



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra slovanských jazyků a literatur

Oddělení českého jazyka a literatury

Diplomová práce

Knižní obálka Karla Teigehe jako zrcadlo avantgardy

Vypracovala: Bc. Karolína Švejkovská

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Zelenka, DrSc.

České Budějovice 2018

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 25. 4. 2018

Bc. Karolína Švejková

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu prof. PhDr. Miloši Zelenkovi DrSc. za odborné vedení, konzultace, a cenné připomínky. V neposlední řadě musím poděkovat také za trpělivost a motivaci.

Dále děkuji svému manželovi a rodině za podporu, trpělivost a toleranci.

Anotace

Diplomová práce se zabývá problematikou provázání výtvarné reprezentace a uměleckého díla literárního, přičemž sleduje především propojení typografických knižních obálek Karla Teige k básnickým sbírkám českých autorů první poloviny dvacátého století. Zaměřuje se na období české avantgardy a nové možnosti a limity žánrového, uměleckého a sémiotického vymezení. Pozornost je věnována také dobovým sborníkům, časopisům a odborným statím, zvláště z produkce Karla Teiga, v nichž dokládá své pojetí moderního umění. Součástí je také marketingový a esteticky-výchovný charakter vizuálního zobrazení v literatuře určené pro děti a mládež.

Annotation

The thesis deals with the issue of linking visual representation of a literary work of art, especially with the connection of Karel Teige typographical book envelopes to the poetry collections of Czech authors of the first half of the twentieth century. It focuses on the period of Czech avant-garde and new possibilities and limits of genre, artistic and semiotic definition. Attention is also devoted to contemporary anthology, professional journals and articles, especially by Karel Teig's production, in which he illustrates his concept of modern art. It also includes the marketing and aesthetic-educational character of visual imagery in literature for children and youth.

Klíčová slova

Karel Teige, avantgarda, knižní obálka, typografie, textově-obrazové vztahy, báseň

Key words

Karel Teige, Avant-garde, book cover, typography, text and pictures relationships, poem

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. ÚVOD DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ	9
2.1. Umělecké dílo jako znak	10
2.1.1. Řeč obrazů	13
2.2. Báseň a obraz	16
2.2.1. Piktogramy a kaligramy	18
2.3. Setkání textu a obrazu: Knižní obálka	21
2.3.1. Knižní obálka jako paratext	23
3. NÁSTIN TEORIE NA POZADÍ MODERNÍ ESTETIKY	25
3.1. Obecně o avantgardě	26
3.2. Co přinesla česká poválečná avantgarda	27
3.3. Teigeho obraz avantgardy ve 20. letech 20. století	30
3.3.1. Izolace, ideový zápas a teoretická reflexe 30. a 40. let	34
3.4. Podoba moderní knihy: Nová typografie	39
4. KAREL TEIGE A TYPOGRAFIE KNIŽNÍ OBÁLKY	45
4.1. Nové umění proletářské a sborník Devětsil: Město v slzách	47
4.2. Manifest poetismu: S lodí, jež dováží čaj a kávu	54
4.2.1. Obrazová báseň, na cestě k nové formě knihy: Pantomima, Abeceda, Na vlnách TSF	56
4.3. Koláže: Od funkcionalismu k surrealismu: Surrealistické sbírky Vítězslava Nezvala	63
4.4. Funkce knižní obálky v literatuře pro děti a mládež	72
4.4.1. Intersémiotická povaha textu v literárně-výchovné praxi	73
5. ZÁVĚR	78
6. POUŽITÁ LITERATURA	81

1. ÚVOD

V současné společnosti, kultuře a komunikaci vůbec převládá obrazové/vizuální médium. Tento fakt nás nutí zamyslet se nad otázkami možností čtení obrazů, resp. vizuálních textů. S ohledem na teoretické koncepty opřené o Rolanda Bartha rozlišujícího jednotlivé vrstvy vizuálního sdělení, Umberta Eca, který se soustředí na jazyk jako na systém kódů, Jana Mukařovského a dalších, dojdeme v úvodní kapitole k teoretickým východiskům porozumění problematice čtení obrazů a vzájemnému propojení textů a obrazů, přičemž jako neschůdnější se jeví sémiotický aspekt. První kapitola diplomové práce nastíní pojetí uměleckého díla jako znaku se sémiotickým vymezením textu a obrazu. Dotkneme se také možností propojení výtvarné a literární složky básnického díla. V neposlední řadě si pak budeme všimnout propojení textu a obrazu v rámci knižní obálky, kterou postihneme z hlediska paratextů.

Ve druhé kapitole specifikujeme dosavadní problematiku a přeneseme ji na pozadí nové české moderny. Budou nás zajímat soudobé kulturní a společenské poměry a jejich transfer do umělecké sféry. Nahlédneme do pozadí vznikající české avantgardy a na základně teoretických statí jednoho z nejvlivnějších teoretiků moderního umění Karla Teigeho a charakterizujeme uměleckého ducha období dvacátých až čtyřicátých let minulého století s přihlédnutím k jeho osobnímu životu. Teigeho osobní potřeba umění souzněla s potřebou doby, s tím, co byla vnitřní tendence doby. Stěžejní bude pojetí nové podoby knihy ve znamení moderní typografie dvacátých a třicátých let, proměny a důraz na zrcadlení modernity nejen do obsahu knih, ale také do jejich vizuálního vzezření. Zásadní pro nás bude obsažná kniha, komplexní publikace, která celistvě mapuje a dokládá Teigeho práci na základě všech dostupných materiálů a dobových textů historicky umění Rei Michalové: *Karel Teige: Kapitán avantgardy*.

V poslední kapitole práce dále prohloubíme obsah bádání a zaměříme se na uměleckou typografickou produkci Karla Teigeho vytvořenou k básnickým sbírkám českých spisovatelů. Bude nás zajímat knižní obálka a typografie stejně jako umělecké směry české avantgardy. Důležitým pramenem

typografického umění Karla Teiga bude populárně vědecká práce Karla Srpa: *Karel Teige a typografie*. Zásadní tak budou otázky avantgardy projevující se v novém umění proletářském, jehož stěžejním prohlášením se stal sborník *Devětsil*, v poetismu zabývající se obrazovou básní a surrealismu třicátých let. Zaobírat se budeme také typografickou poezií. Zřetel bude brán na konstruktivistické a funkcionalistické práce teoretické. Poslední podkapitola nabídne pohled do literárně výchovné a estetické praxe v knihách určených pro děti a mládež.

2. ÚVOD DO TEORIE TEXTOVĚ-OBRAZOVÝCH VZTAHŮ

„Konec konců jsou vždy všechna umění v jistých vzájemných vztazích, které je spínají ve strukturu vyššího řádu. I nejsou-li některá dvě umění v dané chvíli k sobě obrácena tváří v tvář, pocítují svou společnou existenci a reagují na sebe vzájemně...”¹

Jan Mukařovský

Role a funkce obrazu a jeho vztah k dalším médiím, v našem případě především ke slovu, se v průběhu historie zásadně proměňovaly. Obraz postupně usiloval o realistické zachycení skutečnosti, což vyústilo až ve výměnu dosavadního umělce či malíře za moderní technologické postupy, tedy fotografii a film. Reprezentace reality se tak posunula směrem k pohyblivým obrázkům chápaným jako objektivní zobrazení reálného světa. Nás bude zajímat především problematika vzájemného setkání a čtení obrazu a textu. Od dob existence knihy je vazba textu a obrazu velice častá, otázkou je, jakou má obraz roli ve spojení s textem? Přináší obraz nové informace nebo jeho informace množí, vysvětluje to, co by mělo být pochopitelné z textu? Tento oddíl práce se snaží o teoretické uchopení dané problematiky, tedy o hledání možností vzájemného sepětí textů a obrazů a jejich odlišné recepce, přičemž jako zásadní východisko se jeví sémiotické pojetí. Vztah textu a obrazu v momentě vzájemného setkání je obtížně charakterizovatelný uvědomíme-li si, že obě média představují odlišné sémiotické kódy.

¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Mezi poesíí a výtvarnictvím*. Slovo a slovesnost, ročník 7 (1941), číslo 1 s. 6.

