenž ve své úvaze „*Jak se dělají knižní obálky*“ uvedl, že: „*plakátem má být moderní plakát a kniha má být moderní knihou.*“¹⁰¹

Mrkvička je kromě obálky autorem také výtvarného doprovodu knihy. Pro ucelenější dojem vložil čtyři tušové velmi popisné ilustrace do slabého černého rámečku. Lineární kresby vizuálně odrážejí psané slovo básně a jsou výsledkem důmyslně sestavené kompozice. Konkrétně lze zmínit kresbu titulního listu, kterou lze rozdělit na tři horizontální pásy a ve které se zároveň opakují vizuální prvky přejaté z obálky [26]. Spodní část ilustrace vypodobňuje sedící ženu uprostřed krajiny s květinami s připomínkou hlavního symbolu Jičina, Valdické brány. Prostřední část zobrazuje městské průmyslové prostředí, kam Mrkvička umístil motivy ozubených kol a jeden soudobý znak moderní inženýrské stavby – Eiffelovu věž. V horní části naopak

⁹⁷ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 37.

⁹⁸ Ilja Erenburg, *Konstrukce, Život II*, 1922, č. 1, s. 29–34.

⁹⁹ Marie Jirásková – Hana Klínková, *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, Praha 2001, s. 17.

¹⁰⁰ Viz Toman (pozn. 3), s. 77.

¹⁰¹ Alena Pomajzlová, *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka*, Praha 2010, s. 196.

shledáváme stroje, přírodní a městské scenérie, které lze jen stěží nalézt v našich končinách.

Dvacátá léta byla velmi příznivou dobou v Mrkvičkově profesní tvorbě, zejména k navázání styků s nejpřednějšími nakladatelskými domy. Mrkvička od roku 1924 působil vedle všestranně nadaného Josefa Čapka v *Lidových novinách*, kde se mohl seznamovat s Čapkovou tvůrčí osobností a aktivně vstřebávat nejen jeho teoretické, ale především umělecké poznatky v oblasti užité grafiky, které se mu staly inspirací při vlastní tvorbě. Mrkvičkova obálka ke knize *O kováři a nevěstce* (1923)¹⁰² pracuje příhodně s tzv. dvojznačným viděním prostoru a plochy [27], které ve svých realizacích používal zmíněný J. Čapek. Tato dvojznačnost byla založena na odlišném chápání prostoru a souvisela se soudobými otázkami v malířské moderní tvorbě, kdy se umělci zabývali vyjádřením vztahu plochy v zobrazovaném prostoru.¹⁰³ Určitou stylovou paralelu k Mrkvičkově přebalu shledáváme v Čapkově návrhu ke knize *Krvavá ironie* (1921),¹⁰⁴ kde stejně důmyslně použil červenou barvu na světlém podkladu [28]. Mrkvička vytvořil dvojznačným způsobem geometricky hravý rámeček kolem celé stránky. Využil motiv pozitivu a negativu a nelze tedy přesně na první pohled odhadnout, která barva vystupuje a která je naopak v pozadí. Ovšem středovou část už oba autoři pojali zcela odlišným způsobem. Mrkvička středovou část ponechal v podkladové světlé barvě, na které červenou barvou uvedl náležité vydavatelské údaje. Čapek naopak na celé kompozici obálky pracuje s dvojznačným viděním a jeho ústřední motiv tvoří geometricky skládaná figura.

V první polovině dvacátých let se taktéž objevovaly linorytové přebaly, které představovaly jakýsi předstupeň před užíváním obrazových básní a následně konstruktivistické typografie. Charakteristickými rysy linorytových obálek byla plošnost a stylizace.¹⁰⁵ Z počátku dvacátých let lze vysledovat užití této grafické techniky i u Karla Teigehe, jehož tři typické linorytové obálky námětově zpodobňují město s továrnou.¹⁰⁶ Záhy však Teige toto řešení obálek zavrhl, neboť technika linorytu nemohla splňovat požadovaný moderní vzhled.¹⁰⁷ Výjimkou v této oblasti byl Josef

¹⁰² Charles Louis Philippe, *O kováři a nevěstce*, Praha 1923. Knihu vydalo Komunistické knihkupectví a nakladatelství.

¹⁰³ Viz Pomajzlová (pozn. 101), s. 87.

¹⁰⁴ Rachilde, *Krvavá ironie*, Praha 1921. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum.

¹⁰⁵ Viz Polana Bregantová – Karel Šrp – Rostislav Švácha (pozn. 2), s. 33.

¹⁰⁶ Ivan Suk, *Lesy a ulice*, 1920. Jaroslav Seifert, *Město v slzách*, 1921. Karel Schulz, *Tegtmajerovy železárny*, 1922. Ibidem.

¹⁰⁷ Viz Pomajzlová (pozn. 101), s. 103.

Čapek, který linorytové obálky navrhoval i ve druhé polovině dvacátých let.¹⁰⁸ U Mrkvičky nelze s jistotou říci, zda tuto techniku někdy použil. Vytvořil však podobným technicky hrubým způsobem kresebnou obálku ke knize *Prokletí lidé* (1922)¹⁰⁹ od Jaroslava Hůlky [29]. Přestože se Mrkvička zjevně stylově i námětově přibližoval k Teigeho linorytům, pracoval mimoto s lehkým šrafováním, skrze které nepatrně naznačil prostorovou hloubku. Na přebalu hrubou tušovou kresbou naznačil prostorové plány, tak i pomocí jasně vedené obrysové linie vykreslil trojici postav stojící vpředu. Jistou pozornost věnoval i znázornění drobných detailů figur a okolnímu prostředí. Výše zmíněná kniha zároveň patří mezi první publikace, které Mrkvička dále výtvarně doprovodil čtyřmi černobílými celostránkovými ilustracemi [30,31].

Mezi Mrkvičkovy ještě rané grafické práce lze též zařadit knihu s názvem *Výbor ze spisů Vítězslava Hálka* (1923).¹¹⁰ Poetická Hálkova sbírka obsahuje celkem patnáct černobílých tušových ilustrací, které jsou bezpochyby spojeny s Mrkvičkovým jménem, nicméně autor obálky není uveden, ačkoli dle stylu oné obálky lze předpokládat, že je jejím autorem [32]. Velmi podobnou kompoziční sestavu, jejímž autorem byl V. H. Brunner, shledáváme u knihy K. Huga Hilara *Divadelní promenády* (1915) [33].¹¹¹ V Hálkově knize se nachází sedm celostránkových ilustrací, z toho šest konkrétně vyobrazuje danou sloku do vizuální podoby. Zbylá sedmá kresba byla umístěna na frontispisu. Dalších osm menších kreseb knihu buď dekoruje, anebo je volnou výtvarnou paralelou literárního textu. Charakteristickým rysem všech ilustrací je mírná stylizace. Celkové zření doprovodných ilustrací působí velmi odlehčeným dojmem. Rukopisně užil jemnou, avšak jasně vedenou obrysovou linku, která vymezuje postavy, předměty i okolní prostředí. Prostorovou hloubku naznačuje pomocí šrafování či skrze vodorovné čáry [34]. Mrkvička neopomenul jistou pozornost věnovat detailům postav a okolnímu prostředí. Pozoruhodná je zejména jedna ilustrace znázorňující postavu v noci, působící až tajuplným efektem. Kontrastně zobrazil nahé tělo ozářené měsíčním svitem s temnou noční krajinou. Ženská figura, kterou mírným protažením deformuje, obrazně doprovází báseň *Pohádka o hvězdné panně* [35].

¹⁰⁸ František Langer, *Předměstské povídky*, 1926, 200 × 140 mm. Knihu vydalo nakladatelství Gustava Voleského. Karel Čapek, *Krakatit*, 1927, 200 × 140 mm. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum. Jules Romains, *Kumpáni*, 1929, 200 × 140 mm. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum. Josef Čapek, *Stín kapradiny*, 1930, 200 × 130 mm. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum.

¹⁰⁹ Jaroslav Hůlka, *Prokletí lidé*, Praha 1922. Knihu vydalo Komunistické nakladatelství a knihkupectví.

¹¹⁰ Vítězslav Hálek, *Výbor ze spisů Vítězslava Hálka*, Praha 1923. Knihu vydala Umělecká beseda.

¹¹¹ Karel Hugo Hilar, *Divadelní promenády*, Praha 1915. Knihu vydalo nakladatelství Františka Borového.

„*Tvář světlou měla z měsíce*

a z jeho paprsků šaty,

z hvězd stužky v hlavě, jehlice,

a závoj z oblaků sňatý.“¹¹²

Mrkvičkovy knižní ilustrace měly paralelu v jeho volné tvorbě. V tomto výtvarném oboru mu byla vlastní kresba tuší či perem. Stejně šrafování využil například ve svých kresbách *V herecké šatně* [36] nebo *Malíř v krajině* [37], nicméně v celkovém pojetí jsou linie vedeny volnější rukou.

Důležitou vydavatelskou úlohu pro autora představovalo nakladatelství Aventinum. To se rozvíjelo po první světové válce (1919) a po dobu dvacátých let tvořilo v oblasti moderní knižní kultury nesporně významnou roli.¹¹³ Mrkvičku s Aventinem pojí nejen počty vydaných přebalů, jež demonstrovaly autorovy výtvarné tendence, ale především nabídka pracovního zázemí, která vyústila v několikaletou spolupráci. Současně v roce 1924 zakladatel onoho nakladatelství Otakar Štorch-Marien vybídl Mrkvičku ke spolupráci s Karlem Teigem. Společně tak utvořili grafické duo produkující typografické knižní obrazy po několik následujících let.¹¹⁴ Pro aventinskou edici Lidové knihovny navrhli oba autoři sérii deseti titulních stránek, které vyšly mezi lety 1924–1925. Společně vytvořili jakousi univerzální kompoziční šablonu pro všech deset čísel [38]. Formáty a kompozice zůstávaly neměnné, střídalo se pořadové číslo, název, jméno autora a na některých i barevnost. Grafický návrh obálky přímo odkazuje na pařížský puristický časopis *L'Esprit Nouveau* [39].¹¹⁵ Lze vysledovat, že česká varianta přijala za své dva vizuální motivy z pařížského vzoru, a to výrazné řadové číslo a znak šípu či šipky. Uspořádání obou předních stránek se však od sebe liší zejména proporcemi a stylem vykreslení jednotlivých grafických prvků. Zatímco časopis *L'Esprit Nouveau* pracoval s plasticky koncipovaným řadovým číslem, česká typografická kompoziční skladba Lidové edice se lišila plošným vyjádřením, a to včetně řadového čísla, které bylo vykresleno pomocí vodorovných čar. Obě vydání též odlišným způsobem pracovala se znaky šípů. U pařížského časopisu nacházíme dva drobné šípy, naopak u české varianty byl zakomponován pouze jeden, který byl zároveň

¹¹² Viz Hálek (pozn. 110), cit. s. 19.

¹¹³ Viz Otakar Štorch-Marien (pozn. 13), nestr.

¹¹⁴ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 35.

¹¹⁵ Ibidem, s. 58.

výrazně zmonumentalizován a proporčně se vyrovnal řadovému číslu. Následující, jedenácté svazkové číslo Lidové knihovny bylo již prací jiného autora, a sice Jindry Vichnara [40]. Jeho stránkové uspořádání zcela vynechává motiv šípů a řadové číslo získalo stejnou velikost jako rok vydání nebo název povídky. Vichnerova kompozice působí oproti předchozím číslům více stroze a „*typografické řešení postrádá invenci tandemu Mrkvička-Teige*.“¹¹⁶

Roku 1923 Prahu osobně navštívil jeden z nejvýznačnějších mluvčích a obhájců konstruktivismu, sovětský spisovatel Ilja Erenburg.¹¹⁷ Při této příležitosti pronesl svoji přednášku na téma moderní umění Ruska.¹¹⁸ Kromě řečených slov se bez ohlasu neobešly ani psané Erenburgerovy myšlenky, zejména z knihy *A přece se točí* (1922), jež byla vnímána jako první manifest konstruktivismu.¹¹⁹ O rok později (1924) v sekci Románové knihovny Aventina vyšla česká verze Erenburgerova satirického románu *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*.¹²⁰ Obálku této knihy společně nakreslili a upravili oba autoři (Mrkvička a Teige). Výsledný návrh je motivicky i kompoziční stránkou téměř replikou původní ruské obálky od Vladimíra Konstantinovského [41]. Pozoruhodné takřka identické pojetí obálky je pro avantgardisty netypickým úkazem, neboť byli proti všemu kopírování či přebírání myšlenek. Avšak s tímto přebíráním celé grafické úpravy se setkáváme vícekrát. Podobné řešení, kdy se obálka připodobňuje k výchozímu návrhu, shledáváme již při tvorbě *Lidové knihovny Aventina* či u Mrkvičkovy samostatné práce časopis *Plán* (1929).

Důvodem minimálně změněného grafického návrhu z původní verze zřejmě bylo, že se svým zpracováním přibližoval k tvorbě obrazových básní, které se v české avantgardě rozvíjely od roku 1923. Proto pro příbuzný názor s devětsilskou poetikou nebylo nejspíš nutno koncepci obálky výrazně měnit. Odchyšky, které odlišují ruské vydání od českého, spatřujeme zejména v pojetí barevnosti [42]. Dvojice Mrkvička-Teige použila jasně syté tóny barev, zároveň poupravila kompoziční rozvržení stránky, které vychází z geometrické osnovy.¹²¹ Taktéž umístění typografické sazby vychází z původního vydání, avšak byla vyměněna azbuka za latinku.

¹¹⁶ Ibidem, s. 59.

¹¹⁷ Karel Teige, Přednáška Ilji Erenburga v Praze čili konstruktivismus a romantismus, <https://service.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/87.pdf>, vyhledáno 15. 11. 2021.

¹¹⁸ Viz Michalová (pozn. 57), s. 203.

¹¹⁹ Viz Karel Teige (pozn. 117), vyhledáno 15. 11. 2021.

¹²⁰ Ilja Erenburg, *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, Praha 1924. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum.

¹²¹ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 59.

Mrkvičkově grafické úsilí se leckdy nesoustředilo pouze na přebaly knih a častokrát zahrnovalo i úpravu titulních listů. I v tomto případě sledujeme opět společné úsilí obou autorů, které je výsledkem odlišného přístupu. Design titulního listu demonstruje začínající konstruktivistický princip uplatňující se od druhé poloviny dvacátých let [43].¹²²

První léta skupiny Devětsil se nesla ve znamení nesnadné publikační činnosti, skrze kterou by členové uplatnili svůj výtvarný názor. U mladých avantgardistů hrály v první polovině dvacátých let podstatnou roli Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství či v Mrkvičkově raných pracích daleko více Komunistické nakladatelství a knihkupectví, pro které již spolu s Teigem navrhovali knižní obálky [44].¹²³ V jiném případě museli autoři vynaložit své vlastní úsilí.¹²⁴ Výrazně prospěšnou změnu pro progresivní umělce poskytovala pražská značka Odeon. Se spolkem Devětsil tvořil Odeon od svého založení v roce 1925 až po rok 1931 výrazné spojení, neboť jeho zakladatel Jan Fromek vyznával modernismus a umožnil umělcům vydávat svá nekonvenční grafická díla.¹²⁵ Úloha Fromkova nakladatelství, které fungovalo s jednou přestávkou do závěru čtyřicátých let, byla zásadní i pro další menší nakladatele, které ovlivnil.¹²⁶ Mrkvičku s Odeonem spojujeme již od roku jeho založení. Až do závěrečných dvacátých let sehrávalo důležitou roli pro propagaci jeho grafických postupů u bezmála dvou desítek vytvořených knižních grafik. Ve většině případů i zde pokračovala jeho spolupráce s Teigem.¹²⁷

Ke zcela odlišné koncepci přistoupili Mrkvička a Teige při návrhu dvou obálek vztahujících se k povídkám Guillaumea Apollinairea. Zde se nejspíše více prosadil Mrkvičkův názor, neboť obě obálky vycházejí z volného malířského pojetí, které se naopak v té době zcela vymykalo grafickým podobám Teigeho obálek.¹²⁸ Výsledkem této koncepce byly dvě ortogonální a barevně velmi výrazné obálky ke knihám *Zavražděný básník* (1925)¹²⁹ a *Sedící žena* (1925).¹³⁰ První uvedená kniha líčí poetický příběh nešťastně zamilovaného básníka, jehož osud dopadne tragicky. Přestože je na obálce znázorněn jeden znak, který bychom mohli chápat jako symbol vztahující se

¹²² Viz Michalová (pozn. 56), s. 242.

¹²³ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 60.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Viz Toman (pozn. 3), s. 95.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 60–61.

¹²⁸ Viz Polana Bregantová – Karel Srp – Rostislav Švácha (pozn. 2), s. 40.

¹²⁹ Guillaume Apollinaire, *Zavražděný básník*, Praha 1925. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum.

¹³⁰ Guillaume Apollinaire, *Sedící žena*, Praha 1925. Knihu vydalo nakladatelství Odeon.

k hlavní postavě příběhu, obsahová stránka při návrhu obálky nebyla brána v potaz. Současně asymetrická konstrukce založená na kontrastní červenomodré kombinaci vzbuzuje veselou atmosféru, jež je zcela opačná k chmurné obsahové stránce hovořící o lásce a smrti [45]. Obálka spíše demonstrovala soudobé umělecké principy ve svébytné konstruktivistické kompozici, jak se nejednou stávalo.

Podobný přístup shledáváme při návrhu druhé knižní obálky *Sedící žena* [46], kdy tvůrci opět nereagovali na textovou část a spíše se zaměřili na dynamický konstrukční rytmus. Dynamismus obálky umocňuje také barevná poezie. Barevné plné plochy kontrastují s jasně červenými liniemi, které též člení obrazovou skladbu, a barevnou koncepcí utváří vesele a hravě působící kompozici. Svým grafickým uspořádáním se jedná o analogii k obrazové básni [47] Karla Teigeho, jež vyšla o rok dříve v časopise *Pantomima*.¹³¹

Přelom první a druhé poloviny dvacátých let představoval v Mrkvičkově profesní dráze hned několik milníků. Zhruba během roku 1927 se Mrkvička začal pozvolna distancovat od dřívější kooperace, a v produkci užité obálkové grafiky tak vznikala díla autorsky připisována pouze Mrkvičkovi. Nicméně ke vzájemné spolupráci oba autoři přistupovali i dále, avšak v menší míře než v předchozích letech. Nejspíš i v důsledku toho, že Mrkvička v závěru dvacátých let pravděpodobně cestoval do zahraničí¹³² a vydal se následně vlastní tvůrčí cestou.

Zároveň přelom první a druhé poloviny dvacátých let znamenal v oblasti knižní grafiky období modernizace, neboť se ustupovalo od techniky linorytu a do designu obálek se začínala zapojovat fotografie.¹³³ Současně tak nastala nová úloha fotografie v devětsilské avantgardě. Fotografie spatřujeme jako progresivně se prosazující vizuální prvek moderní knižní úpravy, která byla hojně využívána ve dvacátých letech a v daleko větší míře v letech třicátých. To mělo dopad na ilustraci, která se tímto dostala do ústraní před právě stále více se uplatňující fotografií.¹³⁴ Objevily se jisté designové prvky, jež umělci vzali za své a užívali je při svých realizacích. Ve velké míře se začaly kombinovat typografie, geometrické tvary, povětšinou obdélníky a čtverce jedné nebo dvou barev, jež mohly být různě perforované, a především fotografie. Využívaly se buď celé snímky, nebo různé jejich výřezy, které se následně mohly přes sebe rozličně

¹³¹ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 49, 62.

¹³² Viz (pozn. 33–34).

¹³³ Viz Toman (pozn. 3), s. 95.