2.1. Umělecké dílo jako znak

Umělecké dílo chápeme jako soubor znaků, které přináší estetickou skutečnost a zároveň je odrazem doby. „*Umělecké dílo je strukturální jednotou námětu, látky a formy. V architektuře se námět kryje s účelem stavby, v malířství je jím viditelná skutečnost. Ve výtvarném umění se stává tvarosloví znakovým, výtvarná forma formou sémantickou.*”²

Sémiotika se zabývá podstatou znaků, znakem představujícím skutečnost, která označuje jinou skutečnost. Znak se stává znakem v tom případě, pokud interpret (vnímátel) ví, že má určitý smysl nebo význam, nebo předpokládá, že by měl mít. Umělecké dílo chápeme jako soubor znaků, přičemž prostředkem této znakovosti se stávají barvy, tvary, světla a kompozice, které jsou samostatnými znaky nesoucí význam. Znaky fungují vždy na pozadí určitého kulturního společenství, ve kterém se také formulují, tedy každý, kdo čte znaky, čte je v kontextu své kultury. Pokud nahlížíme na obecnou definici umělecké ilustrace je zřejmé, že text je sémioticky nadřazen obrazu.

Barthes v *Rétorice obrazu* zkoumal reklamní sdělení představující obraz a jeho spojení s obsahovou složkou. Pokud obraz obsahuje určité znaky, musejí být v tomto případě shodné se znaky sdělení. Autor používá termín „čtení obrazu“, které se skládá jednak z lingvistického kódu, což se týká i knižních obálek, obsahující minimálně název díla a jméno autora, a také kódu ikonické povahy. Kódy zde můžeme chápat jakožto znaky, z lingvistického hlediska se týkají označovaného a označujícího v arbitrárním vztahu, kdežto podle Barthes se při čtení obrazu vztah mezi označujícím a označovaným stává až tautologický.³ Toto sdělení bez kódů vystihuje právě rovinu fotografie, jejíž zobrazení je vždy pravdivé, tedy je analytickým zobrazením skutečnosti, které nese povahu denotace. Denotovaná část obrazu je pak doslovný vztah k

² ZVĚŘINA, Josef. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk - nakladatelství umění a architektury, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7. s. 57.

³ Viz BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 53.

označovanému dále se dělí na ikonu, která na sebe přebírá podobu označovaného předmětu (například piktogram), index, jež se k označovanému pojmu stává věcnou souvislostí (kouř je indexem ohně) a nakonec symbol, který je spojen se společensky danou dohodou (kupříkladu svastika, která se stala symbolem nacismu je v hinduismu symbolem boha štěstí)⁴. Rovina konotace nese určité společenské postoje a hodnoty.

Spojení označujícího, v tomto případě obrazu, s označovaným, je tím, co Saussure nazýval znakem, je tedy rovina denotace. Uživatelé jazyka ji chápou jako nositele elementárního významu a obecně se na ní shodují. Konotativní rovina pak představuje asociace sdružené s daným jazykovým znakem a osobní zkušenost uživatele jazyka. Znaky mají tendenci vázat na sebe jiné významy nebo je postupně proměňovat a uvádět tak do nových kontextů.

Na sémiotickou povahu spojení textu a obrazu nahlíží také František Daneš, který chápe uměleckou narativní ilustraci jako na superznak. Literární i malířská díla jsou zpravidla nejednoznačně interpretována a při jejich vnímání dochází k míšení elementárních znaků v jeden superznak představující nečisté, smíšené médium.⁵ „A právě text a jeho ilustrace, či přesněji ilustrovaný text představuje jev sémioticky smíšený (někdy se užívá termínů „intersémiotický“), snadno unikající pozornosti „čistých oborů.“⁶ Obdobně jako Barthes přiznává subjektivní povahu čtení obrazů. Barthes dokládá na fotografiích zřejmost toho, že pro každého má konkrétní fotografie jiný význam a bude jí přikládat jiné konotace.⁷ Daneš dodává, že samotná volba ilustrace je motivována vlastním, tedy subjektivním čtením textu a každý ilustrátor knihy vkládá do své práce vlastní zkušenost s textem, stejně tak jako čtenáři, recipienti, díla interpretují text také na základě subjektivních prožitků. „Vím, že tohle vše patří k základním postulátům hermeneutiky a textové lingvistiky(...), že ilustrátor, jakožto čtenář sledující specifický cíl, vytváří, konstruuje (na základě textu,

⁴ Tento návrh klasifikace znaků vzhledem ke vztahu k označovanému byl vytvořen Ch. S. Piercem.

⁵ SNÁŠELOVÁ, Karolína. Text a jeho ilustrace. Č. Budějovice, 2015. bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta.

⁶ DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. Slovo a slovesnost. 1995, č. 56, s. 174.

⁷ Například přiznal rozněžnění nad fotografií své matky, načež usoudil, že pro okolí nemůže mít ona fotografie takový význam, jaký představuje pro něho.

svých znalostí daného jazyka a jeho užívání, znalostí o světě atd.) jistou interpretaci textu, kterou pak ilustruje, tj. výběrově zobrazuje; přitom může, samozřejmě, dospívat k několika různým možným interpretacím (třeba jen v jednotlivostech) a vybrat si z nich; a navíc může přistupovat též jeho jistý záměr.⁸ Podle teorie interpretace dle Panofského recipient interpretuje, tzn. že převádí vlastní prožitek z díla do slovního vyjádření, umělecké dílo ve třech rovinách. První je rovina přirozená, která představuje hledání základních, přeikonografických motivů, přičemž stěžejní je zkušenost interpreta s vizuálním sdělením. Ikonografická rovina, jak název napovídá, předpokládá znalost konvenčních znakových systémů a poslední rovina, ikonologická, je tvořena vnitřním významem, tedy přenáší dílo do kontextu dobové společenské situace. Podstatou ikonografie je to, že uvádí dílo do kulturního i uměleckého kontextu. Podle Zvěřiny je umělecké dílo nejenom autentickým osobním projevem, ale také výrazem dobových skutečností.⁹

Pokud se zabýváme znakovostí uměleckého díla, nemůže ponechat stranou Jana Mukařovského, který nahlížel na umělecké dílo ze dvou hledisek - jako na věc nebo jako na znak. Prvním z nich je dílo představující hmotnou stránkou díla, nazývající se artefakt, druhé významové hledisko znázorňuje dílo jako objekt estetický.¹⁰ Podobně jako jazyk má i umělecké dílo povahu znaku, tím se liší zejména od výrazu, exprese.

Každý obraz je svébytným znakem, který je kódovaný pomocí specifických znakových systémů.¹¹ Nelson Goodman chápe vizuální obraz jako analogický k verbálnímu textu, zatímco Umberto Eco soudí, že obrazy nelze analyzovat na dílčí znaky, které by byly analogické k morfémům a slovům¹², ale jsou to sémata: „*tvrdí, že strukturní jednotky nějakého obrazu lze určit jen ve vztahu k jejich obrazovému ko(n)textu, takže obrazy nejsou artikulovány*

⁸ DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. Slovo a slovesnost. 1995, č. 56, s. 177.

⁹ Viz ZVĚŘINA, Josef. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk - nakladatelství umění a architektury, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7.

¹⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936-1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

¹¹ Viz ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004.

¹² Viz ECO, Umberto a FIALA, Jiří, ed. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Překlad Zdeněk Frýbort a Jiří Fiala. Praha: Moraviapress, 2000.

kódem, nýbrž naopak obrazový text představuje akt kódovotvorný.”¹³ Eco v těchto raných sémiotických úvahách navazuje na Jana Mukařovského.

2.1.1. Řeč obrazů

Problematika vztahů mezi texty a obrazy, tedy podle W.J. Mitchela, vztahů slov a obrazů, poukazuje na skutečnost, že obě média nemohou stát volně vedle sebe, ale dochází mezi nimi k neustálé konfrontaci. Slova lze přeložit, interpretovat, představují srozumitelné verbální znaky, které Mitchel připodobňuje k černým tečkám na bílém pozadí: „(...) *značky, ktoré majú špecifický tvar, veľkosť i umiestnenie;...majú dve tváre – jednu pre oko a druhú pre ucho: jedna je tvárou artikulovaného znaku v jazyku; druhá je tvárou formálneho zrkovného či sluchového útvaru, optického či akustického obrazu.*“¹⁴ Pokud se snažíme obraz interpretovat, nelze to jinak, než za použití jazykové reprezentace, pomocí níž obraz čteme.

Obrazy k nám promlouvají, můžeme z nich číst významy, které jsou spjaty s okolnostmi jejich vzniku, se zdroji, nebo s texty, ke kterým náležejí. „*Procházím se muzeem, vidím malby, fotografie, sochy, instalace a videoprojekce. Snažím se pochopit, co vidím, a podle toho obrazy číst, ale narativní linky, které k nim vedou, se neustále kříží: příběh naznačený názvem díla, příběh o tom, jak dílo vzniklo, příběh jeho tvůrce a příběh můj vlastní.*“¹⁵

Ani Alberto Manguel nezavrhoval myšlenku, že by slova měla být doprovázena obrazy (jako například Gustav Flaubert)¹⁶. Zachází s termínem čtení nejen pro četbu textu, ale i vizuálního díla. „*Každé umělecké dílo prorůstá skrze nesčetné vrstvy čtení a každý čtenář tyto vrstvy opět snímá, aby se k dílu dostal vlastní cestou.*“¹⁷ Obrazy tedy čteme pomocí převedení do naší vlastní

¹³ DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. Slovo a slovesnost. 1995, č. 56, s. 177.

¹⁴ MITCHELL, W.J.T. *Slovo a obraz*. In: NELSON, Robert S. a Richard SHIFF. *Kritické pojmy dějin umění*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 79-80.

¹⁵ MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*. Brno: Host, 2008. s. 213.

¹⁶ Viz KONÚPEK, Jiří. *Gustave Flaubert: Dopisy*. Praha: Mladá Fronta, 1971. s. 372.

¹⁷ MANGUEL, Alberto. *Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?*. Brno: Host, 2008. s. 27.

zkušenosti, podobně, jako jsme schopni číst pouze v jazyce, pro který známe slova, syntax a gramatiku. Vidíme určité zakódované představy. Zatímco u psaného textu existuje stanovený význam znaků, kód, který nám umožňuje číst obrazy sice vychází z našich představ, ale vzniká až po vzniku obrazu.¹⁸ Znakový systém jazyka nám onu četbu obrazu zprostředkovává, pokoušíme-li se při pohledu na obrazu definovat, co říká, co znamená, co představuje, činíme tak prostřednictvím jazyka - textu. Flusser upozorňuje na to, že zatímco při čtení textu recipient skládá prvotní znaky v konečný smysl, při čtení obrazů postupuje analyticky, tedy že prvotní vjem rozkládá na jednotlivé prvky.¹⁹ Umělecké dílo podléhá, v první řadě, naší percepci, přičemž uvažujeme nejdříve o transparentnosti díla vycházejícího z konvenčnosti znaků. Například piktogram dopravní značky *stop* je obraz, který nepotřebuje zdlouhavé bádání nad možnými významy. Častější je však netransparentnost díla, která potřebuje naše uvažování nad významy, což je, dle Pierce, charakteristické pro znakovost díla.

Závislost mezi textem a obrazem, který jej doprovází prokazuje již zmiňovaný Roland Barthes v *Rétorice obrazu* (1964). Zajímalo ho především propojení textu a fotografie jakožto reklamního sdělení, my se však pokusíme jeho teorie aplikovat na naši problematiku. Obraz se stává jakýmsi metajazykem, protože nemůže existovat beze slov a tedy to, co je viditelné je neodlučitelné s pojmenovatelným.²⁰ Nabízí dvě možnosti pochopení jejich vzájemných vztahů. Ilustrace mohou opakovat informace dané textem, nebo jedna ze složek určitým způsobem ovlivňuje složku druhou.²¹ Jedná se o tzv. ukotvenost, která předpokládá, že obraz je na textu závislý, text tedy usměrňuje čtenáře k interpretaci obrazu. Barthes podrobil analýze obraz reklamy, protože ke zkoumání analytické reprezentace obrazu a sdělení mu právě reklamní obraz připadal nejschůdnější: „*Protože v reklamě je význam obrazu zcela jasně*

¹⁸ Tamtéž. s. 28.

¹⁹ FORET, Martin: *O interpretaci vizuálního textu*. In: BOČÁK, Michal, RUSNÁK, Juraj. Média a text II., PULIB, 2008, Univerzitná knižnica Prešovskej univerzity v Prešove, s. 39.

²⁰ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5. s. 146.

²¹ BARTHES, Roland. *Image – Music – Text*. New York. 1964 In: DANEŠ, František. *Text a jeho ilustrace*. Slovo a slovesnost. 1995, č. 56, s. 175.

*záměrný: signifikáty reklamního sdělení tvoří a priori jisté atributy produktu a tyto signifikáty mají být komunikovány co možná nejjasněji.*²² Pokud tedy obraz obsahuje nějaké znaky, v reklamě tyto znaky musejí být jasně čitelné.

Text a obraz se vzájemně propojují, vysvětlují, rozvíjejí obsah sdělení nejsou tak pouze vzájemné ekvivalenty. Obraz není analogickou reprodukcí textu, jak je tomu v případě zakotvení, ale text doplňuje, vymezuje a konkretizuje, znaky obou médií nestojí paralelně vedle sebe, ale vytvářejí jednu výpověď. Jedná-li se o vztah zakotvení (například u atlasů), jsou informace pouze převedeny z jednoho média do druhého.

Umberto Eco se v práci *Teorie sémiotiky* (1976) věnoval sémiotickým rozborem analogických postupů mezi čtením textu a obrazu. Zajímaly ho vazby mezi významovými jednotkami vznikající při čtení textu a zrakovém snímání obrazu. Všiml si podobnosti mezi významy jazykových výrazů deiktických (ukazovacích) a anaforických a mezi neverbálními směrovými ukazateli, jimiž může být například pohled postavy nebo ukazující prst. Znak je tady s objektem spojen kauzálně a představuje tak definici Peircova indexu, přičemž cílem je upoutat čtenářovu pozornost.

2.2. Báseň a obraz

Již jsme prokázali, že charakterizovat úzké sepětí mezi vizuálním obrazem a verbálním textem není snadné. Přejdeme-li z těchto obecnějších úvah ke konkrétnímu literárnímu textu, stojí před námi otázka spojení výtvarné a literární stránky u básnického textu. Definovat vazbu mezi oběma médii knihy se stává značně obtížnější již z povahy textu, ze kterého vycházíme. Básnický text představuje pro interpretaci nelehkou úlohu především kvůli své významové nejednoznačnosti a rozmanitosti. Jan Mukařovský ve stati *Mezi poezií a výtvarnictvím* (1941) poukazuje na skutečnost transpozice básnických prostředků zvláště do hudby a do malířství. „*Každé z umění projevuje občas*

²² BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 51.

*snahu dosáhnout svými prostředky téhož účinu, jakého dosahuje umění jiné: básnictví chce jednou zobrazovat jako malířství, jindy dosáhnout významové polyvalence hudby...*²³ Zejména meziválečné avantgardní proudy prosazují vizuální aspekty básnického díla, přičemž stěžejními představiteli se stává poetismus a posléze surrealismus. Spojení mezi básnictvím a výtvarným zobrazením je zde tak těsné, že v mnoha případech přechází ke vzájemné interpretaci, nezvyklá není ani básnická koláž nebo obrazové básně. Požadavek tohoto úzkého propojení se vztahoval také na typografii. V poezii počátku dvacátého století nedochází tedy jen k vizualizaci básně, ale vizuální aspekty si v literatuře podmaňují širší pole působnosti, předně celkovou grafickou úpravu knihy.

Výtvarný doprovod básní však může být i zcela eliminován, z pocitu zkrácení skutečného významu básně či dokonce z důvodu obav z možného narušování básnického prožitku. „...citlivější čtenář se opět nemůže zbavit dojmu, že dostal k lyrice jakýsi výtvarný přívěsek, více či méně nesourodý básnickému dílu i jeho představám.”