¹³⁴ Martin Ponec, *Meziválečná typografie jako specifický nástroj modernistické ideologie* (diplomní práce), Ústav hudební vědy MU, Brno 2013.

vrstvit. Všechny prvky poté byly skládány spíše do asymetrické ortogonální kompozice než do strohé symetrie. Tyto obálky označujeme jako tzv. fotomontážní obálky.¹³⁵

Do souboru fotomontážních obálek řadíme knižní úpravu opět od dvojice Mrkvička–Teige *Láska Jeanny Neuillové* (1925).¹³⁶ Obrazová kompozice byla laděna do tematiky knižního románu odehrávajícího se z velké části v Paříži a zastoupená Eiffelovou věží, jež patřila mezi moderní konstruktivistické symboly,¹³⁷ a pohledem na Louvre [48]. Vyobrazení líbajícího se páru poukazuje na milostný příběh dvou lidí, jejichž cesty vedly na mnohá místa. Součástí je též výřez Černého moře s okolními státy při pravém dolním okraji. Stránku vizuálně umocňuje výrazně červený obdélník, který byl umístěn doprostřed. Pravou stranu dále doplňují tři sloupky, dva vyskládané z malých černobílých obdélníků a jeden z obdélníků červenobílých. Přes tyto geometrické obrazce se následně různě vrství fotografie.¹³⁸

Další fotomontážní obálkou, která recipientovi přibližuje postřehy z příběhu, je obálka k publikaci Vladislava Vančury *Pekař Jan Marhoul* (1925).¹³⁹ Jedna ze tří fotografií pravděpodobně zobrazuje bochníky chleba, které jsou neuspořádaně vyskládané v polici [49]. Část děje se odehrává v Benešově, který je na přebalu zastoupen kostelem sv. Anny a obytným domem. Jinak čistě zelenobílou geometricky uspořádanou obálku narušují ornamentální vlnky na pravé straně.¹⁴⁰ Ve stejném duchu společně Mrkvička a Teige navrhli ještě několik dalších obálek.¹⁴¹

Ze samostatné Mrkvičkovy práce lze zmínit střídmejší grafickou podobu knihy *Muž doma* (1929).¹⁴² Obálka působí klidněji než předchozí dvě zmíněné úpravy, jelikož plocha byla téměř symetricky rozdělena dvěma svislými obdélníky, do kterých bylo harmonicky zakomponováno písmo [50]. Levou polovinu dále dělí ještě jeden užší zelený obdélník. Svislou kompozici podtrhuje fragment mužské tváře umístěný ve středu. Pouhé začlenění fotografie knihovny rozděluje obálku kolmo.

¹³⁵ Ibidem, s. 28–29.

¹³⁶ Ilja Erenburg, *Láska Jeanny Neuillové*, Praha 1925. Knihu vydalo Komunistické nakladatelství a knihkupectví.

¹³⁷ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 28.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Vladislav Vančura, *Pekař Jan Marhoul*, Praha 1925. Knihu vydalo nakladatelství Odeon.

¹⁴⁰ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 64.

¹⁴¹ Jules Supervielle, *Muž divokých krajů*, Praha 1927, 200 × 140 mm. Knihu vydalo nakladatelství Odeon. Ilja Erenburg, *Historie jednoho léta*, Praha 1927, 195 × 140 mm. Knihu vydalo nakladatelství Odeon. Anna Meyenbergová, *Propast života*, Praha 1925, 189 × 137 mm. Knihu vydalo Komunistické nakladatelství a knihkupectví. Marie Borecká, *Hněv lidu*, Praha 1926, 186 × 135 mm. Knihu vydalo Komunistické nakladatelství a knihkupectví.

¹⁴² Josef Eiselt, *Muž doma*, Praha 1929. Knihu vydalo nakladatelství Františka Borového.

Dále je možno zmínit obálku *Muž a elegance* (1928),¹⁴³ která působí naopak dynamičtěji [51]. Z podobně koncipovaných fotomontážních obálek lze uvést grafické úpravu Jindřicha Štýrského a Toyen – *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle* (1925) [52], *Falešný mariáš* (1925) [53], *Strašidelný dům* (1926) [54],¹⁴⁴ dále práci Jaroslava Švába – *Almanach Jižní Čechy* (1929) [55]¹⁴⁵ nebo Karla Šourka – *Jazz* (1928) [56].¹⁴⁶ Fotomontážní obálky dokládají, jak důmyslně musel autor pracovat při návrhu kompozice, aby zapůsobila na příjemce svou hravostí a moderností.

Ve druhé polovině dvacátých let spatřujeme jednak vrchol v produkci nejzajímavějších Mrkvičkových knižních úprav, tak jeden z vrcholů bohaté knižní ilustrátorské činnosti. V této době také dochází ke změně autorova výtvarného názoru viditelné například na třetím českém vydání beletrické knihy *Papežka Johanka* (1927)¹⁴⁷ od řeckého spisovatele Emmanuela Roidise. Tuto knihu kromě kresby na obálce dále výtvarně doprovodil dvaceti šesti tušovými ilustracemi. Obálka se výrazně liší od předešlé tvorby, neboť se vizuálně distancuje od moderní typografie a je namísto toho pojata kresebným přístupem [57]. Kompozici ortogonálně člení různě tvarové plány, které nejsou striktně zdůrazněny linií, ale naopak jejich vyhranění je dáno barvou. Členicí plány jsou zajímavé tím, že utváří světelnou atmosféru za ústřední postavou v nestejných stupních šedi, která vtahuje do hloubky obrazové plochy. S tou kontrastuje žehnající ženská postava Johanky. Tu autor zpodobnil stylizovaným, až karikaturně nadneseným vzhledem. Hlavním výrazovým prostředkem kresby je lineární vykreslení figury a užití světle červené barvy. Barva pouze koloruje šat, obličej a název knihy, aby postava Johanky zcela nezanikla. Naopak další postavu mnicha na obálce Mrkvička koloroval pouze šedými tóny, aby na sebe nestrhávala přílišnou pozornost.

Tuto trůnící figuru Johanky Mrkvička znovu zopakoval v rámci dějové linky románu, kde jsou vylíčeny i další postavy příběhu [58]. Zbylé ilustrace též líčí konkrétní momenty z románového děje. Společným rysem všech kreseb je příklon k větší stylizaci s charakteristicky usměvavou hravostí, jež utváří veselou atmosféru, čímž je leckdy v rozporu s textem. Taktéž všechny ilustrace vychází z kresebného stylu s jasně

¹⁴³ Josef Eiselt, *Muž a elegance*, Praha 1928. Knihu vydalo nakladatelství Františka Borového.

¹⁴⁴ Jindřich Štýrský – Toyen, *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle*, Praha 1925, 195 × 135 mm. Knihu vydalo nakladatelství Odeon. – Idem, *Falešný mariáš*, Praha 1925, 200 × 138 mm. Knihu vydalo nakladatelství Odeon. – Idem, *Strašidelný dům*, místo 1926. Knihu vydalo nakladatelství Moravský Krumlov: Národní knihtiskárna.

¹⁴⁵ Jaroslav Šváb, *Almanach Jižní Čechy*, Brno 1929, 310 × 234 mm. Knihu vydaly Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské.

¹⁴⁶ Karel Šourek, *Jazz*, Praha 1928, 255 × 175 mm. Knihu vydalo nakladatelství Aventinum.

¹⁴⁷ Emmanuel Roidis, *Papežka Johanka*, Praha 1927. Knihu vydalo nakladatelství Odeon.

vedenou obrysovou linkou, jejíž duktus svévolně v různých místech zeslabuje či zesiluje.

Současně lze vysledovat dynamičtější způsob stínování, který se rukopisně liší například ve srovnání s dřívějšími ilustracemi v knize Vítězslava Háška. Nový způsob stínování tvořil krouživým pohybem ruky, jež i několikrát vrstvil přes sebe [59]. Nicméně dřívější způsob diagonálního šrafování zcela neopustil a obě varianty nacházíme vedle sebe.

Od druhé poloviny dvacátých let hrály důležitou úlohu obálkové kompozice ryze čistého grafického konstruktivistického ražení.¹⁴⁸ Takové obálky je možno charakterizovat prostřednictvím asymetrického ortogonálního rozvržení využívajícího geometrické prvky, dále značně omezeným barevným spektrem a působením prázdné bílé plochy.¹⁴⁹ Dá se předpokládat, že měl Mrkvička i díky své spolupráci s Teigem možnost reflektovat soudobé trendy z „první ruky“.

Již jednou zmíněná Mrkvičkova a Teigeho obálka k Erenburgově knize *Trust D. E., Historie zkázy Evropy* je v literatuře Rey Michalové *Karel Teige: kapitán avantgardy* uváděna jako první konstruktivistická úprava, včetně titulního listu.¹⁵⁰ Z dalších podobně konstrukčně koncipovaných obálek vychází spoluautorské zpracování přední strany *Život a smrt Nikolaje Kurbova* (1926) [60],¹⁵¹ kde jako výchozí inspirace posloužil ruský vzor [61] z roku 1923.¹⁵² Autoři se striktně drželi původní barevnosti, ale v celkovém pojetí vytvořili geometricky hravější obrazovou sestavu, do níž zakomponovali, oproti ruskému vydání, oblíbený devěsilský prvek – kruh, přes který umístili jméno spisovatele. Taktéž výsledný design knižní obálky *Břichomluvec a Amazonka* (1928)¹⁵³ vychází z konstruktivistického pojetí [62]. Autoři obálku utvořili na základě geometrických těles, kde střídá trojbarevná kombinace lehce naznačuje prostorové vnímání. Tmavě modrým tónem jsou vytaženy do popředí všechny informační údaje, světle modrá koloruje většinu geometrických těles, ale největší prostor na obálce představuje podkladová bílá barva. Údaje na knize zároveň demonstrují typ užitého bezserifového Bayerova minuskulního písma.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Viz Michalová (pozn. 56), s. 242.

¹⁴⁹ Viz Ponec (pozn. 134).

¹⁵⁰ Viz Michalová (pozn. 56), s. 243.

¹⁵¹ Ilja Erenburg, *Život a smrt Nikolaje Kurbova*, Praha 1926. Knihu vydalo nakladatelství Odeon.

¹⁵² Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 59.

¹⁵³ Jiří Mařánek, *Břichomluvec a Amazonka*, Praha 1928. Knihu vydalo nakladatelství Antonína Krále.

¹⁵⁴ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 87.

Užití malopisu nacházíme i na obálce románu *Rinaldo* (1927) [63], jímž bylo vysázeno jméno autora Karla Konráda.¹⁵⁵

Na konci dvacátých let začleňovali umělci do svých grafických návrhů rovněž diagonálu, jež obálky ozvláštnila dynamickým vzhledem. Šikmice vnesla do knižních obálek K. Teigeho, F. Muziky, J. Štýrského, L. Sutnara, O. Mrkvičky a dalších umělců pohyb a nahradila pravoúhlou kompoziční skladbu.¹⁵⁶ Nový design je možno charakterizovat určitými znaky – diagonálně členěnou plochou stránky, kde jsou povětšinou aplikovány dvě až tři barvy, úhlopříčně natočeným písmem nebo ortogonálními tvary, využívání fotomontáže pokračující až na zadní stranu knihy.¹⁵⁷ Jako jednu z pozoruhodných Mrkvičkových úprav lze uvést přední stránku časopisu *Plán* [64].¹⁵⁸ Mrkvička si zde zřetelně vzal za příklad původní maďarský vzor z roku 1928,¹⁵⁹ z něhož kromě diagonálního rozvržení celé kompoziční skladby cituje taktéž dominantně výrazný červený kruh [65]. Ten byl svou dokonalou harmonií velmi oblíbeným typografickým prvkem, neboť „obálka nemohla nést nic jednoduššího a srozumitelnějšího, než byl osamostatněný základní geometrický tvar, který se v typografii v nejrůznějších souvislostech ve středoevropské avantgardě vyskytoval ve dvacátých letech poměrně často.“¹⁶⁰ Obrazec kruhu neměl v avantgardní skupině bezobsažný význam a během dvacátých let ho lze vnímat jako běžně rozšířenou součást typografických úprav objevující se na obálkách, titulních listech a ilustracích.¹⁶¹ Kruh nalezneme i na dalších Mrkvičkových „typografických obrazech“ (*Bankéřova žena* (1925) [66],¹⁶² *Život a smrt Nikolaje Kurbova, Břichomluvec a Amazonka*).

Koncem dvacátých let se Mrkvička zcela osamostatnil od Teigeho.¹⁶³ Mrkvičkovy individuální grafické úpravy se výrazně lišily od předchozí spolupráce, neboť se oba autoři začali názorově rozcházet. Mrkvička se vydal osobitou cestou a prosazoval knihy, které budou bohatě ilustrované. Nejednou se také věnoval bibliofilským tiskům, což bylo zcela v rozporu s Teigeho myšlenkou.¹⁶⁴ Ten prosazoval

¹⁵⁵ Karel Konrád, *Rinaldo*, Praha 1927. Knihu vydalo nakladatelství Odeon. Knižní obálka včetně titulního listu je společnou prací Mrkvičky a Teigeho.

¹⁵⁶ Viz Toman (pozn. 3), s. 315–316.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ *Plán*, Praha 1929. Časopis vydalo nakladatelství Františka Borového.

¹⁵⁹ Viz Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská (pozn. 1), s. 33.

¹⁶⁰ Ibidem, cit. s. 28–29.

¹⁶¹ Ibidem, s. 29–30.

¹⁶² Jimmie Dolar, *Bankéřova žena*, Praha 1925. Knihu vydalo Komunistické nakladatelství a knihkupectví.

¹⁶³ Viz Toman (pozn. 3), s. 112.

¹⁶⁴ Viz Šefčíková (pozn. 4), s. 6.

ideu zlidovění krásné knihy, jež by byla dostupná široké vrstvě recipientů bez ztráty umělecké kvality a jež by nesloužila zároveň pouze jako sběratelský artefakt.¹⁶⁵ Ovšem některé Mrkvičkovy samostatné úpravy stále vykazovaly konstruktivistický přístup (např. *Člověk, který se stal hercem* (1929) [67]).¹⁶⁶ Na pomezí konstruktivistického přístupu a kresebného pojetí je obálka k románu *Abatyše v Castru* (1927) [68].¹⁶⁷ Mrkvička skrze černé a červené obdélníky stránku asymetricky rozčlenil, kde současně ponechal význam prázdných míst. Písmo bylo situováno k hornímu a dolnímu okraji stránky, aby do středu obálky mohl umístit černobílou kresbu dvou šermujících postav.

Mrkvičkovy obálky, které zvláště v druhé polovině dvacátých let pozoruhodně reagovaly na nejaktuálnější soudobé umělecké principy, tvoří výtvarný protipól k létům třicátým, kdy rozvíjel své individuální kreslířské invence.

4.2 Třicátá léta až počátek let padesátých

Na přelomu dvacátých a třicátých let dochází k přerušení Mrkvičkovy spolupráce s nakladatelskými značkami Odeon i Aventinum, a proto nenacházíme žádnou užitou grafiku, kterou by vydalo jedno ze dvou zmíněných nakladatelství. K přerušení pracovních styků došlo nejspíše i kvůli rozpuštění spolku Devětsil v roce 1931, který byl s nakladatelstvími značně propojen. Mrkvička naopak navázal výraznější pracovní vztahy s nakladatelskými společnostmi, jako byly podniky Aloise Srdce¹⁶⁸ a Františka Borového.¹⁶⁹

Autorovy dřívější výtvarné intence přetrvávaly v jistých modifikacích do počátku nové dekády. Ještě v první polovině třicátých let Mrkvička vytvořil několik fotomontážních obálek,¹⁷⁰ které pravděpodobně reagovaly na přednášku německého

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Jiří Frejka, *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929. Knihu vydalo nakladatelství Melantrich.

¹⁶⁷ Stendhal, *Abatyše v Castru*, Praha 1927. Knihu vydalo nakladatelství Odeon.

¹⁶⁸ Nakladatelství zahájilo svoji činnost roku 1914. Během dlouholeté působnosti se zde vystřídalo několik výtvarníků, kteří pečovali o vnější vzhled vydávaných knih. Mezi kmenové umělce patřili například C. Bouda, V. H. Brunner, J. Čapek, F. Muzika, J. Šváb, K. Svolinský aj. Roku 1949 bylo nakladatelství uzavřeno. AZ [Aleš Zach], heslo Alois Srdce, in: Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4. díl, 1. sv., S-T*, Praha 2008, s. 318–319.

¹⁶⁹ Pražské nakladatelství a knihkupectví fungovalo od konce 19. století (1877) do roku 1949. Ve třicátých letech byla činnost firmy podstatná, poněvadž tvořilo pevnou ediční základnu. Kromě knižních publikací vycházely v nakladatelství významné časopisy, například časopis Červen či Kmen. MN [Michaela Nondková], heslo František Borový, in: Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 1. díl, A-G*, Praha 2008, s. 275, 277–278.

¹⁷⁰ Termín fotomontáž představoval různě kombinované výtvarné techniky a materiály. Viz více Michalová (pozn. 56), s. 257.

typografa Jana Tschicholda,¹⁷¹ jež se uskutečnila v Praze roku 1931.¹⁷² Do skupiny fotomontážních obálek, které Mrkvička vytvářel již v předešlých dvacátých letech, řadíme z této doby knižní úpravu humoristického románu s motivy biblického příběhu *Adam a Eva* (1930).¹⁷³ Na obrazové ploše zkombinoval fotokoláž s kresbou, která ve výsledné podobě působí velmi poklidně [69] oproti dřívější spolupráci s Teigem.

Avšak třicátá léta nabídla i nové vizuální prvky. Na poli knižní grafiky se na přelomu desetiletí vnesla do realizací diagonála. Ovšem tento fenomén „diagonální revoluce“ netrval příliš dlouho a od druhé poloviny třicátých let začínáme znovu pozorovat, že umělci opouštěli způsob dynamického uspořádání a navraceli se k poklidné ortogonální úpravě.¹⁷⁴

Intenci diagonálního uspořádání využil také Mrkvička při svých grafických návrzích. Obálka typu typofoto *Muži mezi sebou* (1930),¹⁷⁵ kde kromě geometricky členěné obrazové plochy na tři modrobílé úhlopříčné plány Mrkvička náležitým způsobem natočil i tři vsazené mužské běžce. Taktéž natáčel i informační údaje o knize. Výsledkem je kompletní diagonální uspořádání všech náležitých prvků [70].

Mrkvička se ani v pozdějších letech neodvrátil od dynamičtějšího způsobu diagonálně rozvržené stránky. V podobném konceptu vytvořil návrh obálky *Než se vrátí zvony* (1946),¹⁷⁶ kterou též rozčlenil barevnými plány [71]. Tyto obálky mu byly inspirací pro přebal knihy *Na skále: Dvanáct zastavení Machovských* (1945), u kterého nepoužil geometricky vyjádřenou diagonálu, ale hravější a působivější formou naznačuje onu křivku jednotlivými vrcholky ve skaliskách [72].¹⁷⁷

V první polovině třicátých let se v grafických realizacích jednak využívala diagonála, jednak se měnila hravá kompozice konstruktivismu ve strohou, povětšinou (funkcionalisticky) geometricky upravenou obálku.¹⁷⁸ Jednou z prvotních funkcionalistických modifikací je podle historika Zdenka Primuse přední strana prvního

¹⁷¹ Jan Tschichold (1902–1974) významným německý knižní grafik a typograf, který se výrazně podílel na vývoji moderní typografie 20. století. <https://www.britannica.com/biography/Jan-Tschichold>, vyhledáno 1. 4. 2022.

¹⁷² Viz Michalová (pozn. 56), s. 256.

¹⁷³ John Erskine, *Adam a Eva*, Praha 1930. Knihu vydalo nakladatelství Vladimíra Orla.

¹⁷⁴ Viz Toman (pozn. 3), s. 315.

¹⁷⁵ Emil Synek, *Muži mezi sebou*, Praha 1930. Knihu vydalo nakladatelství Aloise Srdce.

¹⁷⁶ Zdeňka Jindrová, *Než se vrátí zvony*, Praha 1946. Knihu vydalo nakladatelství Karla Voleského.

¹⁷⁷ Pavel Eisner, *Na skále: Dvanáct zastavení Machovských*, Praha 1945. Knihu vydalo nakladatelství Karla Voleského.

¹⁷⁸ Viz Michalová (pozn. 56), s. 252.

čísla třetího ročníku významného devětsilského časopisu ReD [73] z roku 1929.¹⁷⁹ Nicméně takový minimalismus u Mrkvičky nelze spatřit.

Uměleckou scénu této dekády výrazně ovládla nová Skupina surrealistů ČSR, která se zformovala z iniciativy Vítězslava Nezvala roku 1934.¹⁸⁰ Tvorba surrealistů se též promítla do knižní grafiky v podobě koláží. Mrkvičku ovšem ani tyto výrazové prvky surrealismu nezaujaly, na rozdíl od tehdejšího kolegy Karla Teigehe.¹⁸¹

Přestože se některé Mrkvičkovy knižní úpravy příkláněly k dřívějším principům, po ukončení spolku Devětsil se vydal vlastní tvůrčí cestou, kdy vznikaly grafické realizace založené primárně na kresbě. Současně ve svých úpravách začal používat osobité prvky karikaturní tvorby.