Zaujetí podobností těchto dvou forem umění a jejich posuzování jako by neexistovala jediná rozdílnost, kritizuje Gotthold Ephraim Lessing ve svém díle Laokoon (1766): „Jednou nutí poezii do těsnějších mezí malířství, podruhé se zas snaží vyplnit malířstvím celou rozsáhlou sféru poezie. Vše, co vyhovuje jednomu umění, má být dopřáno i druhému,“ (...) „Tato pseudokritika svedla dokonce i umělce samotné. V poezii vedla k posedlosti líčením a v malířství k mánii alegoriku tím, že z poezie chtěla udělat hovořící malbu, aniž by skutečně věděla, co malovat může a má, a z malířství zase němou báseň...”²⁴ Pod pojmem poezie zahrnuje Lessing umění, které postupně zobrazuje, v jisté posloupnosti, kdežto malířství je charakteristické zobrazením „na ploše”. Děje se tak často bez vědomí nebo alespoň bez zájmu básníka, který výtvarnou složku někdy podceňuje, chápe ji jako nedůležitý appendix, a přenechává ji zcela vůli

²³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Mezi poesí a výtvarnictvím*. Slovo a slovesnost, ročník 7 (1941), číslo 1. s. 256.

²⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1960.

nakladatelství, aniž tuší jak tímto nezájmem na zdánlivém „vnějšku“ sbírky ohrožuje knihu samu, její zamýšlený čin a poslání.“²⁵

Přesto výtvarný doprovod k poezii plní také funkci zesilující. Z básnického díla výtvarným způsobem vyzdvihuje určité složky a snaží se umocnit lyrickou atmosféru. Jako vhodné se uvádí uchování ilustrací v poezii pro děti, která jim pomáhá k lepšímu chápání textu a povzbuzuje jejich představivost.²⁶

Druhy ilustrací vztahujících se k poezii uvádí Ludvík Kundera. Můžeme mezi nimi nalézt ilustraci doslovnou, alegorickou, smíšenou, poloabstraktní i ryze abstraktní a surrealistickou.

„Doslovná ilustrace pouze přesně opakuje informace dané textem. Snaží o výtvarné přepsání básně či sbírky. Alegorická, jinotajná, ilustrace upozorňuje na něco, co básník v textu jen nepatrně naznačuje a ukrývá v sobě nějaký skrytý význam. Příkladem jsou kresby Karla Svolinského ke sbírce básní Jaroslava Seiferta Kamenný most. Ilustrace, jež z původního textu přebírá jen některé prvky a váže je se symbolickými a abstraktními se nazývá ilustrací smíšenou. Také surrealistická ilustrace pracuje s realistickými prvky, ovšem ne z původního textu, ale snaží se vytvořit nový, fiktivní svět a zpředmětnit neviditelné symboly, jež se ve verších ukrývají.“²⁷

Ilustraci poloabstraktní pak Kundera považuje za nejběžnější způsob ilustrování básnických děl. Nese nádech ireality, ale je konfrontována s realitou a tak stále přiléhá k literární předloze. Zcela oproštěna od doslovných prvků je ilustrace abstraktní, která ilustruje stav myšlenky na pomezí reflexe k prostorům.²⁸ A nakonec surrealistická ilustrace, která si ponechává některé reálné prvky, vytváří nový, fiktivní či snový svět.

²⁵ KUNDERA, Ludvík. O ilustrování děl básnických. In: Orbis pictus - malovaný svět: Mezin. sympozium [konané v rámci] 15. bienále užité grafiky Brno 1992 [18. 6. - 19. 6. 1992, Moravská galerie, ministerstvo ku. Brno: Moravská galerie, 1992. 56, [52] s. 7.

²⁶ SNÁŠELOVÁ, Karolína. Text a jeho ilustrace. Č. Budějovice, 2015. bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta.

²⁷ SNÁŠELOVÁ, Karolína. Text a jeho ilustrace. Č. Budějovice, 2015. bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta. s. 8.

²⁸ KUNDERA, Ludvík. O ilustrování děl básnických. In: Orbis pictus - malovaný svět: Mezin. sympozium [konané v rámci] 15. bienále užité grafiky Brno 1992 [18. 6. - 19. 6. 1992, Moravská galerie, ministerstvo ku. Brno: Moravská galerie, 1992. 56, [52] s. 9.

Těsné sepětí uchopující textově-obrazové vztahy v jejich komplexnosti reprezentují také další typy vazeb. Mezi tyto lze zařadit emblém a rébus²⁹, piktogram a, v literatuře pak nejčastější spojení, kaligram, vyznačující se silnou vazbou mezi oběma médii, splývající do jednotného celku.

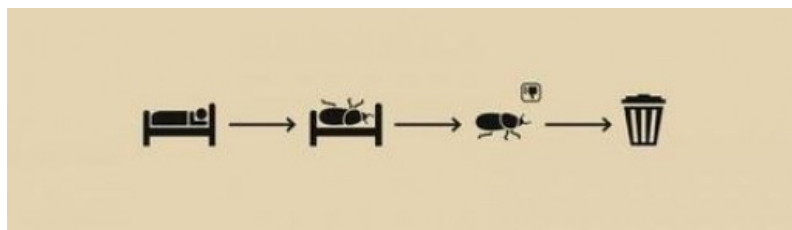
2.2.1. Piktogramy a kaligramy

Piktogramy schematicky zobrazují konkrétní předmět. Znázorňují daný věcný význam, který je srozumitelný i bez znalosti konkrétního jazyka. Uplatňují se tak všude tam, kde je třeba jasné informovanosti, jejich úkolem je ulehčit naši komunikaci. Vyskytují se na místech, kde se seskupuje větší množství lidí a je tak potřeba rychlé orientace v prostoru i situaci. Piktogramy jsou základním informačním systémem symbolů, například dopravní značky, mapy, upozornění, cedule, ukazovatele.

Piktogramy jsou funkční i v umělecké literatuře, v současné době se používají pro svou jednoduchost a zároveň vtip, se kterým mohou znázorňovat základní linii příběhu. Znamé jsou piktogramy ke světovým literárním dílům uvedené v díle s výstižným názvem *Life in Five Seconds: The Short Story of Absolutely Everything (Život v pěti sekundách: Krátký příběh o absolutně všem)* od kreativních umělců Mattea Civaschia a Gianmarca Milesiho. Na velice malém prostoru jsou zde podány velké romány světové literatury. Otázkou je, zda je pro čtenáře snadné tyto znaky rozklíčovat bez znalosti původního textu. Sepětí piktogramických obrázkům s původním textem je zde tak těsné, že bez oné znalosti dokáže recipient přečíst pouze jednotlivé znaky představující konvenční obrazce, avšak velmi složitě by z nich složil konkrétní příběh, ze kterého piktogramy vychází. Jako příklad si uvedeme jednu z nejznámějších

²⁹ Principy obrázkového rébusu jsou známé již nejmenším čtenářům. Texty s rébusem znázorňují těsné spojení slov a obrázků, přičemž recipient musí na základě vlastních zkušeností namísto obrázků dosadit určitý význam, aby rozluštil obsah sdělení. Rébusem tedy označují zastoupení slov, jmen a frází. Jsou to jakési logické hádanky nebo šifry, které přenášejí význam slov do obrázků.

povídka Franze Kafky *Proměna* (1916), která byla již dramatizována, zfilmována, převedena do komiksové podoby a nyní i pojata jako piktogram.



Obr. 1. Matteo Civaschio a Gianmarco Milesi, *Life in five sekonds* (2012), Franz Kafka, *Proměna*.

Slovo kaligram pochází z řeckého *kalos*, znamenající krásný, a *gramma*, tedy písmo. „...je postaven na kompozičních technikách, které na jedné straně výtvarně tvarují své téma, na druhé zdůrazňují elementární materiál literárního jazyka (slovo, písmeno), ze kterého je text-obraz vystavěn.“³⁰ Kaligramy tak výtvarně formují báseň, jedná se o text typograficky upravený do obrazce, který zároveň naznačuje jeho obsah. Báseň je konstruována do vizuální podoby a rozehrávají se čtenářem hru dvojznačnosti. Jedná se o nejrozšířenější typ obrazové básně, jejíž podstatou se stává alegorie, text básně je uveden do prostoru stránky do takové výtvarné podoby, která reprezentuje to, co obsah básně říká. Samotné vizuální obrazce potřebují spolupráci se čtenářem.

Nejznámějším tvůrcem kaligramů byl zakladatel moderní francouzské poezie Guillaume Apollinaire, který je pro poezii znovuobjevil na počátku dvacátého století vydáním sbírky básní *Kaligramy* (1918).³¹ Sbírka se stala mezníkem ve tvorbě francouzské poezie a nastínila nové cesty moderního umění.