Během působení v nakladatelství Aloise Srdce byl Mrkvička společně s výtvarníkem Ondřejem Sekorou a Vlastimilem Radou jedním z předních ilustrátorů v humoristické sekci literatury.¹⁸² Pro toto nakladatelství mezi lety 1929–1932 vytvořil čtyři obálky k románovým knihám anglického spisovatele Jeroma Klapky Jeroma. Demonstrujícím příkladem kresebného postupu je jedna z těchto čtyř knih. Románový příběh *Dům s vyhlídkou do zdi* (1932) [74].¹⁸³ Publikace obsahuje celkem pět příběhů, včetně toho, podle kterého byla pojmenována Jeromeho kniha. Mrkvička jako autor obálky přímo vychází z literárního děje prvního příběhu. V grafické úpravě nechal efektivně vyznít celostránkovou kresbu. Stránku rozčlenil pouze dvěma šedými obdélníky situovanými u horního a dolního kraje, kam umístil jméno autora a název nakladatelství. Titul knihy byl barevně zakomponován do obrazového vyjádření s ústřední dívčí postavou. Vizuálně Mrkvička užil expresivně působivou lineární kresbu. Dynamicky pracoval s obrysovou linií, ve které měnil přítlak a vytvořil tím svižný proměnlivý dukтус. Emočně tíživou a potmělou atmosféru obálky ještě více zvýrazňuje efekt světelného působení, který v podobě výrazného stínu za dívkou vzbuzuje pocit napětí. Smyslové vnímání obálky zároveň koresponduje s tajemným literárním příběhem pojednávajícím o záhadném úmrtí. Ponurou atmosféru současně umocňují chladné barevné tóny.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 360.

¹⁸¹ Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*, 1932; Stanislav K. Neumann, *Zlatý oblak*, 1932; Vítězslav Nezval, *Básně noci*, 1938.

¹⁸² Viz Merhaut (pozn. 168), s. 318–319.

¹⁸³ Jerome Klapka Jerome, *Dům s vyhlídkou do zdi*, Praha 1932. Knihu vydalo nakladatelství Aloise Srdce.

Styčné body primitivizující tendence z dvacátých let lze u Mrkvičky spatřovat i v této dekádě. Příkladem této primitivizující stylizace je obálka ke knize *Hladový rok – příběh města* (1932).¹⁸⁴ Temný román Josefa Hory vypráví životní osudy běžné městské společnosti, kterou postihlo neklidné válečné období. Mrkvička svým vizuálním návrhem ve čtenáři současně vyvolává skličující emoce a soucit. Velmi výrazným expresivním stylem zachytil semknutý dav dělnické třídy vystupující jako oběť války [75]. Kompoziční rozvržení stránky pracuje s většími barevnými plochami, do kterých byly zakomponovány výše zmíněné postavy, jejichž oděvy zcela splývají s pozadím. Expresi umocňují zejména zkroušené tváře, které se mění až v jakési anonymní masky s vytřeštěnými či zcela tmavými očima. Kresba s výraznou a jasně vedenou obrysovou linkou nedává žádný prostor pro hravost.

Od druhé poloviny třicátých let, s blížící se hrozbou války, lze všeobecně vyzorovat jistý útlum v knižní grafice, včetně Mrkvičkovy grafické produkce. Nepříznivý pokles trval až do závěrečných let padesátých.¹⁸⁵ Mrkvička nicméně grafickou a ilustrační tvorbu nikdy zcela neopustil.¹⁸⁶

Kniha *Banky kouzla zbavené* (1938)¹⁸⁷ od Václava Hlaváčka byla kromě kresleného přebalu opatřena také bohatým ilustračním doprovodem. Ilustrace jsou svým rukopisným stylem velmi podobné stylu vnějšímu vzhledu [76]. Grafickou úpravu jako u jedné z mála obálek Mrkvička kompozičně rozvrhl i přes zadní stranu knihy. Zjednodušenou stylizovanou kresbou vylíčil skupinku příslušníků z dějové linky, které výtvarně ztvárnil jako určitý typ karikovaných postav. Krutým výsměchem jeho „buldočích tváří“ Mrkvička zdůraznil jak hrabivost, tak aroganci či povýšenost vyobrazených postav, které se odrážejí v jejich grimasách [77].

Tento Mrkvičkův charakteristický rys kulaté a často také plešaté hlavy vychází z jeho karikaturní tvorby. Obdobné ztvárnění shledáváme například v jedné volné tušové kresbě z roku 1929 pojmenované *Karikatura* [78],¹⁸⁸ která je dnes v majetku soukromého sběratele. Rovněž v autorově časopisecké produkci objevujeme ještě v roce 1952 tento typický rys obličejů [79].¹⁸⁹

¹⁸⁴ Josef Hora, *Hladový rok – příběh města*, Praha 1932. Knihu vydalo nakladatelství Františka Borového.

¹⁸⁵ Viz Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Rostislav Švácha (pozn. 71), s. 271.

¹⁸⁶ Viz Šefčíková (pozn. 50), s. 5.

¹⁸⁷ Václav Hlaváček, *Banky kouzla zbavené*, Praha 1938. Knihu vydalo nakladatelství Aloise Srdece.

¹⁸⁸ Otakar Mrkvička, *Karikatura*, 1929, kresba tuší, karton, 260 × 178 mm, signováno vp. d. PD Otakar Mrkvička, soukromá sbírka.

¹⁸⁹ Adolf Ginter, *Řeči a skutky, Československý voják 14*, roč. 6, 1957, s. 25.

Dále lze uvést knihu českého prozaika a básníka Václava Laciny *Plechový cirkus*¹⁹⁰ z roku 1945. Sbírká satirických veršů duchaplně zaznamenává dusivé ovzduší válečných let. Kniha kromě jedné výjimky reflektuje vyhocenou událost už z roku 1938, kdy probíhala španělská občanská válka.

Mrkvička na obálce znázornil způsobem primitivizující stylizace Adolfa Hitlera [80], což lze rozpoznat podle pomocného znaku svastiky a knírku pod nosem vůdce německé propagandy. Největší důraz přitom kladl na zmonumentalizovaná řvoucí ústa, kterými chtěl pravděpodobně akcentovat sílu řečnictví karikované postavy. Kresba byla založena na výrazné černé obrysové lince. Tímto rukopisným stylem posílil celkově surový charakter příhodně vyjadřující Mrkvičkův odpor. Nejen obálku, ale též tři celostránkové politicky líčené ilustrace [81,82] autorsky připisujeme Mrkvičkovi.¹⁹¹ Drsná až rytá lineární vyobrazení umocňuje kompletní černá scénérie. K této práci, kterou se Mrkvička rozhodl ilustrovat, se v Literární sbírce PNP v Praze dochovala doručená korespondence [83].¹⁹² V dopise nakladatel vyjadřuje vděk a žádá Mrkvičku, aby ilustrace zaslal v co nejbližším možném termínu.

Přestože byl Mrkvička během války zařazen mezi nežádoucí zvrhlé umělce a utlumilo to do jisté míry jeho malířskou činnost, dokázal se na umělecké scéně nadále udržet. Zůstalo mu pracovní zázemí v nakladatelských domech A. Srdce, F. Borového, Melantrich,¹⁹³ Pražské akciové tiskárně, nakladatelství Toužimský a Moravec nebo nakladatelství Karla Voleského,¹⁹⁴ pro které navrhoval grafické úpravy knih. Ovšem i přesto si všímáme jistého útlumu v produkci knižních obálek, a naopak většího počtu kreslířských počinů. Tyto osobité projevy se svým technickým provedením přibližovaly malbám a veřejnosti byly představeny na souborně uspořádané výstavě *Listy z válečného deníku* v roce 1945.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Václav Lacina, *Plechový cirkus*, Praha 1945. Knihu vydalo nakladatelství Melantrich.

¹⁹¹ Viz Šefčíková (pozn. 50), s. 5.

¹⁹² LA PNP, fond Melantrich, dopis nakladatele adresovaný Otakaru Mrkvičkovi ze dne 16. 5. 1945.

¹⁹³ Pražské nakladatelství Melantrich bylo založeno roku 1898 pod původním názvem Tiskárna národně-sociálního dělnictva. Od roku 1910 bylo následně přejmenováno podle českého renesančního nakladatele Jiřího Melantricha z Aventina. Činnost firmy se soustředila zejména na vydávání české i zahraniční beletrie, naučné literatury a řady děl českých prozaiků a básníků. OH [Oleg Homola], heslo Melantrich, in: Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3. díl, 1. sv., M-O*, Praha 2008, s. 1445.

¹⁹⁴ Díky iniciativě plzeňského rodáka Karla Voleského st. působilo nakladatelství mezi lety 1927–1949. Na výtvarné podobě publikací pracovali včetně O. Mrkvičky umělci J. Šváb, J. Sedláček Hauptmann, K. Šmíd aj. Činnost nakladatelství byla obnovena roku 1992 pod názvem Vinohrad. AZ [Aleš Zach], heslo Karel Voleský, in: Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4. díl, 2. sv., U-Ž*, Praha 2008, s. 1445.

¹⁹⁵ Viz Šefčíková (pozn. 50), s. 5.

I když od čtyřicátých let Mrkvičkův zájem o tvorbu knižních obálek začal postupně klesat, můžeme pozorovat mírný nárůst užitých grafik na přelomu první a druhé poloviny čtyřicátých let, kdy vizuálně inklinoval k nové poměrně jednoduché podobě představující další výrazovou skupinu úprav. Mrkvičkovy návrhy vycházely z plošně působících barevných plánů a časté modifikace jednoho či dvou psacích nebo tiskacích písem. Během let 1943–1946 byl autor více zaměřen na ilustrační činnost než na tvorbu přebalů.

Ke sbírce literárních satir, která vyšla souborně v knize Jana Čarka v roce 1943, Mrkvička vytvořil grafický design obálky i obrazový doprovod, jenž je příkladem oněch výtvarných změn. Designově upoutají pouze dva spojené výrazové motivy – jasně zelený obdélník ve slabém černém rámování a typ úzkého psacího písma, jímž vypisuje název díla *Na špičku nože* [84].¹⁹⁶ Kresebný charakter čtyř celostránkových ilustrací [85] autor rukopisně přiblížil vnějšímu stylu. Lineárně pojaté kresby Mrkvička založil na jemných obrysových linkách, které působí hravě a odlehčeně. Pro harmoničtější dojem s obálkou byly černé tušové ilustrace vloženy do žlutého obdélníku.

Od této typické ukázky se zajímavým způsobem odlišuje návrh pro *Sedm rozhlásků Karla Čapka* (1946).¹⁹⁷ Celou grafickou úpravu autor založil na kontrastu tří barev, které ohraničil dvěma rámečky. Obrazová plocha je dále členěna velkým šedým čtvercem přesahujícím jednu polovinu stránky. V horní části též nalezneme hlavní motiv kompozičního rozvržení tvořící velká psací písmena představující iniciály autora Karla Čapka [86]. Do kontrastu s horní částí byl naproti tomu v dolní čtvrtině umístěn výrazně růžový obdélník, v němž se nachází ještě jeden menší, opět šedý obdélník. Uvnitř tohoto obdélníku se recipient dočte název knihy včetně jména spisovatele.

Knihu tvoří velmi úzký výběr veršovaných rozhlásek z jinak široké novinářské tvorby Karla Čapka. Mrkvička vytvořil epický soubor sedmi ilustrací zabývajících se sociální tematikou. Kromě jedné kresby líčí každá z nich konkrétní obsahovou část rozhlásku. Autorovy strohé primitivizující stylizace s náznakem karikaturních rysů celkově vykazují zpevnění tvarové představy skrze výraznější duktus výkresové linky, který je bez zřetelnějších změn přítlaku. Práce s grimasami u zobrazených postav umocňuje onu krutost a utrpení, ale též touhu po slitování. Současně vylíčené scény jsou změkčeny emočně hlubokými zážitky z uplynulých válečných let [87,88].

¹⁹⁶ Jan Čarek, *Na špičku nože*, Brno 1943. Knihu vydalo Družstvo Moravského kola spisovatelů.

¹⁹⁷ Karel Čapek, *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, Praha 1946. Knihu vydalo nakladatelství Františka Borového.

Při bádání v brněnském depozitáři Moravské galerie byly objeveny originální přípravné a zároveň již finální tušové předlohy k jednotlivým rozhláskům [89,90]. Všech sedm uložených autorských kreseb obsahuje kromě Mrkvičkova jména také pořadová čísla, která sloužila pro rychlou orientaci. V pořadí první kresby se nachází v pravém dolním rohu drobná tužková kresba, kde si autor načrtl vnitřní stránkovou kompozici [91].

Počátkem padesátých let se Mrkvičkova éra knižního designéra začala nadobro uzavírat. Jedna z vůbec posledních grafických prací byla věnována literatuře pro nejmenší čtenáře, konkrétně dobrodružné knize pro děti a mládež *Kapka vody* (1953),¹⁹⁸ pro kterou Mrkvička navrhl jak obálku [92], tak sérii ilustrací [93]. Celková úprava vychází z velmi odlišného přístupu, než který jsme spatřovali v předešlých realizacích. Kresebné pojetí tenkou obrysovou linkou s malířskými kvalitami vytváří líbezně jemné obrázky. Netradičně byly některé ilustrace barevně kolorovány akvarelovými barvami, a to pravděpodobně proto, aby se více přiblížily cílenému recipientovi.

¹⁹⁸ Josef V. Pleva, *Kapka vody*, Praha 1953. Knihu vydalo Státní nakladatelství dětské knihy.

5 Závěr

Hlavním cílem bakalářské práce bylo zhodnocení knižní a typografické tvorby Otakara Mrkvičky v širším kontextu meziválečné moderní knižní produkce. Podařilo se zdokumentovat okolo sto dvaceti knižních obálek a přes třicet knih, které výtvarně doprovodil, z nichž byl sledován autorův grafický vývoj od počátečních dvacátých let do první poloviny let padesátých.

Množství knižních obálek, které Mrkvička realizoval, demonstrují odvahu k experimentu s nejrůznějšími výtvarnými technikami, např. fotomontáží či typosotem. Ovšem od první poloviny třicátých let se Mrkvička navracel k tradičnějšímu kresebnému či v závěru knižní éry malebnému pojetí obálkových úprav.

Při zhodnocování Mrkvičkovy knižní tvorby v ní shledávám dva tvůrčí vrcholy. První vrchol spatřuji na přelomu první a druhé poloviny dvacátých let. V tomto období značná část Mrkvičkovy užití grafiky vycházela z ideového základu skupiny Devětsil. Autorovi byly blízké výtvarné názory Karla Teigehe a jejich společná grafická práce se napojovala na umělecké trendy konstruktivistické typografie, viz obálka *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*. Nicméně v řadě případů dosahoval Mrkvička zcela osobitého řešení. Jakožto autor ilustrací mu kresba byla velmi blízká a často ji při samostatné realizaci knižního přebalu začleňoval do výsledné kompozice, např. u knihy *Papežka Johanka*.

Druhý vrchol knižní tvorby, který se liší od prvního zejména ve způsobu zpracování, je možno klást od konce první poloviny třicátých let do zhruba poloviny čtyřicátých let. V tomto období Mrkvičkovy grafické práce ustupují od experimentu a stávají se konvenčnějšími. Nicméně přesto vznikala zajímavá díla s expresivní, někdy až karikaturní kresbou. Příkladně tuto formu demonstrují obálky *Hladový rok – příběh města* či *Banky kouzla zbavené*. Důležitý aspekt těchto obálkových kresebných forem je zároveň autorův prožitek emocí z literárního textu.

Nadále však zůstává v oblasti komplexního zhodnocení Mrkvičkovy umělecké tvorby řada badatelských otázek. Nabízí se bližší analýza autorovy malířské tvorby. Ovšem mnoho obrazů bylo z pozůstalosti rozprodáno v aukcích, což ztěžuje její celkové zmapování. Pozornost si taktéž zaslouží Mrkvičkovy humoristické kresby, kterými přispíval např. do časopisů *Rozpravy Aventina* nebo *Dobry den*, kde mezi lety 1927 až 1928 Mrkvičkova kresba nejednou utvářela hlavní vizuál titulní strany.

6 Seznam použité literatury

- Alena Adlerová – Vojtěch Lahoda (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/ 1)*, Praha 1998.
- Alena Adlerová – Vojtěch Lahoda (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/ 2)*, Praha 1998.
- Alena Pomajzlová – Jitka Ciampi Matulová – Karel Císař et al., *Devětsil*, Praha 2019.
- Alena Pomajzlová, *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka*, Praha 2010.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 2006.
- Emanuel Poche, *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975.
- Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011.
- Jindřich Pokorný, *Parsifal: osudy jedné demokratické odbojové skupiny v letech 1939–1945 s poválečným dovětkem*, Praha 2009.
- Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009.
- Jindřich Toman, *Knihy v českém kubismu: Czech cubism and the book*, Praha 2004.
- Jiří Knapík, *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha 2004.
- Josef Fryš, *Dvanáct osudů čtyř staletí*, Příbram 2008.
- Josef Vojvodík – Jan Wiendl (ed.), *Heslař české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011.
- Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009.
- Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 1. díl, A-G*, Praha 2008.
- Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 3. díl, sv. 1, M-O*, Praha 2008.
- Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4. díl, sv. 1., S-T*, Praha 2008.
- Luboš Merhaut, *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4. díl, sv. 2., U-Ž*, Praha 2008.
- Marie Jirásková – Hana Klínková, *S Jaroslavem Seifertem časem i nečasem*, Praha 2001.
- Milena Nováková, *Ohnivý žebřík: setkání ve snu a pravdě*, Praha 1944.

- Mirjam Bohatcová – Ivan Hlaváček et al., *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990.
- Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006.
- Otakar Štorch-Marien, *Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina II.*, Praha 1969.
- Otakar Štorch-Marien, *Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele Aventina III.*, Praha
- Petr Karlíček, *Napínavá doba – politické karikatury (a satiry) Čechů, Slováků a českých Němců (1933–1953)*, Praha 2018.
- Petr Šámal (ed.), *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*, Praha 2018.
- Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Rostislav Švácha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 (V)*, Praha 2005.
- Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1939/1958 (V)*, Praha 2005.
- Polana Bregantová – Karel Srp – Rostislav Švácha (ed.), *Karel Teige 1900–1951: Typo, koláže, dekalk*, Praha 1994.
- Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců. II. díl L–Ž*, Praha 1947.
- Rea Michalová, *Karel Teige: kapitán avantgardy*, Praha 2016.
- Václav Tratina, *Velký slovník osobností vědy a kultury příbramského regionu (1945 až současnost)*, Příbram 2001.
- Zdeněk Pešat, *Jaroslav Seifert*, Praha 1991.

Katalogy výstav

- Dagmar Šefčíková, *Politické a satirické kresby Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha 1971.
- Dagmar Šefčíková, *Výstava z díla Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Zámek Nelahozeves, Praha 1970.
- František Šmejkal – Rostislav Švácha – Jan Rous, *Česká výtvarná avantgarda dvacátých let Devětsil* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna, Praha 1986.
- Jaromír Pečírka – Karel Šourek, *Z válečného deníku Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Galerie J. R. Vilímka v Praze, Praha 1945.

- Václav Lacina, *Otakar Mrkvička: Výstava od 9. září do 4. října 1953* (kat. výst.), Výstavy Galerie Knihy, Praha 1953.

Články

- Adolf Ginter, Řeči a skutky, *Československý voják 14*, roč. 6, 1957, s. 25.
- Ilja Erenburg, Konstrukce, *Život II*, 1922, č. 1, s. 29–34.
- Peter Behrens, O poměru uměleckých a technických problémů, *Život II*, 1922, č. 1, s. 54–62.

Prameny

- LA PNP, fond Jaroslav Seifert, pohlednice adresovaná Jaroslavu Seifertovi ze dne 10. 9. 1928.
- LA PNP, fond Melantrich, dopis Melantrichu adresovaný Otakaru Mrkvičkovi ze dne 16. 5. 1945.
- LA PNP, fond Otakar Mrkvička, rukopisný dopis Otakara Mrkvičky adresovaný Josefu Horovi z roku 1929.
- Martin Ponec, *Meziválečná typografie jako specifický nástroj modernistické ideologie* (diplomní práce), Ústav hudební vědy MU, Brno 2013.
- Simona Osičková, *Karel Teige a poetismus v meziválečné době* (bakalářská práce) Ústav hudební vědy MU, Brno 2008.