Obrazová báseň se uplatňovala v české meziválečné avantgardě. Tvorba Apollinaira například ovlivnila české představitele poetismu, především Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta. „*Obrazové básně jsou zcela konformní aktuálním požadavkům. Mechanická reprodukce umožňuje knižní*

³⁰ LANGEROVÁ, Marie. Vizuální aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, Miroslav. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002. s. 450.

³¹ Původní název sbírky byl *Lyrické ideogramy*.

formu obrazu. Bude nutno vydávati knih obrazových básní.³² Tímto druhem poezie rozumíme tzv. umělou poezii. Podobnou formu pro své básně-koláže využili také výtvarníci Jindřich Štýrský a Toyen. Největší rozkvět zažila česká vizuální poezie v šedesátých letech dvacátého století v rámci experimentální poezie.



Obr. 2. Guillaume Apollinaire.

Kaligramy (1918).

³² TEIGE. Karel. Malířství a poezie. In: VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. 763, [7] s. 20.

2.3. Setkání textu a obrazu: *Knižní obálka*

Obecně může být knižní obálka nahlížena z různých aspektů. Jako desky, které chrání papír před vnějšími vlivy, jako informativní podklad k obsahu knihy či jako umělecké dílo výtvarné či fotografické, které samo o sobě nese estetickou hodnotu vizuálního média. Domníváme se však, že na obálku lze nahlížet podobně jako na knižní ilustraci, a proto tyto jednotlivé aspekty nepřihlížejí k podstatné funkci samotného textu a nemohou být proto dostačující. Jak jsme se dozvěděli v předešlé kapitole, obraz a text jsou kódovými komponenty vyskytující se ve významném soužití. Knižní obálka představuje samostatný umělecký artefakt, který však podléhá příslušnému textu, ze kterého autoři při tvorbě vychází, do obálky zahrnují také verbální sdělení reprezentující konkrétní knihu.

U knižní obálky je však brát zřetel k typu zobrazení. Zatímco v předešlé kapitole jsme kalkulovali výhradně s obrazem jakožto se zastoupením vizuálního média, představující například kreslenou ilustraci, malbu či fotografii, nyní se před námi nachází médium, které nezřídka bývá znázorněno pomocí textu. Ilustrace nám může zprostředkovat smysl textu či kondenzovaný obsah knihy, ale text je v tomto případě spjat především s persvazivní funkcí. Tento pojem se v současné době užívá zejména pro žurnalistický styl a lze jej chápat jako nositele funkce přesvědčovací, ovlivňovací, získávací, apod. Cílem je působit na čtenáře. Významu marketingu a persvazi knižní obálky, také v současné době, se budeme věnovat v kapitole 3.9. Funkce knižní obálky v současné době.

Knižní obálka obsahuje komponent obrazový, znázorňující grafické zpracování knihy, a komponent textový, jež je nositelem základních informací o knize, které při prvotní recepci díla nesmějí chybět. Dialog mezi oběma složkami vytváří logickou výstavbu.

Naléhavěji než složka textová působí grafické upravení obálky, které využívá ilustrace, kresby či malby, fotografie, nebo může být čistě typografická.

Výtvarné zpracování obálky pak představuje obrazy jako ikonické znaky, jež provází různé konotace, a pojí se se složkou textovou zachycující hlavně název a autora díla. Na komunikativní úrovni hraje svou roli také použití barvy a typ písma.

Pro účely práce nás bude zajímat hlavně typografická a umělecká obálka vznikající v první polovině dvacátého století. Zpracování knižní obálky v tomto období bylo ve znamení konstruktivismu a funkcionalismu. Významně se projevilo umění Bauhausu a avantgardních směrů. V duchu nového moderního umění se ztrácejí ornamentální a zdobné prvky typické již pro období renesance a výrazněji pak v období baroka. „*Výraznou osobností meziválečného období byl Josef Čapek, který pro své návrhy obálek volil linoryt, kresbu, malbu či pastel, kombinací elementárních tvarů a úderného písma vzniká jasný a jednoduchý design bez zbytečných detailů.*“³³ Zásadní se pak zdá být období funkcionalismu spojené s uměleckou typografií. Výraznou osobností se stal Ladislav Sutnar a samozřejmě Karel Teige s charakteristickou fotomontáží a konstruktivistickou typografií. Pro tvorbu Teigeho obálek je příznačná barevná kompozice, jednoduché, elementární tvary a geometrické obrazce i abstraktní útvary, které se stupňovaly v souvislosti se surrealistickým obdobím.

2.3.1. Knižní obálka jako paratext

V první kapitole práce jsme narazili na problematiku metajazyka, v tomto kontextu pak uvažujeme také o parajazyku, který v lingvistice označuje soubor mimojazykových projevů doprovázející komunikaci. Označuje soubor vnětextových významových determinant, prvcích doprovázejících text, jako například knižní obálku. Paratexty, vnímané jako sekundární knižní a mimoknižní texty, jsou významnou součástí komunikace, které podstatně vstupují do procesu literární recepce, jsou to první, s čím je čtenář při setkání s

³³ LOJDOVÁ, Tereza. Marketingový potenciál obálek knih. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2015. s. 31.

knihou konfrontován. Autor konceptu paratextů je francouzský naratolog Gérard Genett (1987).³⁴, v jehož obsáhlém pojednání o tomto jevu vymezil probematiku paratextu ze dvou hledisek. První z nich je, že platnost paratextu mají všechny prvky textu, ze kterého se tak skládá celá kniha a druhé, pro naši práci důležité hledisko je, že jako paratexty jsou vnímány různorodé dodatky a doplňky k textu. Paratexty tedy nemají pouze verbální povahu, ale zařadili bychom k nim také formát knihy, obálku, doprovodný materiál, komentáře ke knize, věk autora, tedy vše, co může různým způsobem ovlivnit recepci díla. Genett ovšem vnímá škálu paratextů jako velmi širokou s nepevnými společnými rysy. „*Pojem paratext, tak jako mnoho jiných je podložen spíše metodickým rozhodnutím než faktickým zjištěním. Přesně vzato paratext jako takový neexistuje, spíše se rozhodujeme, že budeme, z důvodu metody a účelnosti, chcete-li, rentability, o určitém množství zvyklostí a účinků takto mluvit.*”³⁵ Jednotlivé odlišnosti paratextů tak vyplývají z míry vázanosti na text. Genettův význam spočívá v tom, že jako první dokázal podat souhrnou práci a popsat to, co literární věda považovala za samozřejmé, ale nebyl podán žádný popis zbývající se paratexty. Důležitým počinem bylo jeho rozdělení na peritexty a epitexty. Peritexty jsou s textem spojeny do jediného celku, zařadili bychom sem formát knihy, knižní obálku, druh písma, ale také jméno autora či předmluvu k dílu. Epitexty se podílejí na průběhu sekundární literární komunikace, nacházejí se v okolí textu, například rozhovory, dopisy, deníky, atd. Vytvářejí recepci díla v určitém kulturním prostředí a také se na ní významnou měrou podílejí.

Ucelený přehled publikací věnující se problematice paratextů v různých kontextech uspořádala Lenka Müllerová, která dodává, že paratexty vznikají ve všech fázích geneze i existence knihy a celý proces vzniku je determinován řadou faktorů, k nimž patří zejména společensko-kulturní prostředí.³⁶ Vytvořený paratext tak v sobě má zakódovanou informaci o kultuře, z jejíž prostředí čtenář vyrůstá. Má za úkol na čtenáře působit, přilákat jeho pozornost. Knižní obálka,

³⁴ MAREŠ, Petr: Průvodce světem paratextů. *Česká literatura* 41/1993, č. 5, s. 580.

³⁵ MAREŠ, Petr: Průvodce světem paratextů. *Česká literatura* 41/1993, č. 5, s. 581.