Internetové zdroje

- Jan Tschichold (1902–1974), <https://www.britannica.com/biography/Jan-Tschichold>, vyhledáno 1. 4. 2022.
- Karel Teige, Přednáška Ilji Erenburga v Praze čili konstruktivismus a romantismus, <https://service.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/avantgarda/AVA2/87.pdf>, vyhledáno 15. 11. 2021.

7 Seznam obrazové přílohy

1. Fotografie pětice dětí Mrkvičkových – Libuše, Otakar, Božena, Zdeněk, Oldřich, asi 1912, reprofoto: Josef Fryš, *Dvanáct osudů čtyř staletí*, Příbram 2008, s. 85.
2. Studentský portrét Otakara Mrkvičky, kolem r. 1920, reprofoto: Josef Fryš, *Dvanáct osudů čtyř staletí*, Příbram 2008, s. 93.
3. Fotografie Otakara Mrkvičky s Jaroslavem Seifertem, 1925, reprofoto: Josef Fryš, *Dvanáct osudů čtyř staletí*, Příbram 2008, s. 93.
4. Pohlednice adresovaná Jaroslavu Seifertovi ze dne 10. 9. 1928, LA PNP, inv. č. 392/54, foto: Karolína Plívová.
5. Pohlednice adresovaná Jaroslavu Seifertovi ze dne 10. 9. 1928, LA PNP, inv. č. 392/54, foto: Karolína Plívová.
6. Dopis Otakara Mrkvičky adresovaný Josefu Horovi z roku 1929, LA PNP, inv. č. 91/67/1151, foto: Karolína Plívová.
7. Portrét Lídy Otáhalové, nedatováno, reprofoto: Milena Nováková, *Ohnivý žebřík: setkání ve snu a pravdě*, Praha 1944, s. nestr.
8. Otakar Mrkvička, *Námořník*, 1921, olej, karton, 50 × 31 cm, GHMP, inv. č. O 15816, foto: GHMP
9. Otakar Mrkvička, *Kytara*, 1927, olej, plátno, 42,5 × 31 cm, signováno vp. d. OM 27, MG, inv. č. A 2295, foto: MG.
10. Otakar Mrkvička, *Město*, 1925, olej, plátno, 42 × 52 cm, signováno vp. d. 1925, soukromá sbírka, zdroj: https://www.galeriekodl.cz/cz/galerie/detail.html?id_galerie=1474&id_aukce=22, vyhledáno 7. 8. 2021.
11. Otakar Mrkvička, *Tropická krajina*, 1929, olej, plátno, 74 × 99 cm, signováno vp. d. ma 29, soukromá sbírka, reprofoto: Dagmar Šefčíková, *Výstava z díla Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Zámek Nelahozeves, Praha 1970, s. nestr.

12. Otakar Mrkvička, *Polibek*, první polovina 30. let, olej, lepenka, 16 × 22,5 cm, nesignováno, soukromá sbírka, zdroj: https://www.galeriekodl.cz/cz/galerie/detail.html?id_galerie=2023, vyhledáno 7. 8. 2021.
13. Otakar Mrkvička, *Hradčany*, 1939, olej, plátno, 70 × 42 cm, nesignováno, soukromá sbírka, zdroj: https://www.galeriekodl.cz/cz/galerie/detail.html?id_galerie=1972&id_aukce=30, vyhledáno 7. 8. 2021.
14. Otakar Mrkvička, *Fotbalista s míčem*, 1931, barevná litografie, 470 × 630 mm, inv. č. GP 18 368, foto: UPM.
15. Otakar Mrkvička, *Samaritánka*, 1942, kolorovaná kresba, 290 × 210 mm, signováno vpravo dole omrkvička 42, reprofoto: Jaromír Pečírka – Karel Šourek, *Z válečného deníku Otakara Mrkvičky* (kat. výst.), Galerie J. R. Vilímka v Praze 1945, nestr.
16. Seznam „Částečně zvrhlý malíři v hlavním zaměstnání“, reprofoto: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, nestr.
17. Otakar Mrkvička, *Poválečná prosperita*, 1929, papír, tužka, tuš, akvarel, 350 × 295 mm, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, reprofoto: Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006, s. 44.
18. Otakar Mrkvička, *Svět, kde se žebra*, kolem 1930, karton, tužka, tuš, NG v Praze, reprofoto: Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (ed.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006, s. 45.
19. Otakar Mrkvička, *Výstava Z válečného deníku*, 1945, tisk barevný, papír, 840 × 595 mm, signováno vpravo dole O. Mrkvička, PNP, inv. č. 8/2010-66, foto: Barbora Vlášková.
20. Úmrtní list Otakara Mrkvičky, 1957, papír, Archiv NG v Praze, fond Otakar Mrkvička, foto: Lucie Večerníková.

21. Fotografie Otakara Mrkvičky, reprofoto: Josef Fryš, *Dvanáct osudů čtyř staletí*, Příbram 2008, s. 95.
22. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Experiment*, 1921, papír, zdroj: <https://www.symposionbooks.com/cz/aukce/produkt/1514/>, vyhledáno 10. 11. 2021.
23. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Pozdravy*, 1923, papír 192 × 141 mm, PNP, inv. č. V. Martínek 722, foto: Karolína Plívová.
24. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Samá láska*, 1923, papír, 190 × 135 mm, PNP, foto: Karolína Plívová.
25. Bedřich Feuerstein – Jaromír Krejcar – Karel Teige – Josef Šíma, titulní strana časopisu *Život II*, 1922, papír, 255 × 185 mm, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 19.
26. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Samá láska*, 1923, papír, 190 × 135 mm, PNP, inv. č. O. Říha 004, foto: Karolína Plívová.
27. Otakar Mrkvička, obálka knihy *O kováři a nevěstce*, 1923, papír, zdroj: <https://www.podzemni-antikvariat.cz/detail/philippe-charles-louis-o-kovari-a-nevestce-dva-romany>, vyhledáno 9. 8. 2021.
28. Josef Čapek, obálka knihy *Krvavá ironie*, 1921, papír, 220 × 140 mm, reprofoto: Alena Pomajzlová, *Vidět knihu. Knižní grafika Josefa Čapka*, Praha 2010, s. 85.
29. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Prokletí lidé*, 1922, papír, 173 × 108 mm, PNP, inv. č. P4 FB1, foto: Karolína Plívová.
30. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Prokletí lidé*, 1922, papír, 173 × 108 mm, PNP, foto: Karolína Plívová.
31. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Prokletí lidé*, 1922, papír, 173 × 108 mm, PNP, foto: Karolína Plívová.
32. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Výbor ze spisů Vítězslava Háška*, 1923, papír, 194 × 128 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.

33. V. H. Brunner, obálka knihy *Divadelní promenády*, 1915, papír, 194 × 145 mm, reprofoto: Jindřich Toman, *Knihy v českém kubismu: Czech cubism and the book*, Praha 2004, s. 82.
34. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Výbor ze spisů Vítězslava Háška*, 1923, papír, 194 × 128 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
35. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Výbor ze spisů Vítězslava Háška*, 1923, papír, 194 × 128 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
36. Otakar Mrkvička, ilustrace *V herecké šatně*, nedatováno, papír, tuš, kvaš, 150 × 110 mm, Depozitář MG, inv. č. B 11190, foto. Karolína Plívová.
37. Otakar Mrkvička, ilustrace *Malíř v krajině*, nedatováno, papír, tuš, 342 × 210 mm, Depozitář MG, inv. č. B 11184, foto. Karolína Plívová.
38. Otakar Mrkvička – Karel Teige, titulní strana časopisu *Lidová knihovna Aventina: Ze života hmyzu*, 1924, papír, 170 × 110 mm, PNP, inv. č. C12a 587, foto. Karolína Plívová.
39. Časopis *L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique*, 1920, papír, zdroj: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073374c/f11.item.zoom>, vyhledáno 15. 11. 2021.
40. Jindra Vichnar, titulní strana časopisu *Lidová knihovna Aventina: Válka Světů*, 1925, papír, 170 × 117 mm, zdroj: <https://www.cervenkyknir.cz/wells-valka-svetu-47750v>, vyhledáno 15. 11. 2021.
41. Vladimír Konstantinovskij, obálka knihy *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, 1923, papír, 220 × 140 mm, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 58.
42. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, 1924, papír, 200 × 140 mm, UPM, inv. č. GK 9855E, foto. Karolína Plívová.
43. Otakar Mrkvička – Karel Teige, titulní list *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, 1924, papír, 200 × 140 mm, UPM, inv. č. GK 9855E, foto. Karolína Plívová.

44. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Američané v Leningradě*, 1924, papír, 188 × 134 mm, reprofoto: Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 96.
45. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Zavražděný básník*, 1925, papír, 200 × 123 mm, PNP, inv. č. P59 B23, foto. Karolína Plívová.
46. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Sedící žena*, 1925, papír, 192 × 135 mm, PNP, inv. č. P 97 C36, foto. Karolína Plívová.
47. Karel Teige, obrazová báseň, 1924, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 49.
48. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Láska Jeanny Neuillové*, 1925, papír, 137 × 185 mm, UPM, inv. č. GS 14925, foto. Karolína Plívová.
49. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Pekař Jan Marhoul*, 1925, papír, 200 × 140 mm, PNP, inv. č. P55 E74, foto. Karolína Plívová.
50. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Muž doma*, 1929, papír, 192 × 131 mm, reprofoto: Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 112.
51. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Muž a elegance*, 1928, papír, 193 × 128 mm, reprofoto: Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 112.
52. Jindřich Štýrský – Toyen, obálka knihy *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle*, 1925, papír, 195 × 135 mm, PNP, inv. č. 8024/74-k, foto. Karolína Plívová.
53. Jindřich Štýrský – Toyen, obálka knihy *Falešný mariáš*, 1925, papír, 200 × 138 mm, PNP, inv. č. NEZVAL 2136, foto. Karolína Plívová.
54. Jindřich Štýrský – Toyen, obálka knihy *Strašidelný dům*, 1926, papír, <https://is.muni.cz/th/vyct0/OBRAZY.pdf>, vyhledáno 24. 11. 2021.

55. Jaroslav Šváb, obálka knihy *Almanach Jižní Čechy*, 1929, papír, 310 × 234 mm, reprofoto: Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 132.
56. Karel Šourek, obálka knihy *Jazz*, 1928, papír, 255 × 175 mm, zdroj: <https://www.antikavion.cz/kniha/jazz-emil-frantisek-burian-1928-13487#gallery-1>, vyhledáno 24. 11. 2021.
57. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Papežka Johanka*, 1927, papír, 175 × 120 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
58. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Papežka Johanka*, 1927, papír, tuš, 173 × 120 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
59. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Papežka Johanka*, 1927, papír, tuš, 173 × 120 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
60. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Život a smrt Nikolaje Kurbova*, 1926, papír, 200 × 140 mm, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 59.
61. Neznámý autor, obálka knihy *Život a smrt Nikolaje Kurbova*, 1923, papír, 210 × 135 mm, reprofoto: *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 59.
62. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Břichomluvec a Amazonka*, 1928, UPM, foto: Karolína Plívová.
63. Otakar Mrkvička – Karel Teige, obálka knihy *Rinaldino*, 1927, papír, 210 × 105 mm, PNP, inv. č. V. Martínek 192, foto: Karolína Plívová
64. Otakar Mrkvička, titulní strana časopisu *Plán*, 1929, papír, 240 × 160 mm, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 33.
65. Lajos Kassák, obálka knihy *Zpívali a umírali*, 1928, papír, 250 × 180 mm, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 33.

66. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Bankéřova žena*, 1925, papír, 188 × 134 mm, reprofoto: Jindřich Toman (ed.), *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*, Praha 2009, s. 97.
67. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Člověk, který se stal hercem*, 1929, papír, 203 × 135 mm, PNP, inv. č. P89 F10, foto. Karolína Plívová.
68. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Abatyše v Castru*, 1927, papír, 176 × 122 mm, PNP, inv. č. C12a 1477, foto. Karolína Plívová.
69. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Adam a Eva*, 1930, papír, 180 × 130 mm, zdroj: <https://www.antikavion.cz/kniha/adam-a-eva-humoristicky-roman-john-erskine-1930-222225#gallery>, vyhledáno 29. 11. 2021.
70. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Muži mezi sebou*, 1930, papír, zdroj: http://www.antibuddha.com/czech/article_show.php?article_id=15906&new=1&category=90&item=11, vyhledáno 29. 11. 2021.
71. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Než se vrátí zvony*, 1946, papír, zdroj: <https://www.databazeknih.cz/obalka-knihy/nez-se-vrati-zvony-402573>, vyhledáno 6. 12. 2021.
72. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Na skále: Dvanáct zastavení Machovských*, 1945, papír, 215 × 145 mm, PNP, inv. č. P 135 A 47, foto. Karolína Plívová.
73. ReD 3, č. 1, přední strana obálky, 1929, papír, 220 × 170 mm, reprofoto: Karel Srp – Polana Bregantová – Lenka Bydžovská, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 110.
74. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Dům s vyhlídkou do zdi*, 1932, papír, 192 × 135 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
75. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Hladový rok – příběh města*, 1932, papír, 195 × 145 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
76. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Banky kouzla zbavené*, 1938, papír, 175 × 125 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.

77. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Banky kouzla zbavené*, 1938, papír, 170 × 120 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
78. Otakar Mrkvička, ilustrace *Karikatura*, 1929, karton, tuš, 260 × 178 mm, signováno vp. d. PD Otakar Mrkvička 1929, zdroj: <https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/otakar-mrkvicka/predmet/karikatura-otakar-mrkvicka-1898-1957>, vyhledáno 29. 11. 2021.
79. Otakar Mrkvička, ilustrace *Nové Německo*, 1952, papír, kresba, PNP, inv. č. 2219, foto: Karolína Plívová.
80. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Plechový cirkus*, 1946, papír, 205 × 133 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
81. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Plechový cirkus*, 1946, papír, tuš, 200 × 130 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
82. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Plechový cirkus*, 1946, papír, tuš, 200 × 130 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
83. Dopis od Melantrichu Otakaru Mrkvičkovi ze dne 16. 5. 1945, LA PNP, inv. č. 10/97, foto: Karolína Plívová.
84. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Na špičku nože*, 1943, papír, 220 × 135 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
85. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Na špičku nože*, 1943, papír, 196 × 130 mm, soukromá sbírka, foto: Karolína Plívová.
86. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, 1946, papír, 246 × 178 mm, PNP, inv. č. AFB 1764, foto: Karolína Plívová.
87. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, 1946, papír, 246 × 172 mm, PNP, inv. č. AFB 1764, foto: Karolína Plívová.
88. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, 1946, papír, 246 × 172 mm, PNP, inv. č. AFB 1764, foto: Karolína Plívová.
89. Otakar Mrkvička, kresba *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, nedatováno, papír, tuš, 451 × 330 mm, depozitář MG, inv. č. B 11020, foto: MG.

90. Otakar Mrkvička, kresba *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, nedatováno, papír, tuš, 451 × 330 mm, depozitář MG, inv. č. B 11024, foto: MG.
91. Otakar Mrkvička, kresba *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, nedatováno, papír, tuš, 451 × 330 mm, depozitář MG, inv. č. B 11019, foto: MG.
92. Otakar Mrkvička, obálka knihy *Kapka vody*, 1953, papír, zdroj: <https://antikvariat-brno.cz/kniha/35345-kapka-vody1953>, vyhledáno 2. 12. 2021.
93. Otakar Mrkvička, ilustrace ke knize *Kapka vody*, 1953, papír, zdroj: <https://antikvariat-brno.cz/kniha/35345-kapka-vody1953>, vyhledáno 2. 12. 2021.

8 Obrazová příloha



1. Pětice dětí Mrkvičkových – Libuše, Otakar, Božena, Zdeněk, Oldřich, asi 1912.



2. Student Otakar Mrkvička, kolem r. 1920.



3. Otakar Mrkvička (vpravo) s Jaroslavem Seifertem (vlevo), 1925.



4. Zadní strana pohlednice adresovaná Jaroslavu Seifertovi ze dne 10. 9. 1928, LA PNP Praha.



5. Přední strana pohlednice adresovaná Jaroslavu Seifertovi ze dne 10. 9. 1928, LA PNP
Praha.

HOTEL D'ANGLETERRE

Louis QUÉMENT

PROPRIÉTAIRE

à ROSCOFF (Finistère)



ENGLISH SPOKEN
TÉLÉPHONE 42

Lo

192

~~Milý~~

Milý Josefe Horo,

posílám pro "PLÁN" zatím 4 foto, které jsem schválně
vložil. V níšším prvním posílám Ti články o situaci
v sociálně malbě. Porozhlédl jsem se tu potom
velmi důkladně. Ale povím Ti o jedno: stož
pro mne z honorářů Plánu u sl. Zölnerové
v pokladně honorářů Hooké (když s mohl
více, tím líp. Ona je bude muset za mnou
pohled. Nevystačím s tím co s sebou mám.
Společám se!

Tvoj

Mkvička.

To je rukopis! (zau hotelová pers)

6. Dopis adresovaný Josefu Horovi z roku 1929, LA PNP Praha.



7. Lída Otáhalová.



8. Otakar Mrkvička, *Námorník*, 1921, NG Praha.



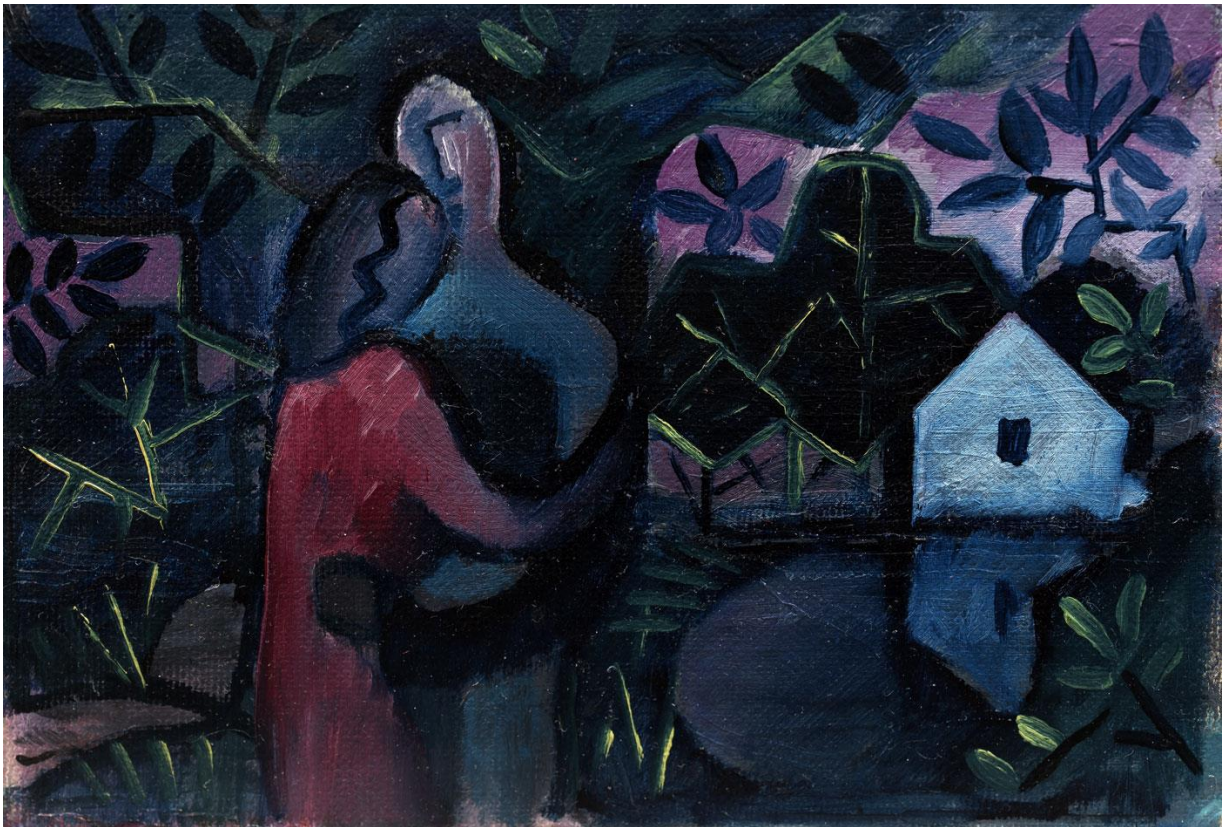
9. Otakar Mrkvička, *Kytara*, 1927, MG Brno.