³⁶ MÜLLEROVÁ, Lenka: *Paratexty a česká literatura*. In: Fedrová, Stanislava (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha, Akropolis 2010, s. 463–473.

společně s titulem a jménem autora, je to první, co čtenář na knize vnímá ještě dříve, než ji samotnou vezme do ruky. K těmto aspektům paratextů se vyjadřovali i tvůrci knih první poloviny devatenáctého století, např. Josef Čapek ve stati *Knižní obálka* (1925): „Velmi určující složkou při utváření obálky jest jméno autora a titul knihy, neboť toto především musí obálka na sobě nésti formou nápadnou a důraznou. Hodně na tom záleží, je-li tu mnoho textu, zda titul je rozvláčný nebo obsažně pádný, zda jména a slova jsou dlouhá nebo krátká. Vždyť, vzato jen typograficky, již samo jméno a titul dělají knihu.”³⁷

Paratexty ukotvují pozici textu v kulturním prostoru, což vyžaduje znalost nejen ono prostoru jako prostředí, do kterého vstupují, ale také cílovou skupiny, tzn. čtenářské publikum. Pracují s kulturními stereotypy, vytvářejí obal textu, skrze který se čtenář musí ke textu dopracovat. Knižní obálka je jedním z prvních paratextů, konkrétně peritextů, se kterými je čtenář konfrontován. Na obálku nahlížíme jako na sémantickou jednotku, jako na index, který vychází z kulturního kontextu a zrcadlí aspekty potenciálních čtenářů. Paratexty dokazují vzájemnou provázanost všech složek literatury, text nestojí sám o sobě, ale je obklopen paratexty, které reprezentují dynamickou povahu textu.

³⁷ ČAPEK, Josef. Jak se dělají knižní obálky. *Přítomnost*. 1925, (1), s. 748.

3. NÁSTIN TEORIE NA POZADÍ MODERNÍ ESTETIKY

„Úlohou moderního umění je dát citovému životu člověka nové dimenze, obohatit jeho niterný svět. Umění jako svrchované sebevyjádření autorovy psýchy poskytuje nové a oživující elementy duchovnímu životu vnímatelné. Moderní umění se chce zbavit konvenčních a tradičních etoestetických zábran, aby projev básnické myšlenky byl co nejsvobodnější.“³⁸

Karel Teige

V tomto oddílu práce se pokusíme nastínit kulturní a společenské pozadí dvacátých až čtyřicátých let dvacátého století s důrazem na přenos do umělecké sféry. Základem se stanou teoretické koncepty vycházející ze statí Karla Teigeho a to na pozadí nejen jeho tvůrčího, ale také osobního života. V neposlední řadě načrtneme novou podobu knihy, vycházející z nových uměleckých směrů doby a především zrcadlící nástup moderní typografie.

3.1. Obecně o avantgardě

Chceme-li se na těchto stránkách zabývat avantgardní tvorbou, je potřeba si tento pojem nejdříve ujasnit a vymezit. Ústřední pojem avantgardy lze vymezit jednak historicky, tedy zařadit ho časově do období první poloviny dvacátého století, jednak obsahově. V těchto ohledech se nabízí slovníková definice *Slovníku literárních směrů a skupin*: „Avantgardní literatura (z francouzského *l'avantgarde* = předvoj) – též levicová literární avantgarda, etapa moderní tvorby, především v první třetině 20. století, kterou charakterizuje nejen revolučnost formová, ale i kolektivní, organizovaná odbojnost společenská, obracející se proti nespravedlivému měšťáckému řádu.“³⁹ Časové ohraničení se zdá být tedy jasně dané, upřesňuje se také obecná charakteristika

³⁸ Ineditní sborník Blíženci, Teige, 1951/1994: s. 403–404.

³⁹ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977. s. 17.

společenského řádu doby, zde pojmenovaná jako revoluční a proti buržoazní. Vlašín však zároveň dodává, že v definici avantgardy panuje určitá nejednotnost, a proto není snadné teoreticky vymezit avantgardní umění s obecně platnou charakteristickou, protože celá tvorba se opírá o experimentální ráz vzpírající se systematizaci i tvořením konceptů. Především v počáteční tvorbě, která neměla jednotný program činnosti umělců ani teoretiků avantgardy. Otázkou pak také zůstává možný nesoulad mezi programovými prohlášeními a uměleckou tvůrčí praxí,⁴⁰ jehož naplněním či nenaplněním se konkrétně budeme zabírat při interpretaci teorií Karla Teigehe s dobovou uměleckou činností ve třetím oddílu.

Peter Bürger v *Teorii avantgardy* (1974) předkládá definici uměleckých hnutí z počátku dvacátého století, která se zároveň od odlišuje od starších fenoménů i ostatních proudů modernistické éry. Formuluje model tzv. historické avantgardy vycházející především z dadismu a surrealismu. Na historickou avantgardu nahlíží jako na odmítání diskurzivity, revoluční smýšlení a zavržení institucí. Tyto charakteristické rysy lze považovat za změny, nové uspořádání smyslu vycházející z kontextu moderny, Bürger tedy uvažuje o avantgardě s ohledem na společenské změny a role umění. „...moderna a avantgarda jsou svírány v dialektickém sepětí, v jehož rámci avantgarda odhaluje slepé skvrny a nereflektované předpoklady moderny...“⁴¹ Podobně vymezuje avantgardu Matei Clinesca, který jí přikládá pouze ráz radikálnější, pokročilejší moderny lišící se ideologickým a politickým zaměřením.⁴² U zrodu moderny tedy na jedné straně stojí společenský vývoj a vliv, revoluce ve společnosti i v technice, na straně druhé pak snaha o osvobozené umělecké tvorby od buržoazního měšťáctví a od všech vnějších vlivů, což vrcholí v lartpourtartismus, který, jak se později dozvíme, však neodpovídá avantgardnímu posilování sociálního akcentu umění, zvláště ve dvacátých letech minulého století. Estetická autonomie umění sice může zajišťovat tvorbě nezávislost, avšak nastalou izolací zároveň

⁴⁰ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. s. 20.

⁴¹ MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Vyd. 1. Brno: Host, 2010. s. 10.

⁴² Tamtéž, s. 10.

trpí. „*Je-li totiž umělecké dílo vnímáno jako produkt čisté „imaginace“ a jako estetická iluze, kterou není nutno brát vážně, způsobuje to okamžitou neutralizaci každého společenského nebo politického obsahu.*“⁴³ Avantgarda tak vedle vytváření nových uměleckých prostředků a forem vychází z vědomí institucionalizace, zamýšlí se nad kulturními diskurzy společnosti.

3.2. Co přinesla česká poválečná avantgarda

Literární kontext avantgardy v českém domácím prostředí je reprezentován specifickými variantami vyrůstajícími z evropských konceptů. Vznikají teoretické práce a manifesty, které pracují s podobou avantgardy usilující o jednotný koncept a na druhé straně umělecké texty pokoušející se, často v nejasné podobě, se s těmito koncepty identifikovat.

Přes nejasnost se pokusíme nastínit některé obecně platné body nového umění. Po formální stránce se striktně vymezovalo proti romantickému subjektivismu, individualismu a formalismu. Konfrontace s hrůzou války, které bylo ve znamení obrovského nasazením moderní techniky a nových zbraní, znamenala odklon od civilizační poezie a obrat k člověku jakožto představiteli kolektivního ducha doby. „*Vzdělanci, umělci a filozofové vnímali jako šokující, že idea pokroku, na níž okcidentální civilizace postavila v tradici karteziánského racionalismu a osvícenství svůj další vývoj, vyústila do děsivého kolapsu ideálů evropského humanismu.*“⁴⁴ Konec války a vyhlášení československé samostatnosti vyústily v optimistickou až euforickou náladu. Mladí autoři proto vycházejí z radosti, kterou přináší jednoduchý a prostý život a do popředí se dostávají lidské smysly a lidovost více než romantismus, tradice a historie. Moderní umění je skeptické proti jakémukoliv dogmatu. Společná je umělcům

⁴³ MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Vyd. 1. Brno: Host, 2010. s. 16.

⁴⁴ VOJVODÍK, Josef. *Od scénářů zániku do říše budoucnosti nového idealismu*. In. PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. s. 299.

revolta vůči společnosti, levicová orientace a kolektivismus. Předpokladem osvobození kultury se u mnoha autorů stala revoluce s příklonem k radikální levici, avšak, jak již bylo poznamenáno, vnitřně se avantgardní umělci diferenciovali jak umělecky, tak ideologicky.

Avantgarda je spjata s aktivitou mnoha uměleckých skupin zahrnující oblast výtvarného umění, literatury, architektury i filmu. Vzhledem k možnosti rychlé a bezprostřední reakce na společenské dění, získala poezie převahu nad prózou. Stejně jako všechny oblasti umění, i v poezii panoval požadavek jednoduchosti a významové jednoznačnosti.