10. Otakar Mrkvička, *Město*, 1925, soukromá sbírka.



11. Otakar Mrkvička, *Tropická krajina*, 1929, soukromá sbírka.



12. Otakar Mrkvička, *Polibek*, první pol. 30. let 20. století, soukromá sbírka.



13. Otakar Mrkvička, *Hradčany*, 1939, soukromá sbírka.



14. Otakar Mrkvička, *Fotbalista s míčem*, 1931, UPM Praha.

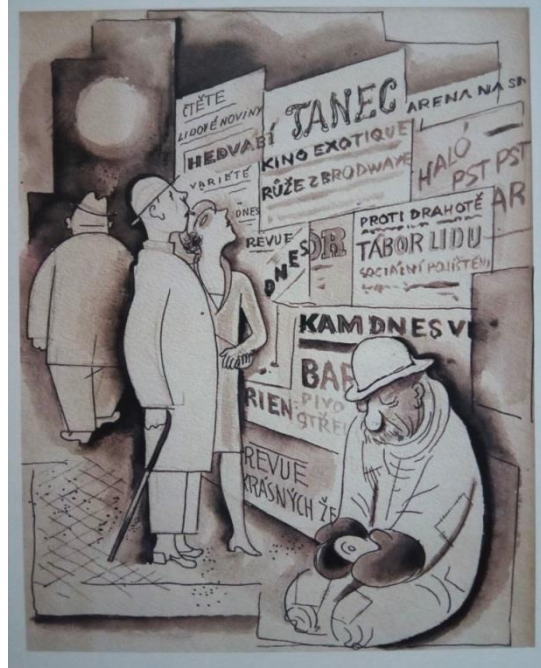


15. Otakar Mrkvička, *Samaritánka*, 1942, soukromá sbírka.

Teilweise entartete Maler im Hauptberuf.

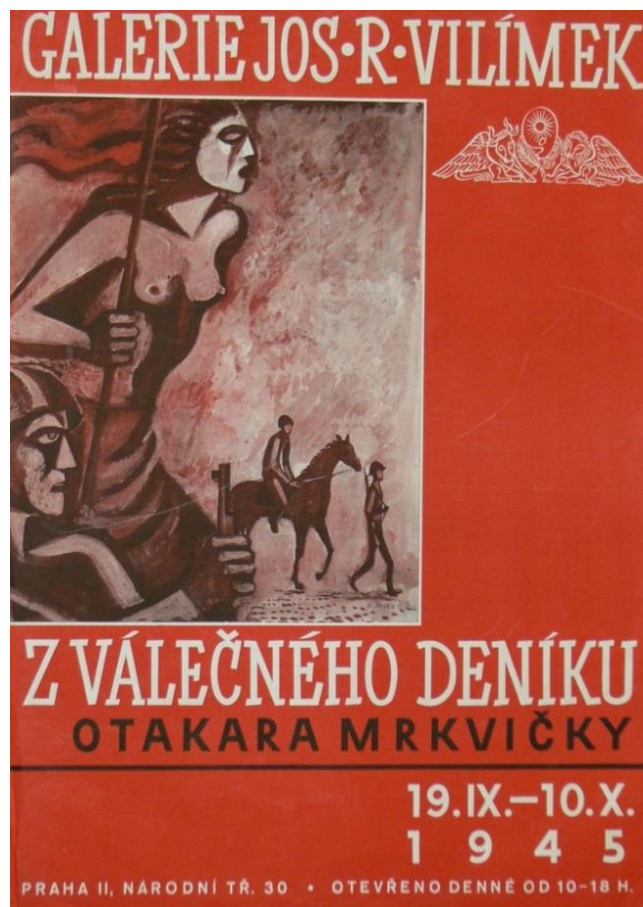
| | | | |
|--------------------------|-----------|------|---|
| 1/ Antonovič | Miloš | 1913 | P.XII, Bismarckova 4 /Beroun III, Mánesova 252./ |
| 2/ Čermínová /Toyen/ | Manka | 1902 | P.XI, Krásova 35 |
| 3/ Haise | Václav | 1905 | P.VII, Rösslerova 25 |
| 4/ Jiroudek | Frant. | 1914 | P.XIX, Čechova 15 |
| 5/ Hajerník | Cyprian | 1909 | P.VII, Na Královskou oborou 5. |
| 6/ Mrkvička | Otakar | 1898 | P.II, R. Heydrich-Ufer 24 |
| 7/ Neván | Eugen | 1914 | P.XI, Křišťanova 20. /Strašnice, V Předpolí 15/ |
| 8/ Smetana | Jan | 1918 | P.XVIII, Na Andělcce 9. |
| 9/ Šlenger | Karel | 1903 | Chomulice, o. Obora u Ostrůvk ⁸ |
| 10/ Troupová | Ludmila | 1923 | Hořovice 659 |
| 11/ Teige | Karel | 1900 | P.XVI, U Šalamounky 5. |
| 12/ Vrbová /Štefková/ | Miloslava | 1909 | P.VIII, Pod Kozlovkou 5. |
| 13/ Želibský | Jan | 1907 | P.XIX, Kleistova 22. |
| 14/ Gross | Frant. | 1909 | P.II, Truhlářská 12 |
| 15/ Tichý | Frant. | 1896 | P.XVIII, Říšská 1394. |

16. Seznam „Částečně zvrhlý malíři v hlavním zaměstnání.“



17. Otakar Mrkvička, kresba *Poválečná prosperita*, 1929, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích.

18. Otakar Mrkvička, kresba *Svět, kde se žebrá*, kolem 1930, NG Praha.



19. Otakar Mrkvička, *Výstava Z válečného deníku*, 1945, PNP Praha.

SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ

oznamuje v hlubokém zármutku, že dne 20. listopadu 1957 zemřel

Otakar Mrkvička

malíř a umělecký kritik.

V zesnulém odešel české výtvarné kultuře umělec, který po několik desetiletí ve své tvorbě hluboce prožíval společenské otázky naší doby, kritik, jenž citlivě a odvázně reagoval na všechny jevy našeho i světového uměleckého dění, činnorodý kulturní publicista, zdůrazňující aktivní úlohu nového umění v životě a chápající celou oblast umělecké tvorby v nedílné tvůrčí jednotě. Českoslovenští výtvarní umělci a teoretikové ztrácejí v něm ušlechtilého a družného člověka a přítele.

Čest jeho památce!

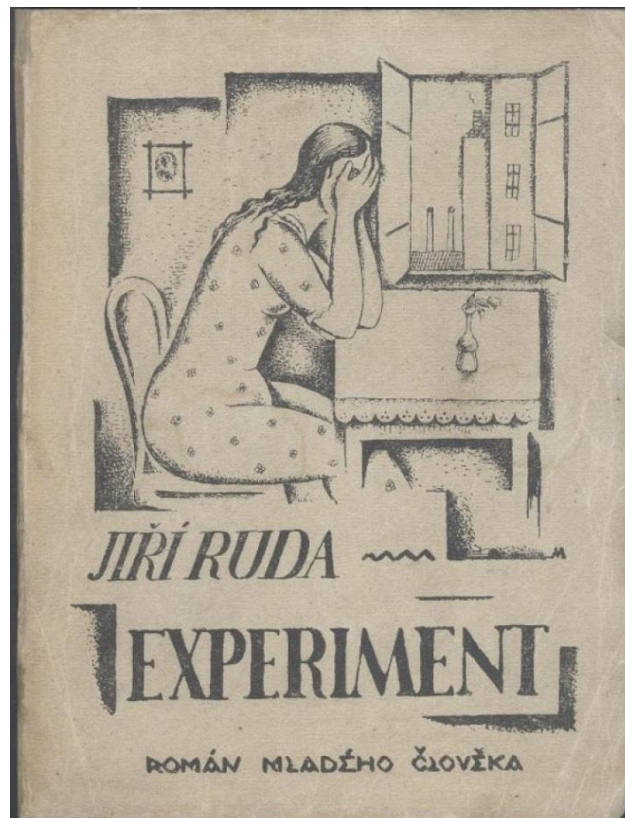
Pohřeb zesnulého se koná v pondělí dne 25. listopadu t. r. o 11,30 hodině
v krematoriu hlav. města Prahy ve Strašnicích.

Pražské tiskárny, n. p., provozovna 06, Praha I, Hilškova 17 a 18.

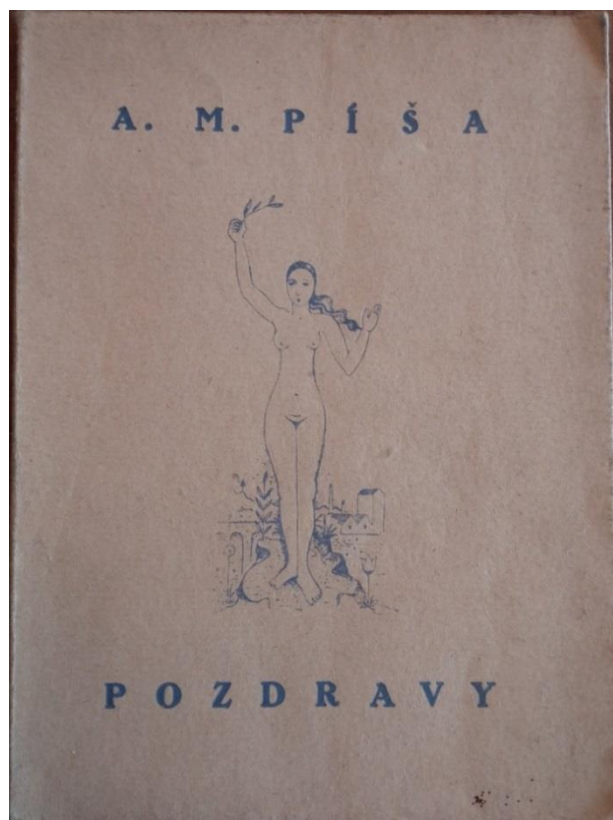
20. Úmrtní list Otakara Mrkvičky, Archiv NG Praha.



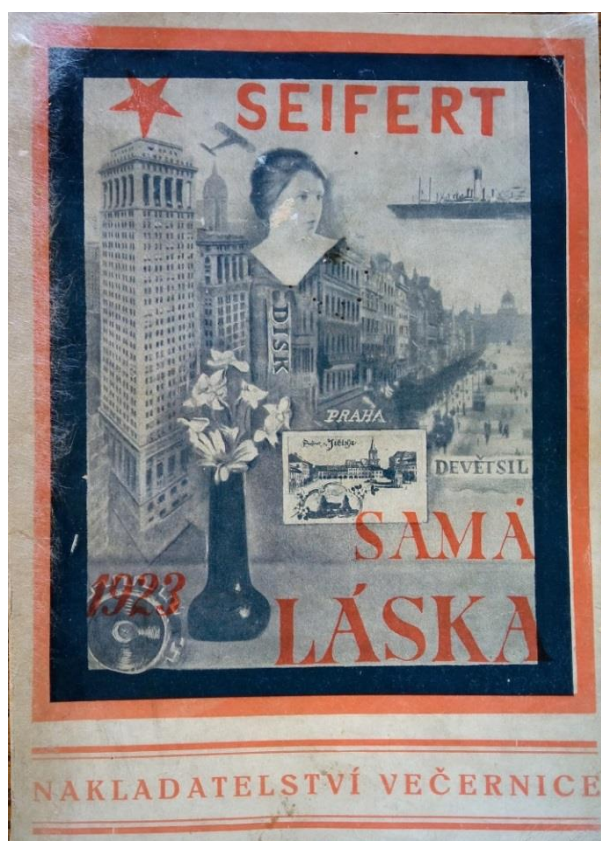
21. Akademická malíř, výtvarný kritik, ilustrátor a redaktor Otakar Mrkvička.



22. Jiří Ruda, *Experiment*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1921.



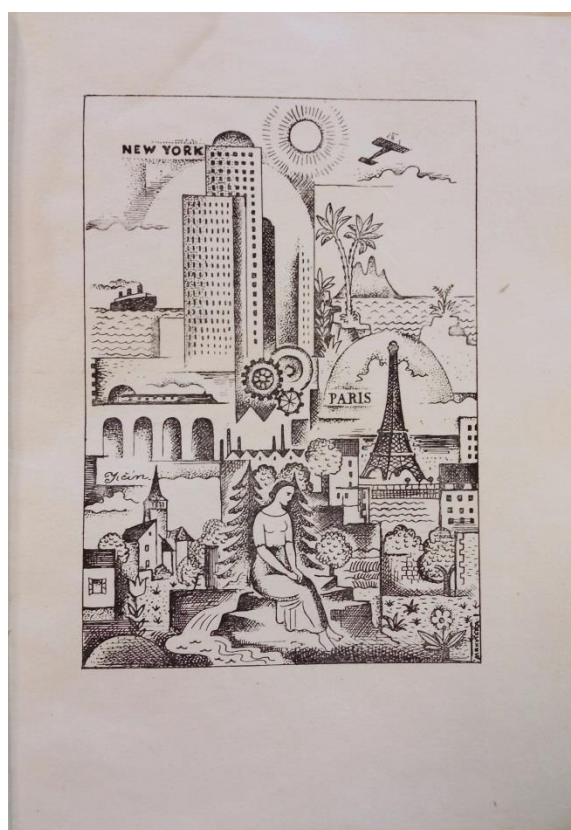
23. A. M. Píša, *Pozdravy*, Otakar Mrkvička – knižní obálka 1923, PNP Praha.



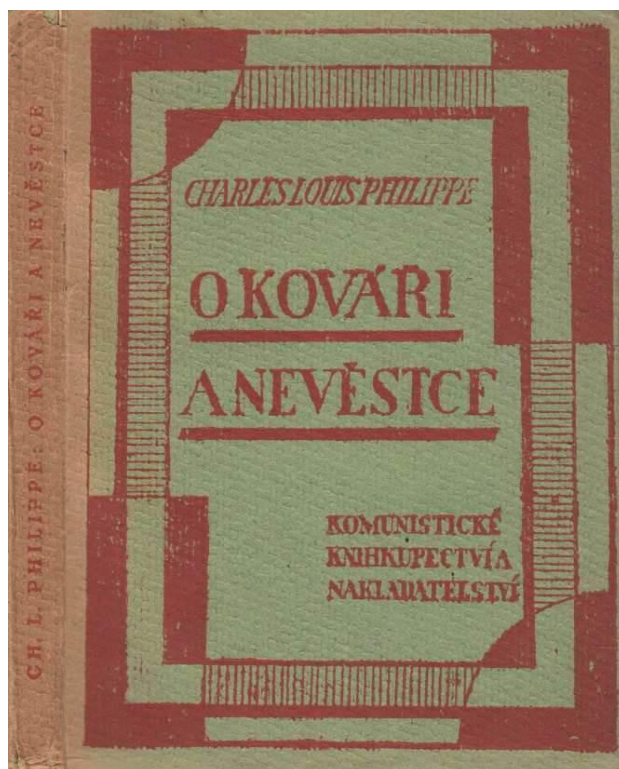
24. Jaroslav Seifert, *Samá láska*, Otakar Mrkvička – knižní obálka 1923, PNP Praha.



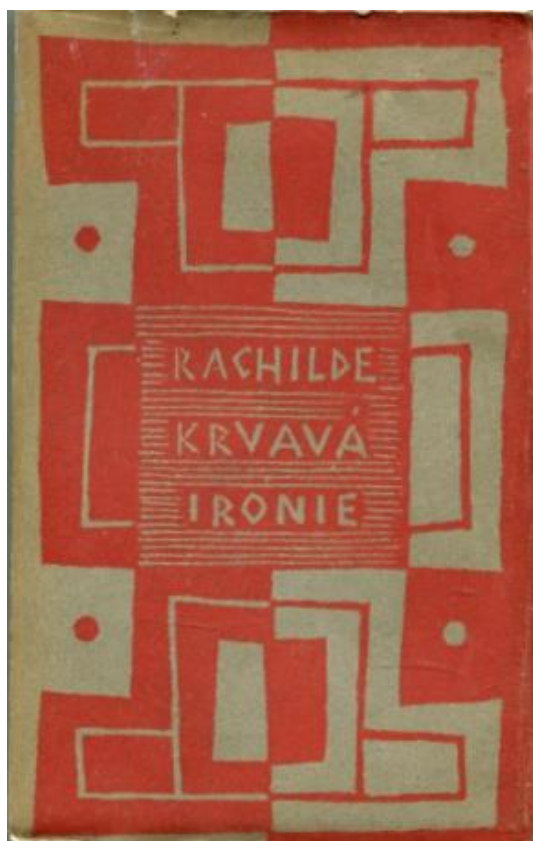
25. Bedřich Feuerstein – Jaromír Krejcar – Karel Teige – Josef Šíma titulní strana časopisu *Život II*, 1922.



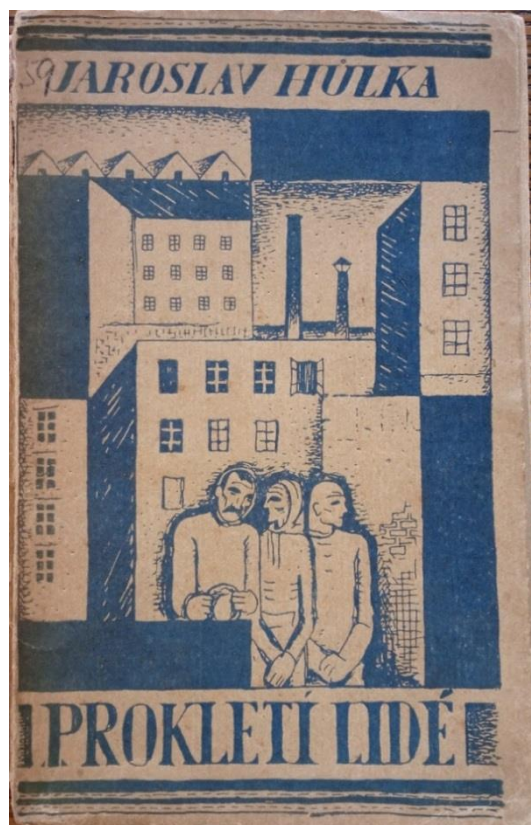
26. Jaroslav Seifert, *Samá láska*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1923, PNP Praha.



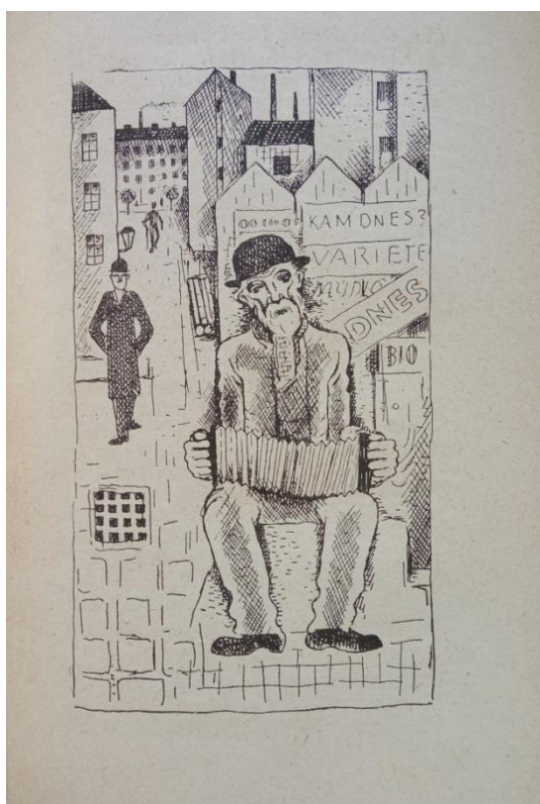
27. Charles Louis Philippe, *O kováři a nevěstce*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1923.



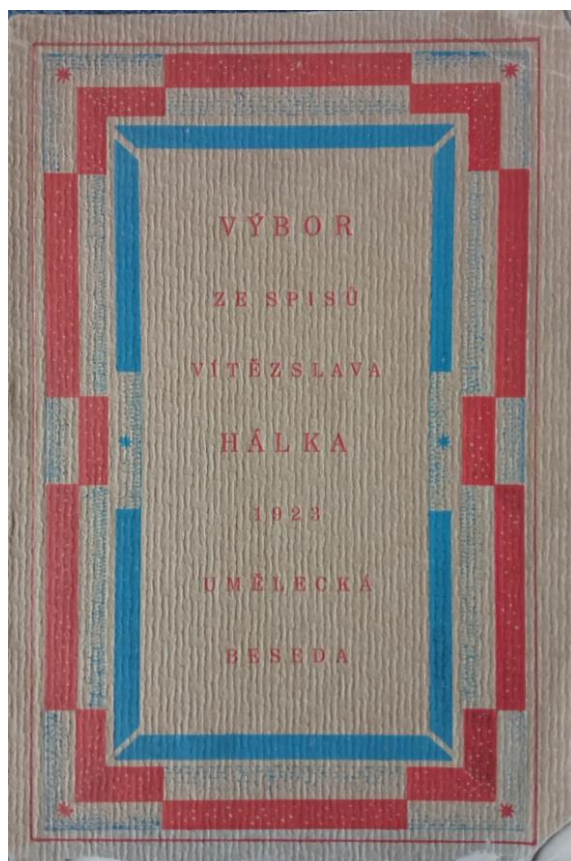
28. Rachilde, *Krvavá ironie*, Josef Čapek – knižní obálka, 1921.



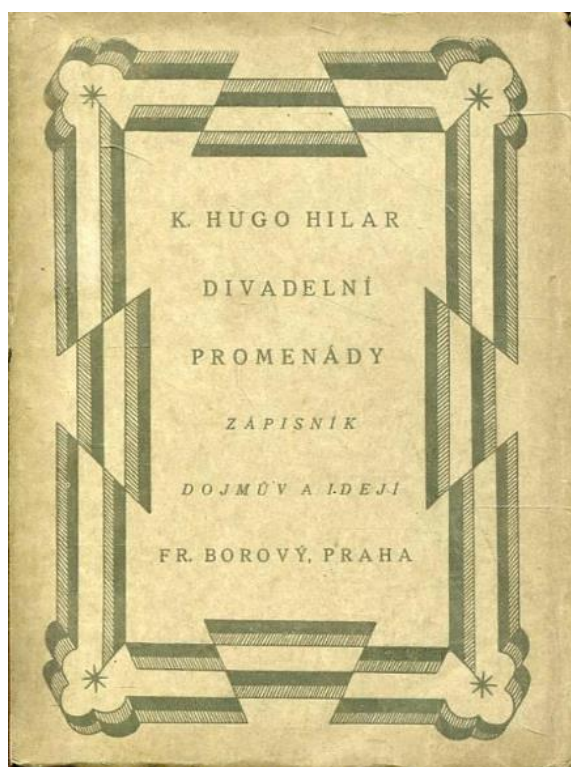
29. Jaroslav Hůlka, *Prokletí lidí*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1922, PNP Praha.



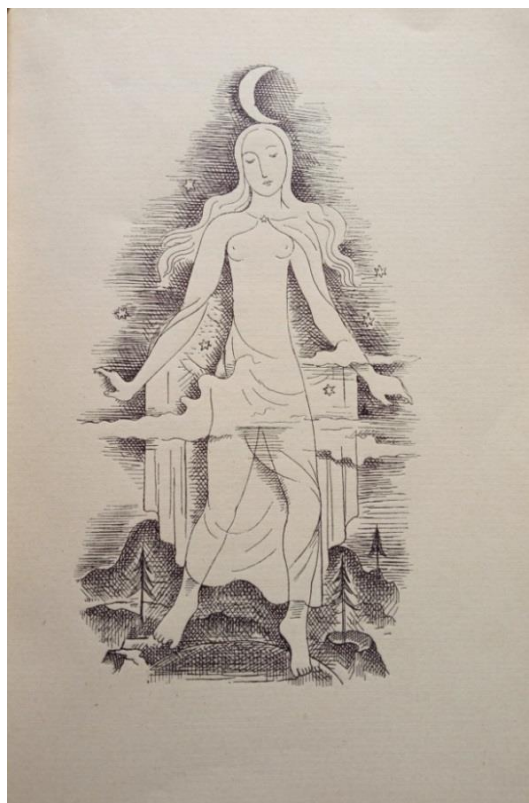
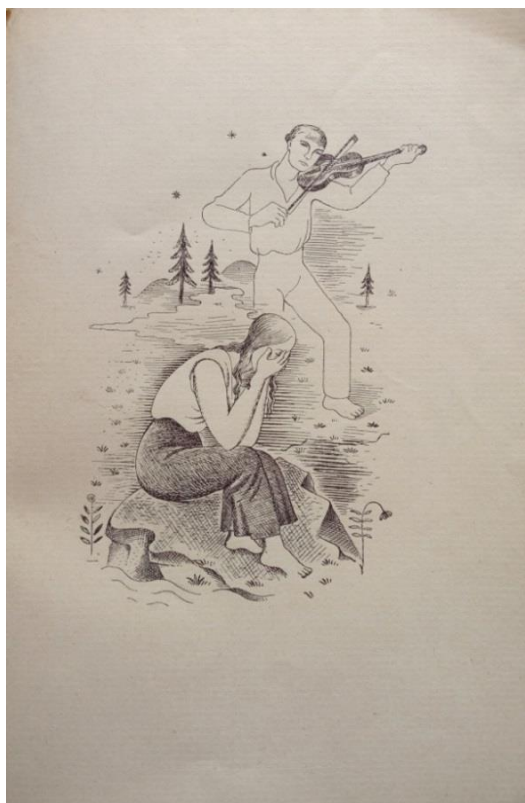
30. – 31. Jaroslav Hůlka, *Prokletí lidí*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1922, PNP Praha.



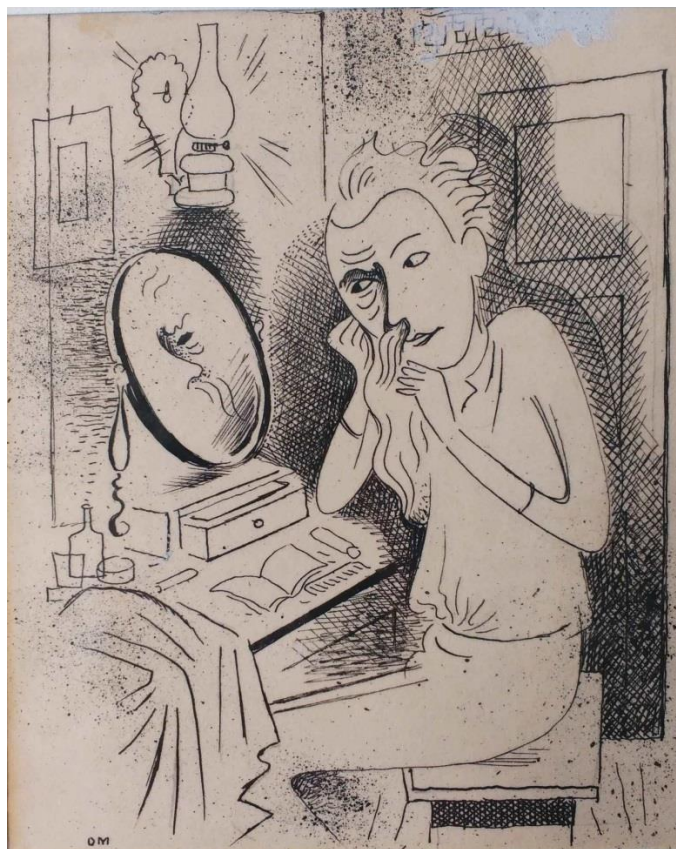
32. Vítězslav Hálek, *Výbor ze spisů Vítězslava Háška*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1923, soukromá sbírka.



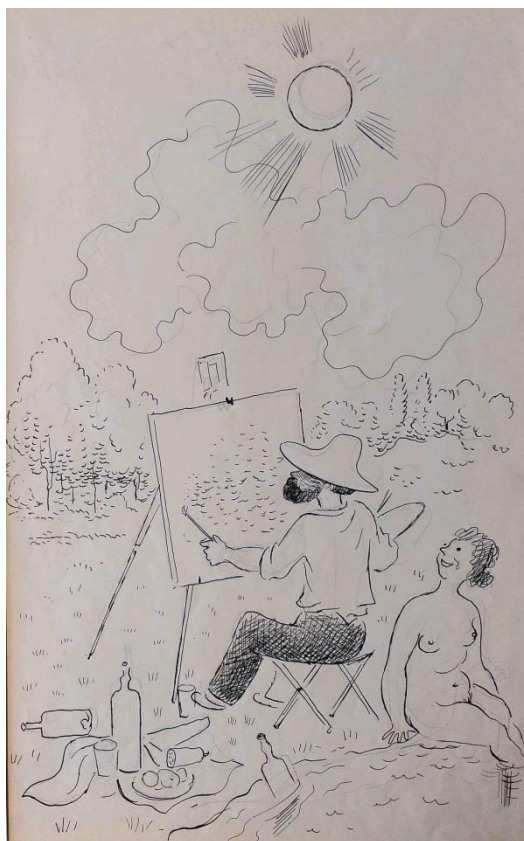
33. K. Hugo Hilar, *Divadelní promenády* V. H. Brunner – knižní obálka, 1915.



34. – 35. Vítězslav Hálek, *Výbor ze spisů Vítězslava Háška*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1923, soukromá sbírka.



36. Otakar Mrkvička, ilustrace *V herecké šatně*, nedatováno, depozitář MG Brno.



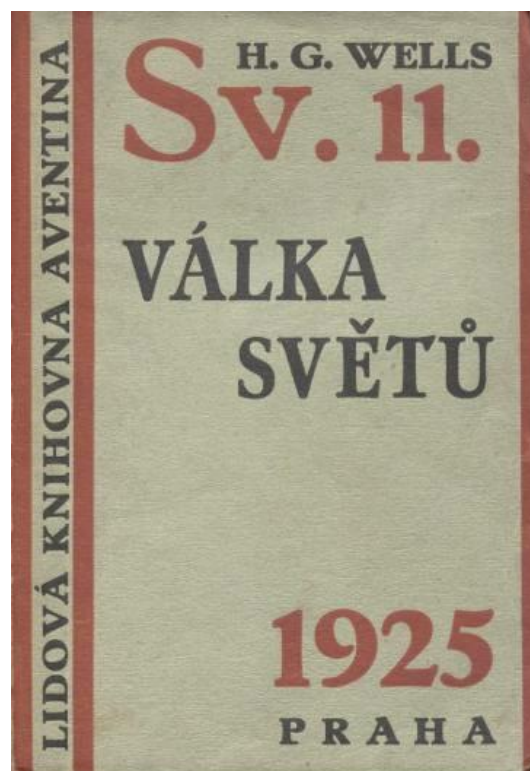
37. Otakar Mrkvička, ilustrace *Malíř v krajině*, nedatováno, depozitář MG Brno.



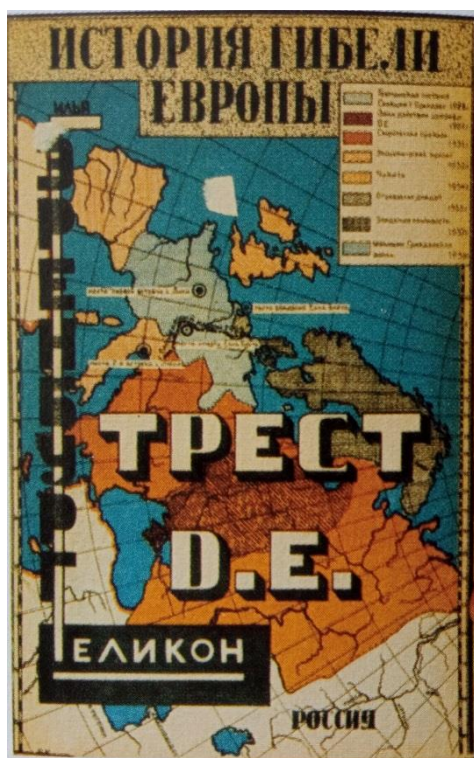
38. Bratři Čapkové, *Lidová knihovna Aventina: Ze života hmyzu*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – titulní strana, 1924, PNP Praha.



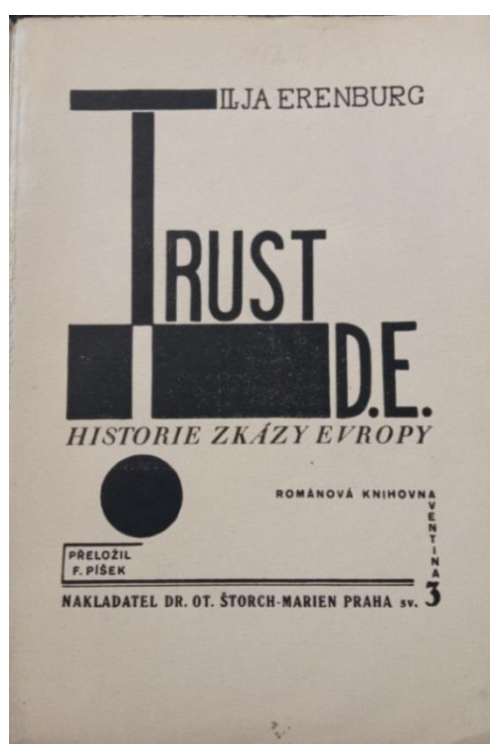
39. Le Corbusier – Paul Dermée – Amédée Ozenfant, *L'Esprit Nouveau*, 1920.



40. H. G. Wells, *Lidová knihovna Aventina: Válka Světů*, Jindra Vichner – titulní strana, 1925.

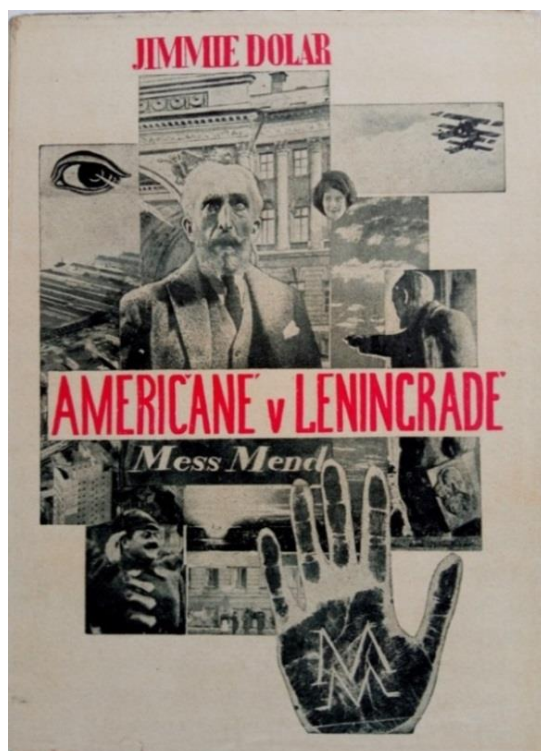


41. Ilja Erenburg, *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, Vladimír Konstantinovskij – knižní obálka, 1923.



42. Ilja Erenburg, *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1924, UPM Praha.

43. Ilja Erenburg, *Trust D. E., Historie zkázy Evropy*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – titulní list, 1924, UPM Praha.



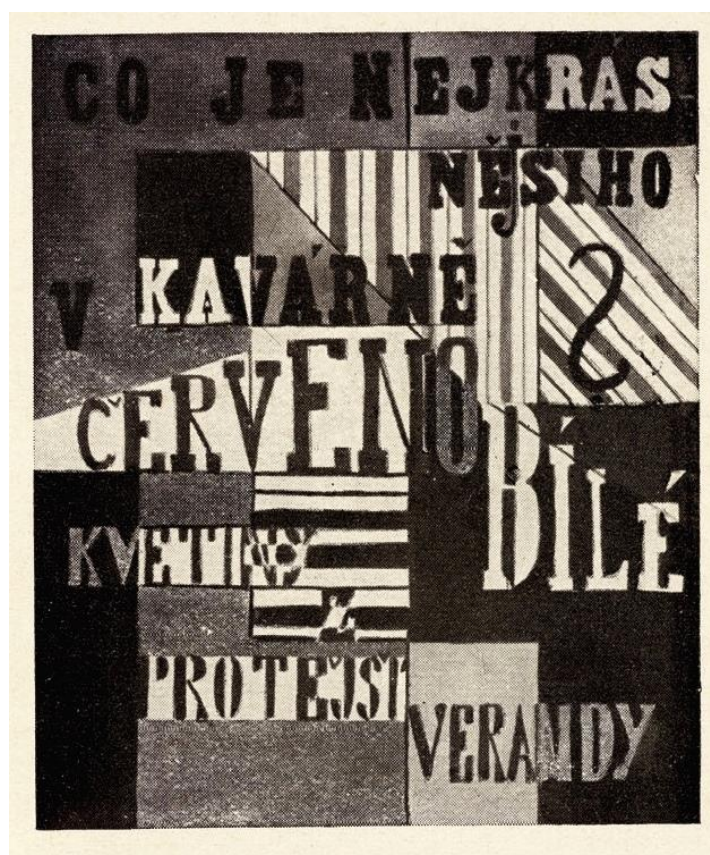
44. Jimmie Dolar, *Američané v Leningradě*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1925



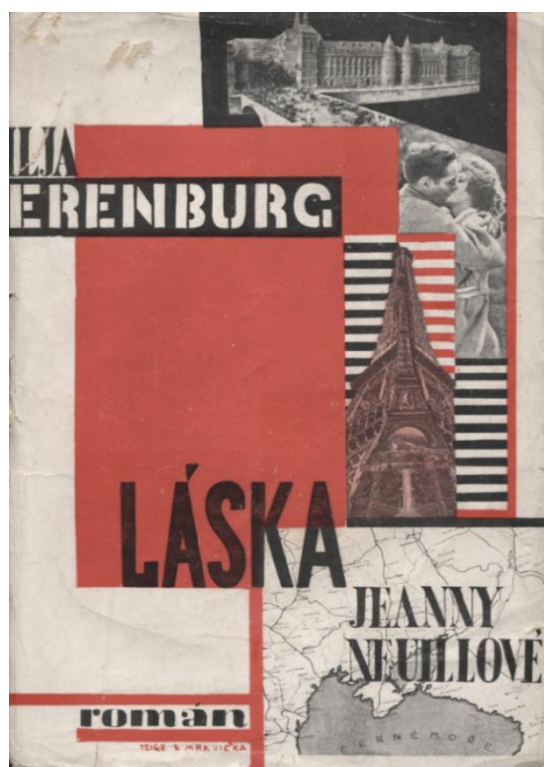
45. Guillaume Apollinaire, *Zavražděný básník*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1925, PNP Praha.



46. Guillaume Apollinaire, *Sedící žena*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1925, PNP Praha.



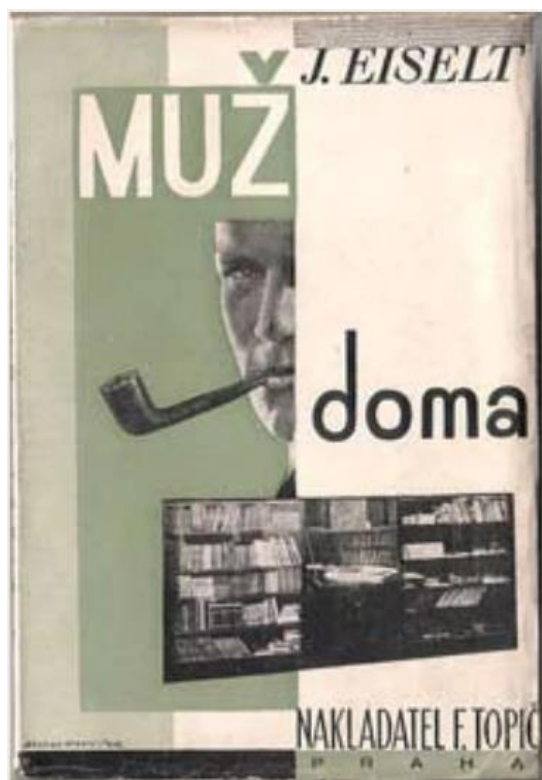
47. Vítězslav Nezval, *Pantomima*, Karel Teige – obrazová báseň, 1924.



48. Ilya Erenburg, *Láska Jeanny Neuillové*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1925, UPM Praha.



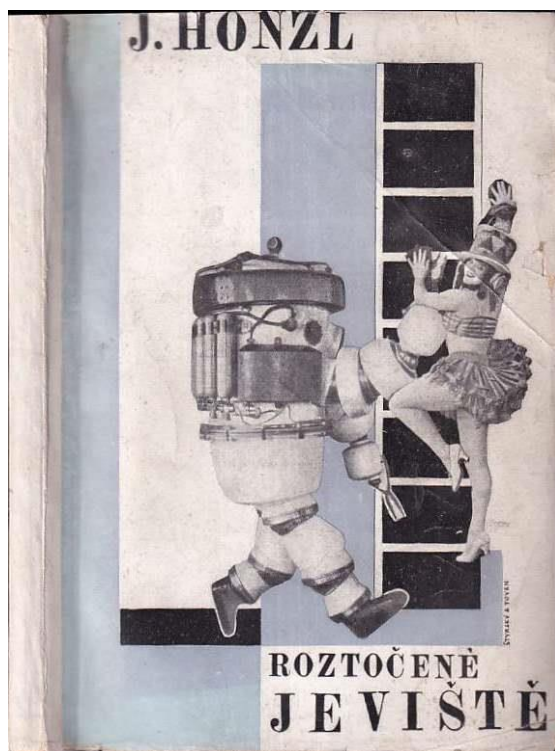
49. Vladislav Vančura, *Pekař Jan Marhoul*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1925, PNP Praha.