Tyto obecné rysy avantgardního hnutí od dvacátých let minulého století postupně střídají specifické znaky. Tak, jak se upevňují jednotlivé umělecké záměry, vzniká řada *ismů*, odmítající či navazující na *ismy* předválečných let. Teige v polovině dvacátých let komentuje záplavu *ismů* takto: „*Dnes není vládnoucího ismu, po kubismu stali jsme se svědky soupeřství přčetných uměleckých škol a vyznání. Umění pozbylo směrnic, a do krajnosti rozindividualizováno, drobí se ve skupiny, které se zvu avantgardami.(...) A přece vzniká nových sloh, a sním NOVÉ UMĚNÍ,...*“⁴⁵ Je to umění, které nechce navazovat na tradicionalismus, umění plné manifestů, které má zalíbení v experimentech.

Avšak první polovina dvacátých let je vyznačována vznikem proletářské poezie jako reakce na společenskou revolučnost umění a pozdějším nástupem ryze československé variace avantgardy - poetismu (1928). Tvůrčí generace, vystupující již v předchozím moderním umění, se zde snoubí s novou vlnou mladých spisovatelů a umělců (Jiří Wolker, Karel Teige, Bedřich Václavek), proto proces formování nese také určité názorové prvky vývojové tvorby. Ohniskem socialisticky orientovaného umění se stal Umělecký svaz Devětsil (1920) a Brněnský devětsil (1923). Uplatňují se zde i určité rysy expresionismu navazující na předválečnou modernu, který se v podobě idealistického humanismu projevil především v Literární skupině (František Götze, Čestmír Jeřábek, Lev Blatný). Skupina se nejprve k avantgardě nehlásila nijak výrazně,

⁴⁵ Teige, Karel. *Poetismus*. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. sv. 1. s. 121

působila spíše jako nezávislý proud moderního umění. Výrazně emotivní, rozporuplný s chaotickými stavy reality vyvolávající expresi, takový je expresionismus, který tak samozřejmě vyvolával řadu polemik s Devětsilem a českými poetisty: „*Expresionismus je mrtvola...*“⁴⁶ Dle Nietzscheho pojetí umění stojí expresionismus na poli dionýského, je tedy chaotický, iracionální a extatický. Teige, zaměřený na funkcionalismus a analytiku konstrukci, přirozeně nemohl najít s expresionismem společnou cestu.

Ve třicátých letech přešel poetismus v surrealismus. Především Vítězslav Nezval a Karel Teige přejali tento nový směr pod taktovkou názorů Andrého Bretona, jehož *Manifest surrealismu* vyšel ve Francii v roce 1924.

Tendence v myšlenkovém světě avantgardy zasahovaly na jedné straně ke svobodě umění, osvobození formy a experimentálnímu rázu, na straně druhé sloužilo toto umění socialistickému ideálu, revolučnímu proudu a kolektivismu, oba proudy jsou v kontextu dobového diskurzu pochopitelné.

Konkrétní podoby nového umění jsou v tomto oddílu jen lehce naznačeny, jelikož důsledněji se těmito uměleckými směry budeme zabývat ve třetím oddílu práce, v němž je spojíme s dobovou poezií, osobností a konkrétní tvorbou Karla Teigeho.

3.3. Teigeho obraz avantgardy ve 20. letech 20. století

Období po první světové válce přineslo radikální proměnu světa. Evropské krveprolití, čas bezprostředního národního ohrožení, revoluce v Rusku, změna mapy Evropy a v neposlední řadě vznik Československa formovaly novou a odlišnou generaci mladých lidí, kteří se ve věku středoškolských let začali vymezovat, vytvářeli literární skupiny, byť ne zcela ideově ujasněné. Mladí gymnazisté dali za vznik první samostatné tribuně

⁴⁶ VÁCLAVEK, Bedřich. *Likvidace konkursní podstaty expresionismu*. In: VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 520.

autorů, časopisu *Ruch* (únor až říjen 1919), na jehož podobě se podíleli Artuš Černík, Josef Knap, Jiří Weil, Jiří Wolker nebo Karel Teige.⁴⁷ Poválečný literární život tematizuje potřebu hledání nového estetického prožitku a řádu, který by dokázal reflektovat poválečné nálady a zároveň otevření se novým možnostem. Představitelé české poválečné moderny jsou unaveni tradičními schémata a hledají osvěžení v moderních a pokrokových směrech. Při tomto hledání se snaží o vytvoření určitých metod a zásad a pojmenovat tak nově nastolenou skutečnost. V této fázi se pak umělci v myšlence změny literárního diskurzu vnitřně diferencují a vymezují své estetické i ideové stanovisko. Prostřednictvím programů, uměleckých kritik a polemik ujasňovali své tendence na poli moderního umění. Podoba modernistického proudu se už v předválečném období opírala o řadu směrů, které se vymaňovaly z tendencí konzervatismu, například kubismus, futurismus, novoklasicismus a expresionismus. Právo na individualismus a osobité pojetí tvorby podobně, jako už tento požadavek vyzdvihli autoři *Manifestu české moderny* na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Spisovatelé však nebyli v tomto programu jednotní, spojovala je především politická vyhraněnost a odmítání předešlého staršího proudu. Zklamání z předválečných uměleckých směrů, z futurismu, kubismu i expresionismu, vyjadřuje Karel Teige v rané stati *Novým směrem* (1921). Proklamuje blízkost lidovému umění: „...musíme aspoň ještě zdůraznit blízkost primární tvorby: lidového umění, dětské malůvky a národní písně ve chvíli zrodu nového uměleckého proudu, jehož hybnou silou je vědomí pospolitosti všeho živoucího (...) bude jednotný peň umění, nesoucí nové obrazy, neakademické (...) že zkrátka zaniknou dnešní individualizované formy uměleckého projevu.“⁴⁸ Nové umělecké směry dvacátých let v poválečné době pak stály před otázkami adekvátnosti moderny a její užitečnosti pro nově nastolené sociální a národnostní podmínky s tím, že klasická estetika se nemůže stát základem pro moderní kritiku.

⁴⁷ BRABEC, Jiří. *Zrod české poválečné moderny*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Praha: Academia, 2010. s. 350.

⁴⁸ TEIGE, Karel. *Novým směrem*. Kmen. 1921, 4(48), s. 569-571.

Tvůrcem zásad ovlivňující avantgardní diskurz byl, již zmíněný, pravděpodobně nejvlivnější teoretik umění dvacátých let dvacátého století v českém moderního umění Karel Teige. „*Byl rychlý a nepřesný v závěrech, ale byl také nejinformovanější, nejsoustavnější v sledování avantgardní řeči a také v odvaze vyslovit vlastní, třeba polemický názor.*“⁴⁹ Realizuje své vlastní teoretické koncepty moderního umění, které se rychle ujímají a pronikají do prostředí avantgardního umění. První ucelený program poválečné avantgardy nastolil Karel Teige ve stati *Obrazy a předobrazy*. Teige v něm představuje podobu dalšího uměleckého směřování, které se bude neustále proměňovat s tím, jak do něho budou přispívat další tvůrčí osobnosti.

Na počátku svého literárního života proklamuje Teige spojení moderního umění s revolučními procesy, přinášející utopistický program „bojů o zítřek“. Byl představitelem kolektivní společenské nadstavby doby dvacátých let minulého století, který se klonil k teoretickým koncepcím bolševismu, marxismu a revoluce. V roce 1921 je dokonce založena Komunistická strana Československa s programem nutnosti revolučního převratu (Teige se však nikdy jejím členem nestal). Avšak moderní zásady spojoval s levicově orientovanými postoji, domníval se, že bez vazby k levici nemůže moderní umění existovat. „*Žijeme prostě přeměnu světa, vhodněji: zrod nového světa. Žijeme zrod nové skutečnosti, dávný sen promítáme v dnešní či bezprostředně příští den. (...) V předjitřních tmách věříme v rudé svítání, stejně krásné, jako nepochybné, počátek neskonale jasného, sladkého, bratrského života.*“⁵⁰ Teige nabízí své první stanovisko k uměleckému i kulturnímu stavu přítomného okamžiku, přičemž sám přiznává, že první pohled nebývá vždy tím posledním a předurčuje další vývoj své práce k opravám stávajících názorů. Provázanost umění se sociálním prolétářským životem dokládá také v další stati *Nové umění proletářské*. Dle Taiga nemůže umění stát osamoceno od společenského života bez pevného zakotvení: „*Osvobodití umění, které ve své podstatě je prací velmi konkrétně vázanou a která, nechtíc být jalovou, musí dostáti svým úkolům*

⁴⁹ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. s. 66.