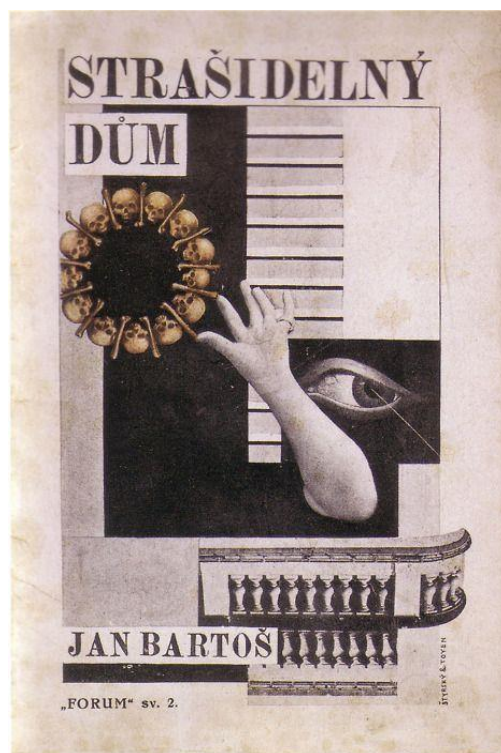
50. Josef Eiselt, *Muž doma*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1929.



51. Josef Eiselt, *Muž a elegance*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1928.

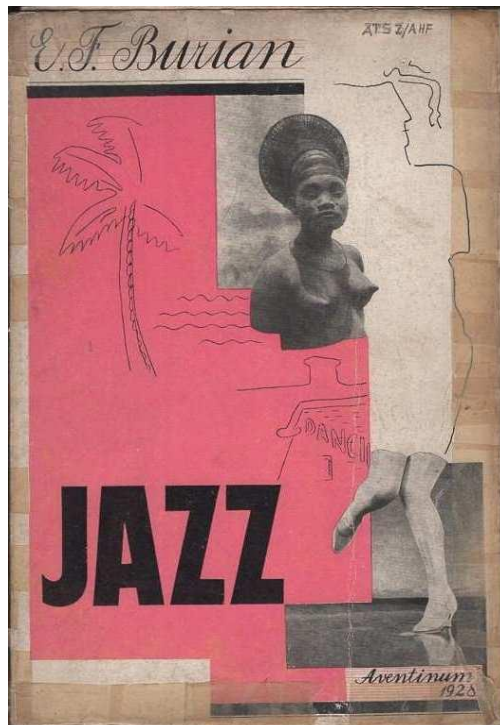
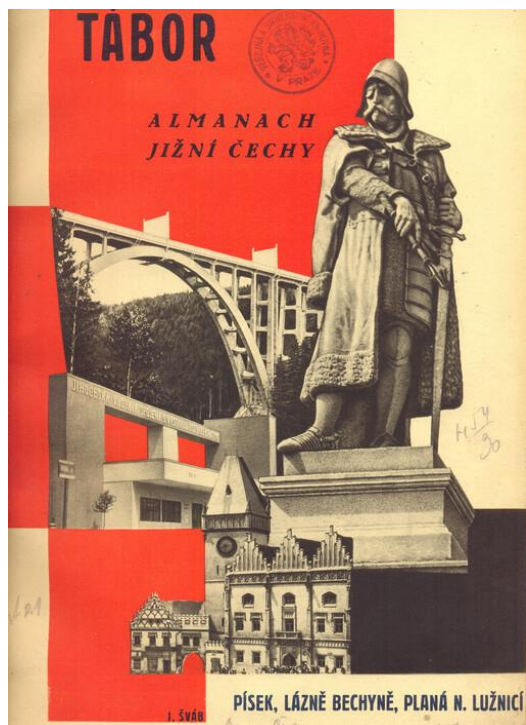


52. Jindřich Honzl, *Roztočené jeviště: úvahy o novém divadle*, Jindřich Štýrský – Toyen – knižní obálka, 1925, PNP Praha.



53. Vítězslav Nezval, *Falešný mariáš*, Jindřich Štýrský – Toyen – knižní obálka, 1925, PNP Praha.

54. Jan Bartoš, *Strašidelný dům*, Jindřich Štýrský – Toyen – knižní obálka, 1926.

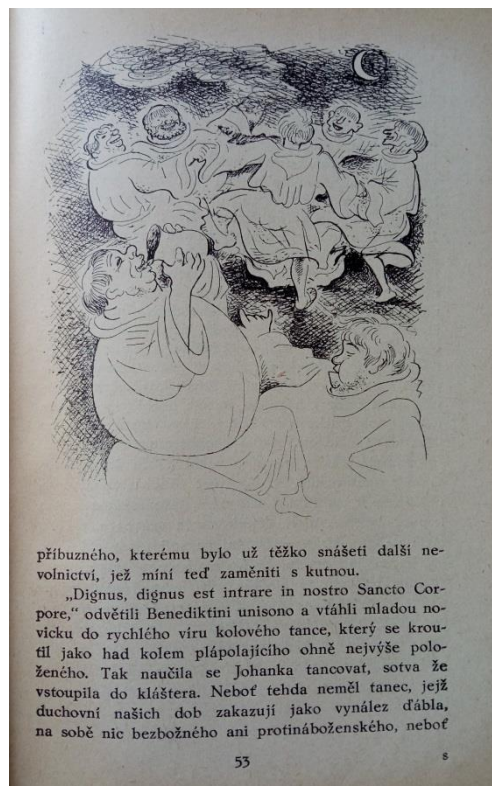
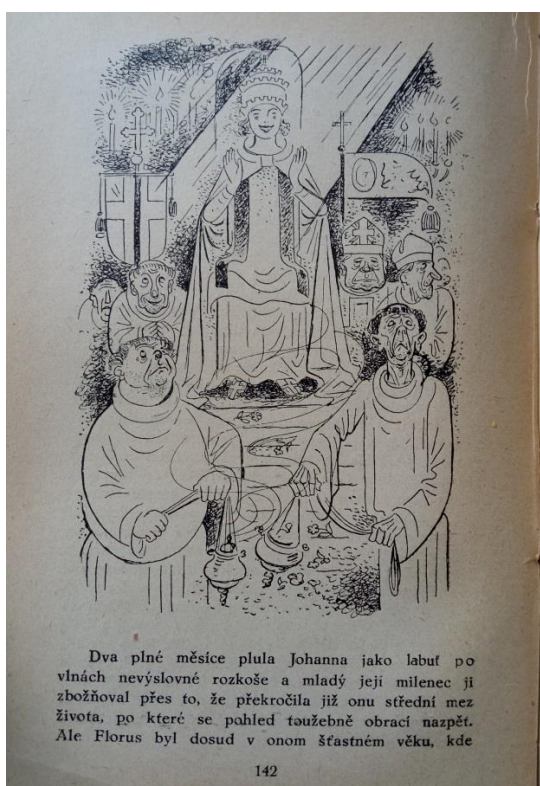


55. J. B. Jelínek, *Almanach Jižní Čechy*, Jaroslav Šváb – knižní obálka, 1929.

56. E. F. Burian, *Jazz*, Karel Šourek – knižní obálka, 1928.



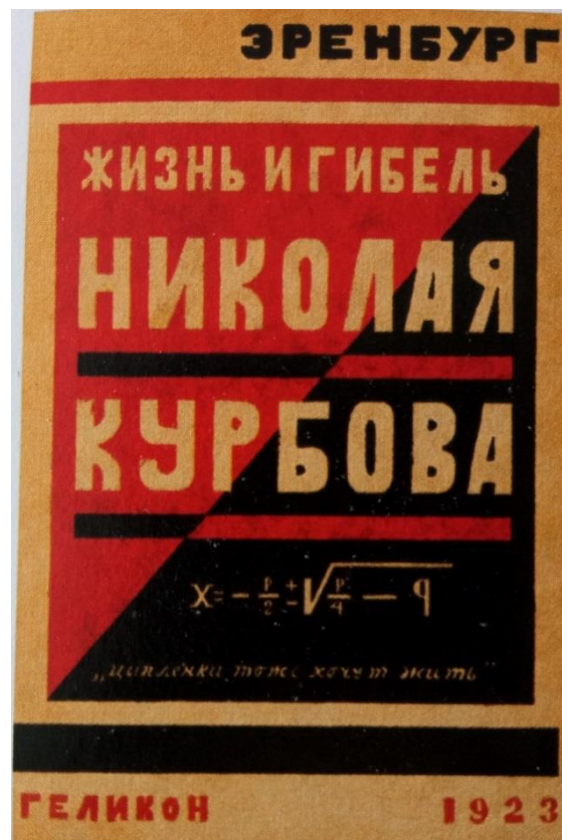
57. Emanuel Rhoidis, *Papežka Johanka*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1927, soukromá sbírka.



58. – 59. Emanuel Rhoidis, *Papežka Johanka*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1927, soukromá sbírka.



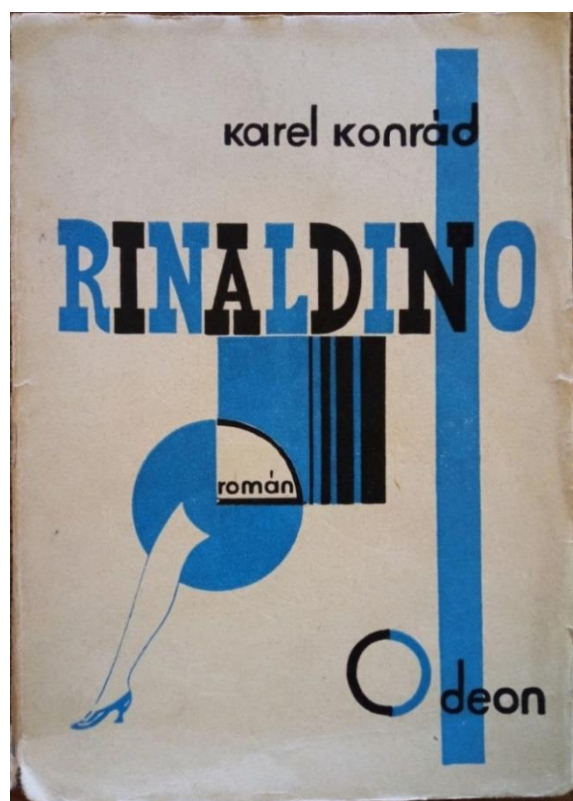
60. Ilja Erenburg, *Život a smrt Nikolaje Kurbova*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1926.



61. Ilja Erenburg, *Život a smrt Nikolaje Kurbova*, neznámý autor – knižní obálka, 1923.



62. Jiří Mařánek, *Břichomluvec a Amazonka*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1928, UPM Praha.



63. Karel Konrád, *Rinaldino*, Otakar Mrkvička – Karel Teige – knižní obálka, 1927, PNP Praha.



64. Otakar Mrkvička – titulní strana časopisu *Plán*, 1929.

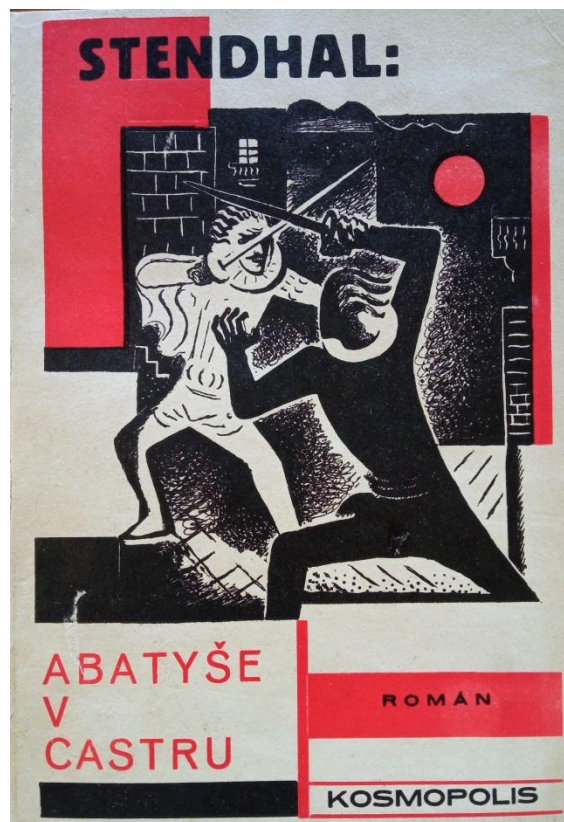


65. Tibor Déry, *Zpívají a umírali*, Lajos Kassák – knižní obálka, 1928.

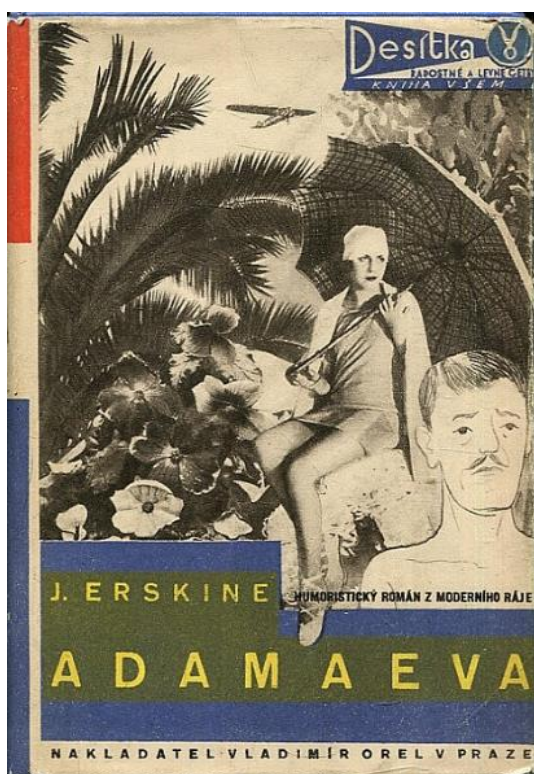


66. Jimmie Dolan, *Bankéřova žena*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1925.

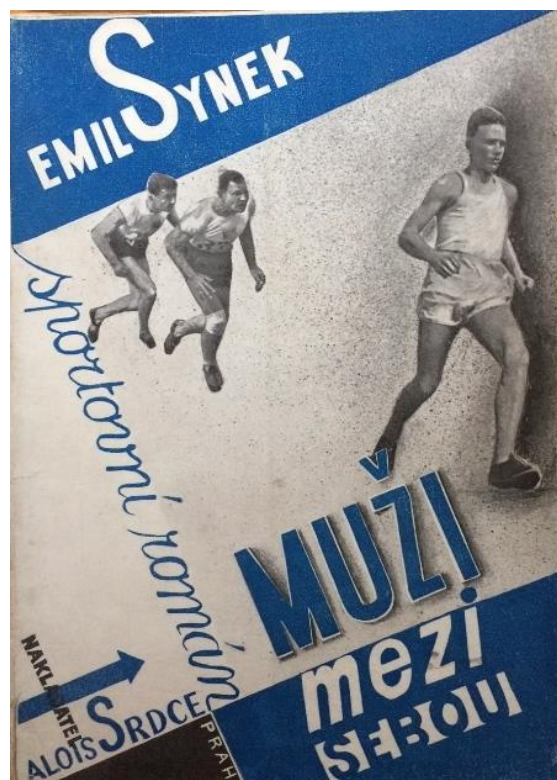
67. Jiří Frejka, *Člověk, který se stal hercem*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1929, PNP Praha.



68. Stendhal, *Abatyše v Castru*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1927, PNP Praha.



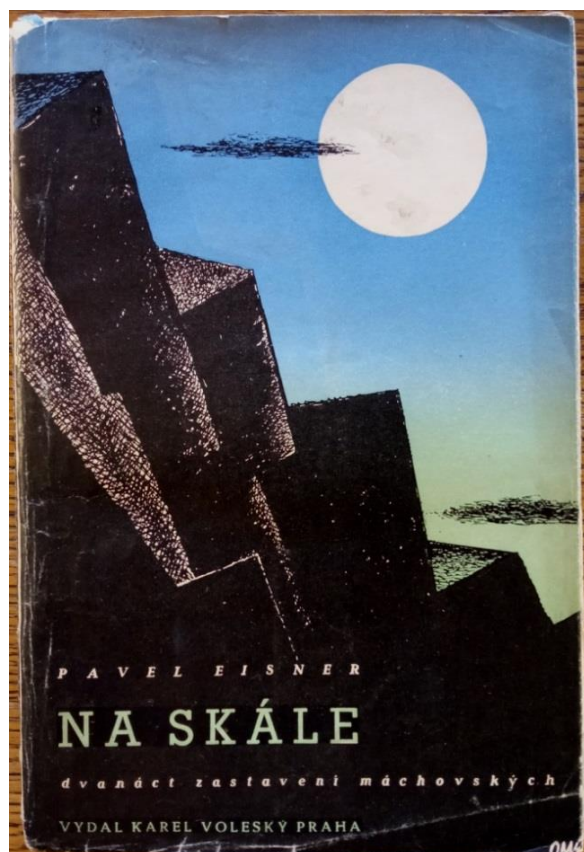
69. John Erskine, *Adam a Eva*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1930.



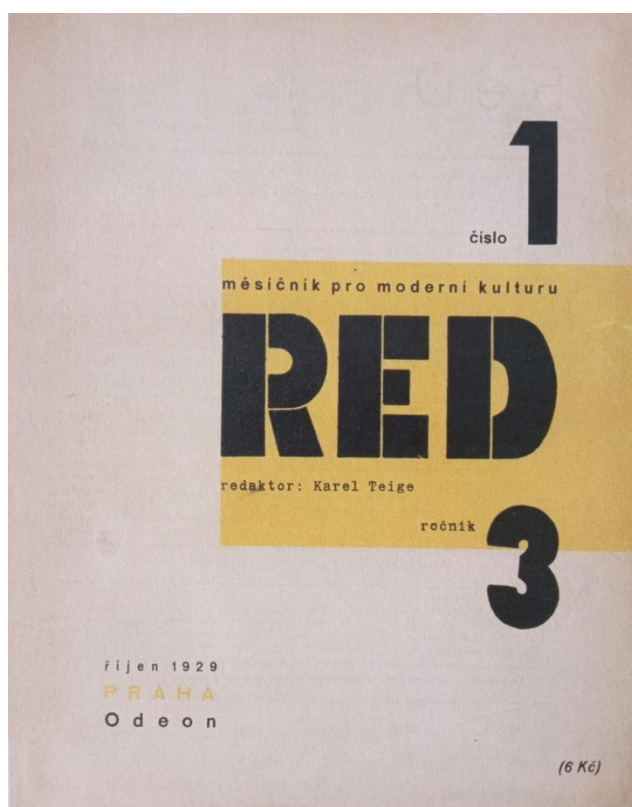
70. Emil Synek, *Muži mezi sebou*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1930.



71. Zdenka Jindrová, *Než se vrátí zvony*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1946.



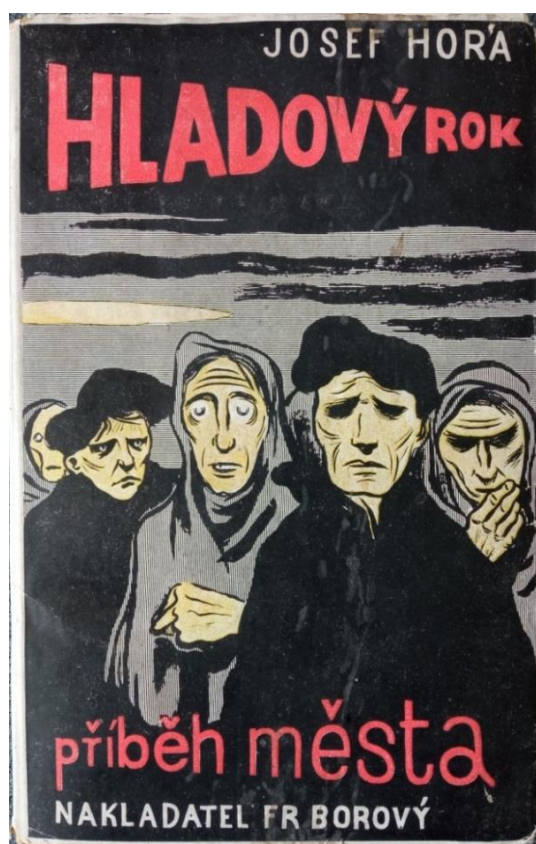
72. Pavel Eisner, *Na skále: Dvanáct zastavení Machovských*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1945, PNP Praha.



73. *ReD* 3, 1929, č. 1, přední strana obálky.



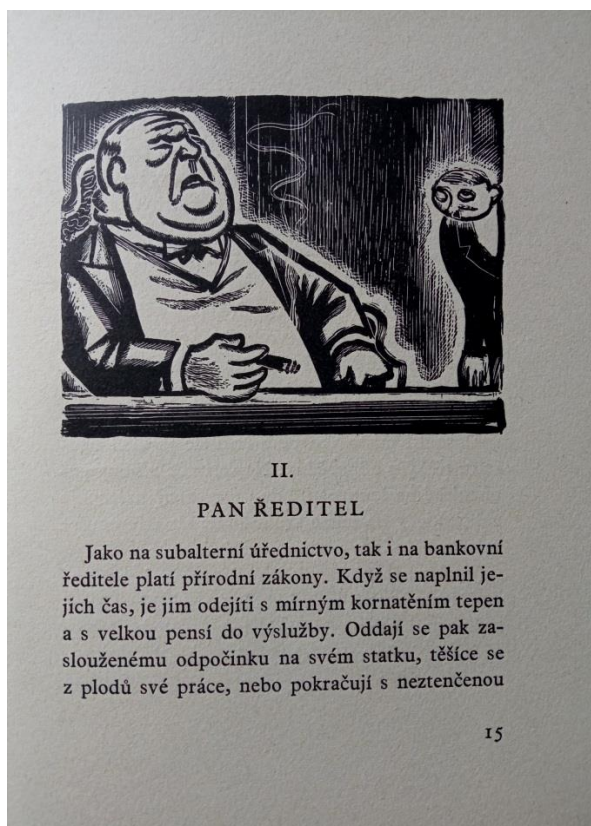
74. Jerome Klapka Jerome, *Dům s vyhlídkou do zdi*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1932, soukromá sbírka.



75. Josef Hora, *Hladový rok – příběh města*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1932, soukromá sbírka.



76. Václav Hlaváček, *Banky kouzla zbavené*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1938, soukromá sbírka.



77. Václav Hlaváček, *Banky kouzla zbavené*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1938, soukromá sbírka.



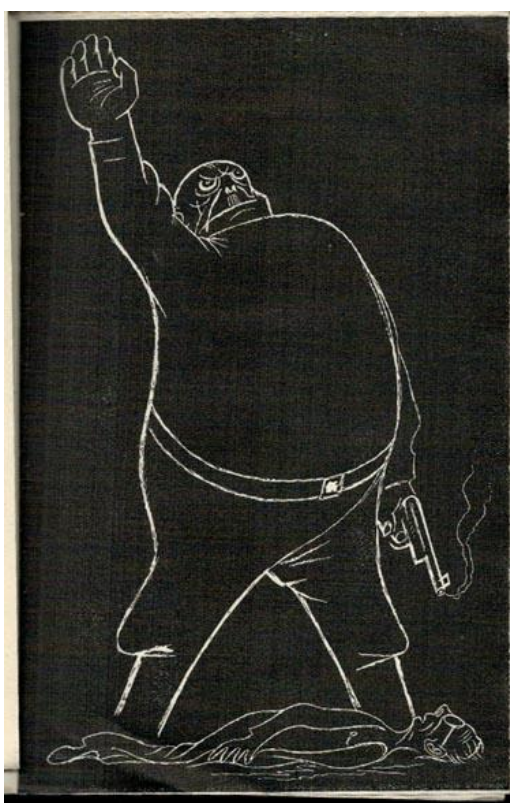
78. Otakar Mrkvička, ilustrace *Karikatura*, 1929.



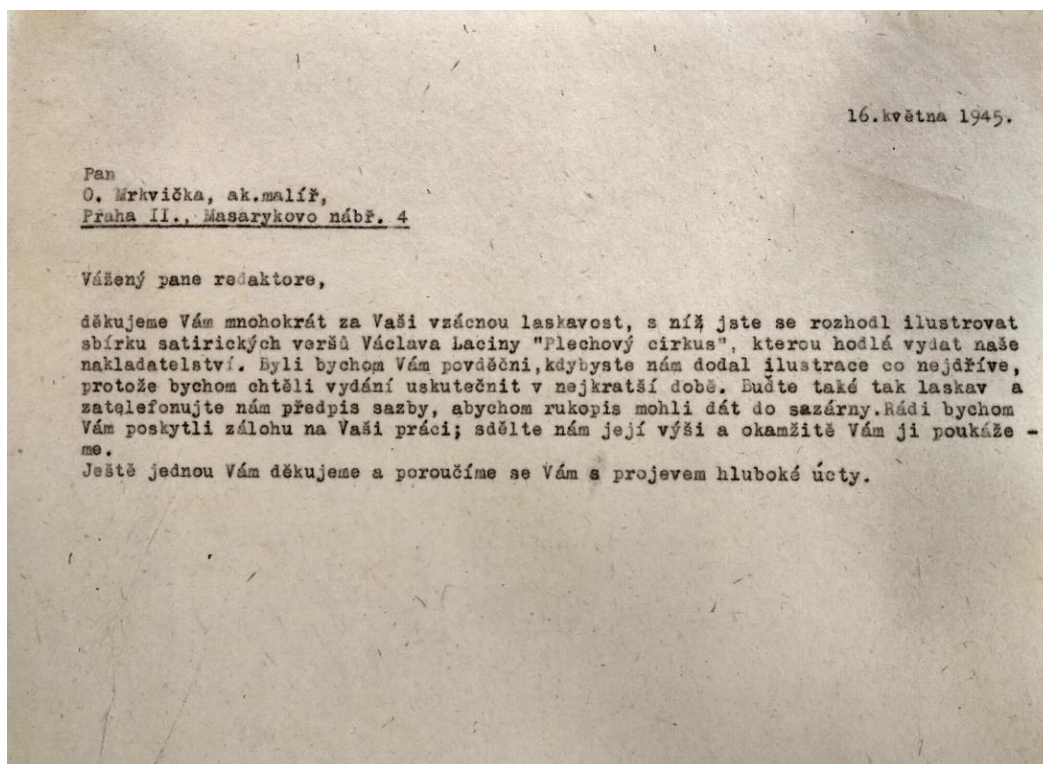
79. Otakar Mrkvička, ilustrace *Nové Německo*, 1952, PNP Praha.



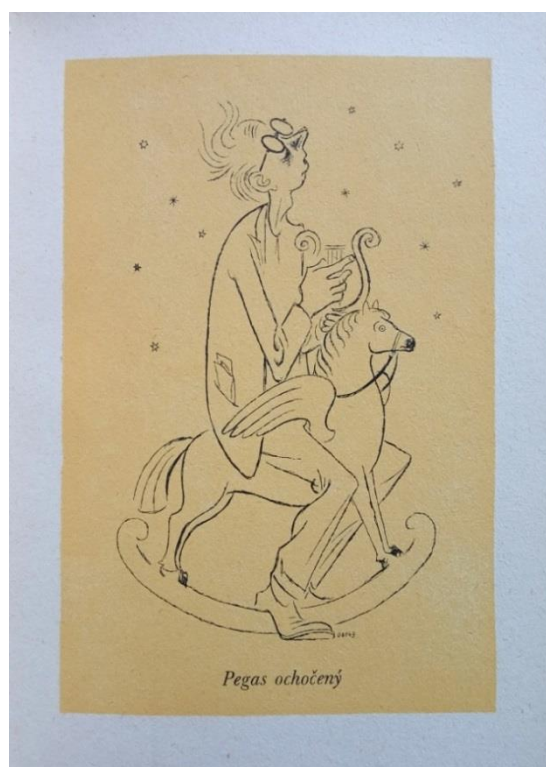
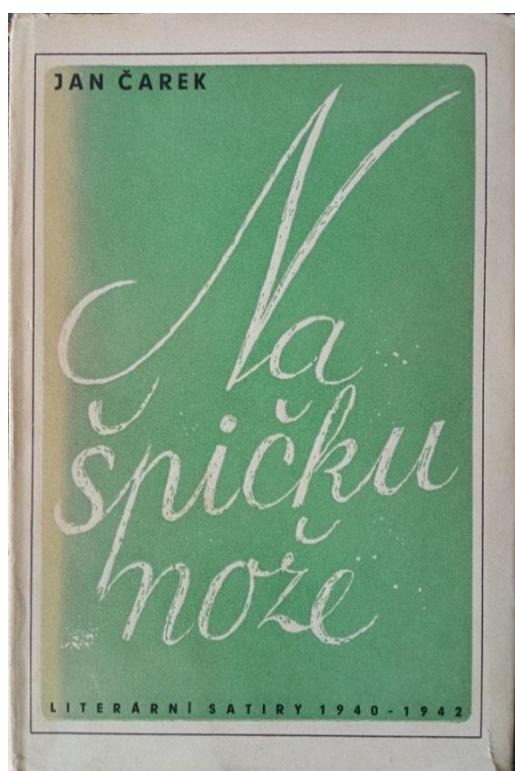
80. Václav Lacina, *Plechový cirkus*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1945, soukromá sbírka.



81. – 82. Václav Lacina, *Plechový cirkus*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1945, soukromá sbírka.



83. Dopis od Melantrichu adresovaný Otakaru Mrkvičkovi ze dne 16. 5. 1945, LA PNP Praha.

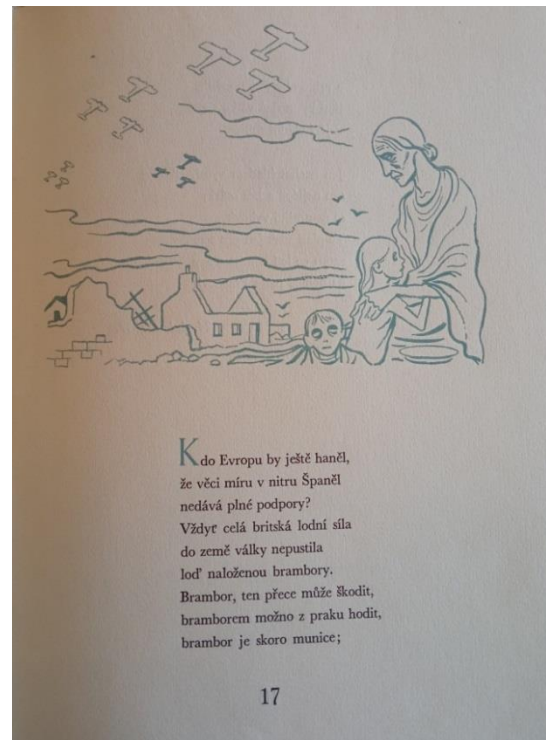
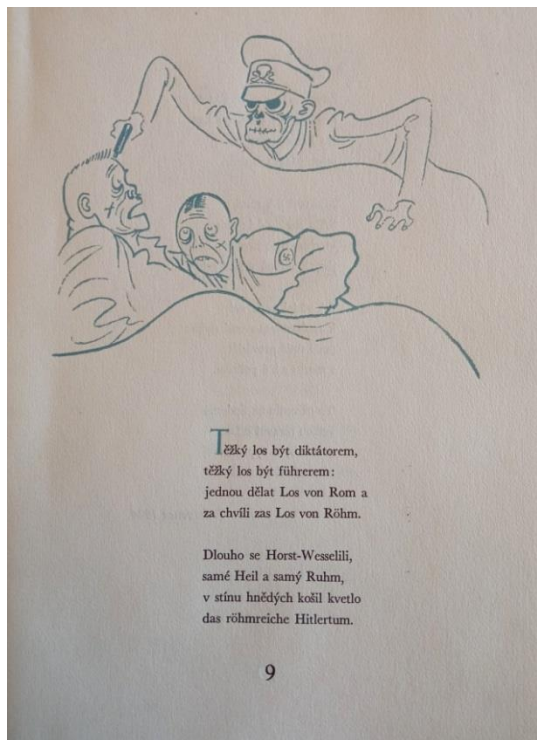


84. Jan Čarek, *Na špičku nože*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1943, soukromá sbírka.

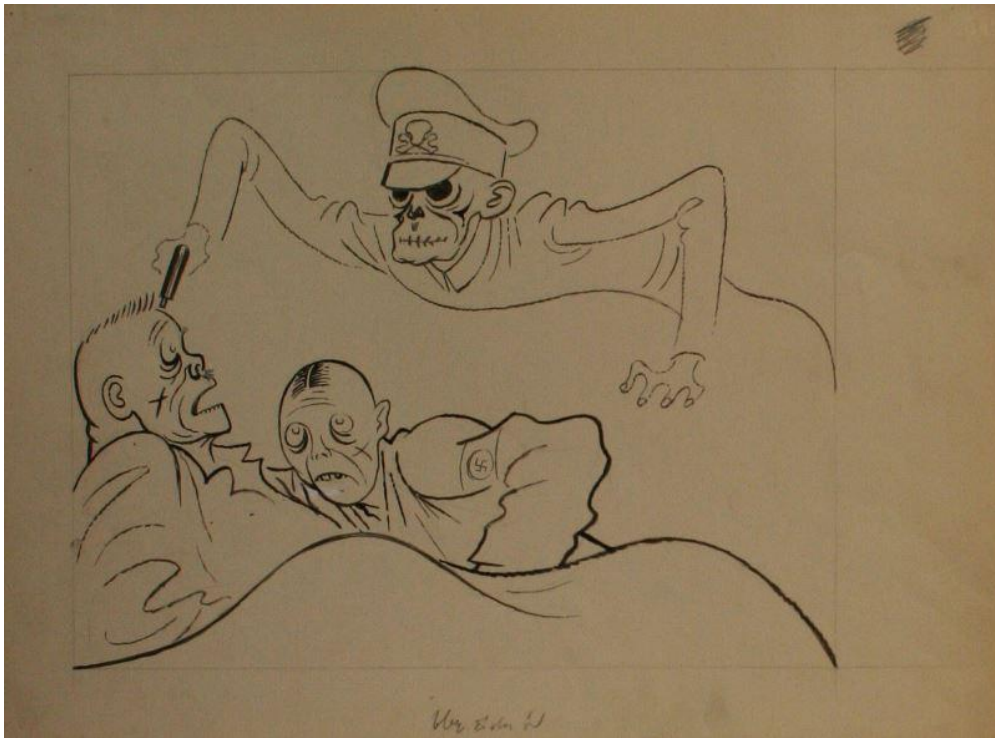
85. Jan Čarek, *Na špičku nože*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1943, soukromá sbírka.



86. Karel Čapek, *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1946, PNP Praha.



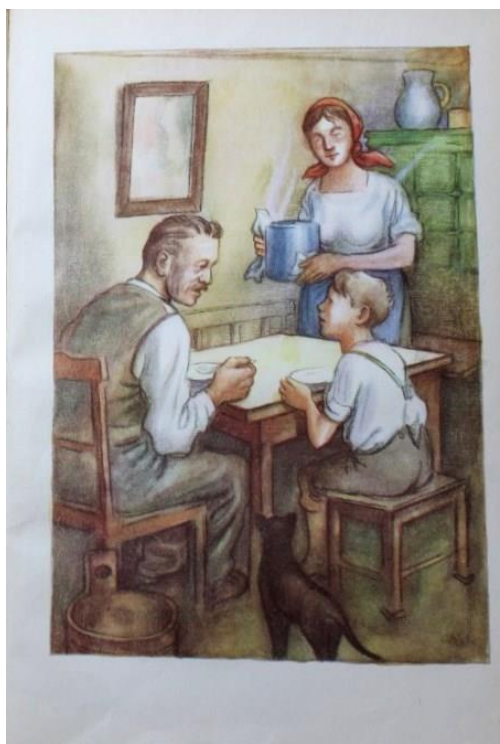
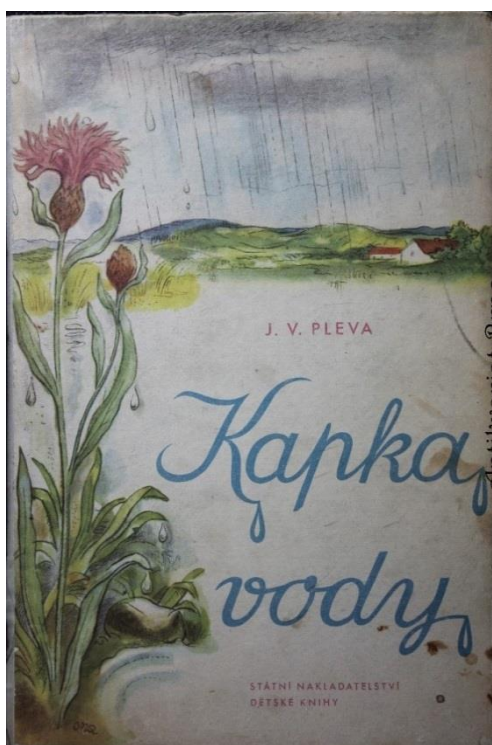
87. – 88. Karel Čapek, *Sedm rozhlásků Karla Čapka*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1946, PNP Praha.



89. – 90. Otakar Mrkvička – kresba, nedatováno, depozitář MG Brno.



91. Otakar Mrkvička – kresba, nedatováno, depozitář MG Brno.



92. J. V. Pleva, *Kapka vody*, Otakar Mrkvička – knižní obálka, 1953.

93. J. V. Pleva, *Kapka vody*, Otakar Mrkvička – ilustrace, 1953.

9 Anotace

| | |
|-------------------|-----------------------------------|
| Jméno a příjmení: | Karolína Plívová |
| Katedra: | Katedra dějin umění |
| Vedoucí práce: | doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr. |
| Rok obhajoby: | 2022 |

| | |
|-----------------------|---|
| Název práce: | Otakar Mrkvička (1898–1957), užitá grafika a ilustrační tvorba |
| Název v angličtině: | <i>Otakar Mrkvička (1898–1957), applied graphics and illustration work</i> |
| Anotace: | <p>Předmětem badatelské práce je dosud jen částečně reflektovaná užitá grafika a ilustrační tvorba Otakara Mrkvičky (1898–1957), významného představitele meziválečné devětsilské avantgardy. Práce se soustředí na objasnění umělcovy spolupráce zejména s prvorepublikovými nakladatelstvími (Aventinum, Družstevní práce, J. Fromek, J. Otto, Odeon...) a místa užití grafiky v celém spektru umělcovy výtvarné práce. Soupis a dokumentace prací spadajících do vymezeného okruhu Mrkvičkovy tvorby (zejména knižní obálky a ilustrační práce) se staly východiskem pro její uměleckohistorické zhodnocení v kontextu české moderní typografie. Alespoň v několika případech autorka usilovala o práci s originálními návrhy, které se pokusila vyhledat v archivních a galerijních fondech ČR. Stěžejní kapitoly výstupu, které jsou výčet základních úkolů naznačeny, jsou doplněny soupisovým katalogem knižních obálek a příslušnou obrazovou přílohou.</p> |
| Anotace v angličtině: | The subject of this research is so far only |

| | |
|-----------------------------|--|
| | <p>partially reflected applied graphics and illustration output of Otakar Mrkvička (1898 – 1957), an eminent representative of Czech interwar <i>děvčsil</i> avant-garde. This work is aimed to elucidation of the artist's cooperation particularly with the First Republic publishing houses (Aventinum, Družstevní práce, J. Fromek, J. Otto, Odeon...) and places of applied graphics accross the spectrum of the artist's art work. The inventory and documentation of works belonging to the defined scope of Mrkvička's work (primarily book covers and illustration work) have become the starting point for its artistic and historical evaluation in the context of Czech modern typography. At least in several cases, the author endavoured to work with original drawings, which she tried to find in archival and gallery collections of the Czech Republic. Key chapters of the research, which are indicated by the list of primary tasks, are complemented with an inventory catalog of book covers with relevant pictorial appendix.</p> |
| Klíčová slova: | Otakar Mrkvička, knižní obálka, ilustrace, nakladatelství, <i>Devčsil</i> |
| Klíčová slova v angličtině: | Otakar Mrkvička, book cover, illustration, publishing house, <i>Devčsil</i> |
| Rozsah práce: | 97 stran |
| Přílohy vázané k práci: | Kompletní obrazová příloha na CD |
| Jazyk práce: | Čeština |