⁵⁰ TEIGE, Karel. *Obrazy a předobrazy*. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 28-29.

*a naplniti své poslání, znamenalo-li by to zrušení sociálních závazků umělecké práce, bylo by to jejím zmnožením a vyhlazením.*⁵¹

Počáteční Teigeho předobrazy byly předobrazem rodícího se nového života. Tento pojem vychází pravděpodobně od malíře Adolfa Hoffmeistersa, kterého se Teige ve své stati dovolával. „*Kamarád H. říká, že předobraz je zestručnění, zkrátka všeobsáhlost, jednoduchost složitosti, věc či osoba existující v pomyslu a snu. V tomto smyslu je tedy úkolem veškeré duchové tvorby předobraz nového světa.*”⁵² Je to svět, který čerpá inspiraci z hlavního ohniska moderního umění, Franice, která vytvářela nejinitivnější půdu pro moderní výtvarné umění. Dalšími ohnisky inspirace se stal Curych, Berlín či Mnichov a nemalou roli sehrálo tehdejší SSSR. Rusko bylo otevřeno novým uměleckým experimentům, viditelné například v díle Vladimira Majakovského, a stavělo na kvalitě filmů, divadla i architektury. Stalo se inspiračním zdrojem pro konstruktivismus i funkcionalismus, Teige jako první přinesl myšlenky prosazované v německém Bauhausu, ale také v ruském konstruktivismu, který se stal inspirací k nové estetice architektury založené na účelné dokonalosti a funkční čistotě.

Nové rodící se moderní umění není uměleckým výrazem, pod kterým můžeme chápat předválečnou modernu. Zdá se, že futurismus, kubismus i expresionismus je ve dvacátém století překonán, avšak nelze předpokládat jednoznačné odmítnutí předchozí tradice a vybudování zcela vlastní autentické tvorby. To, co na počátku století vznikalo jako nové, experimentální umění, se ve dvacátých letech stává pilířem umělecké tvorby, jež nejde násilně odseknout. Teige zastával stanovisko o kontinuitě vývojové linie nového období, které sice může být přerušeno revolučním nástupem nového období, které stojí ve větším či menším protikladu předcházejících tendencí, avšak vždy musí vycházet z něčeho předešlého i kdyby bylo jejich cílem naplnit svým obsahem rovinu protikladnou. Umění proletářské pak onu linii směřování k

⁵¹ TEIGE, Karel. Nové umění proletářské. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 33.

⁵² TEIGE, Karel. Obrazy a předobrazy. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 29.

protikladům chce naplnit.⁵³ „(...)proletářské umění nezrodí se z primitivismů a pldů priméřní tvořivosti, (...) nýbrž vyroste z umění buržoazního, z kubismu a futurismu, jenž je jeho poslední kapitolou a jemuž bude jadřným protikladem.”⁵⁴

Pro proces vyložení avantgardních principů měly *Obrazy a předobrazy* značný vliv, byť na druhé straně vyvolávaly spory o avantgardní umění, které však v generačních protikladech byly nevyhnutelné. Polemické poznámky k Teigeho stati vznikly z pera Karla Čapka nebo Václava Nebeského.

Teige stanovuje nové významy, které by měla poezie v umění, ale také ve společnosti, plnit a to na základě podstaty celkové proměny umělecké reprezentace a vzniku moderních tvarů. S typicky revolučním nábojem dvacátých let vytváří zcela novou syntézu básně a nově se rodícího světa. Nová poezie, vycházející z teorií poetismu, má být předvolána ke kulturní revoluci. Jejím posláním je přinést novou básnickou a estetickou aktivitu, nový socialistický životní sloh. Báseň má být vymaněna z larpourlartismu, hranice mezi uměním a společenským životem má být smazána, do společnosti přináší život a harmonii, kultivovanost i imaginaci nového světa. „*Nové umění přestává být uměním. Rodí se nové oblasti a POEZIE rozšřřuje své hranice, vystupuje z břehů a spájí se s mnohotvarým moderním životem glóbu.*”⁵⁵ Avantgardní literatura přeje básni, v manifestech a teoretických prohlášení se autoři vyjadřovali k novým konceptům a tendencím umělecké literatury. V nově vzniklé situaci se vytváří skupina umělců seskupená pod uměleckým svazem Devětsil. Od počátku (1920) se hlásí k revolučnímu zaměření a k umění proletářskému.

⁵³ TEIGE, Karel. Nové umění proletářské. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 37.

⁵⁴ Tamtéž, s. 43.

⁵⁵ TEIGE, Karel. *Malířství a poezie*. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 496.

3.3.1. Izolace, ideový zápas a teoretická reflexe 30. a 40. let

Každé Teigeho tvůrčí období má výrazné hodnoty. Roman Kanda vymezil vývojové a myšlenkové etapy Karla Teiga na tři, do jisté míry ohraničená, období.⁵⁶ Jako první, jemuž se věnovaly předešlé kapitoly, lze označit léta 1920 - 1931 v etapě poetisticko-konstruktivistické, vnímané jako stadium vytváření a formulování teorie avantgardy jako nového umění. Na konci této etapy dochází k vyčerpání a nemožnosti naplnění poetistického programu, jehož čisté umění již není schopno reagovat na politické změny a celkově reflektovat celospolečenskou náladu. Uvnitř uměleckého proudu dochází k názorovým neshodám, které nakonec vyústí v rozpad, poetistická východiska již nedostačují k naplnění otázek lidské existence. Koncem dvacátých let se otevírá propast mezi uměním a politickou scénou, jež symbolizuje nástup nových politických aktérů vzhlížejících k principům stalinistického Sovětského svazu. Do čela politického uskupení se dostává křídlo vedené Klementem Gottwaldem, které se řídilo příkazy z Moskvy. Do tištěných projevů zasáhla státní cenzura a sílil vliv fašismu. Teigeho politický boj vedený na stránkách ReDu ještě zesílil: „...v temnotě našich kulturních a politických poměrů a v sociální bídě znamená Komunistická strana jedinou sílu pokroku, jedinou baštu proti militarismu, válce, fašismu a všeobecnému kulturnímu a sociálnímu úpadku,..."⁵⁷ Avšak rozpor uvnitř Komunistické strany a hospodářská krize vedly k vedení politického boje i na straně literárních tvůrců. Postupně zanikající Devětsil, který již nevyhovoval pro svou názorovou diferenciaci autorů, vystřídala Levá fronta. Levicově orientovaní intelektuálové z různých oborů využívali Levicovou frontu jako platformu pro vyjádření názorů a soustředění kulturních levicových sil. Její činnost byla ukončena v roce 1939. Ve třicátých letech se jasně projevila vnitroumělecká krize poetistické avantgardy. Autoři vedli rozsáhlé polemické diskuse o generační čistotě stojící

⁵⁶ KANDA, Roman. *Hledání pramenů a souvislostí: Kapitoly o reflexi meziválečné avantgardy v šedesátých letech 20. století (Diskurs — teorie — ideologie)*. Olomouc, 2010. Disertační práce. Univerzita Palackého Filozofická fakulta. s. 55.

⁵⁷ TEIGE, Karel. *Odpověď Josefu Horovi*. ReD, říjen 1929, roč. 3, č. 1, s. 31.

na názorovém pnutí levicové literatury. Karel Teige s Juliem Fučíkem, záhy po projevu sedmi českých komunistických spisovatelů vymezujících se proti novému vedení Komunistické strany Československa, vydávají *Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“*. Touto krátkou statí vyjadřují nutnost ohradit se proti těmto spisovatelům (S. K. Neumann, M. Majerová, H. Malířová, J. Hora, I. Olbracht, V. Vančura a J. Seifert): „*Ať si jejich krok vykládáme sebelépe, ať hledáme kdekoliv důvody jejich akce, nemůžeme jejich projev vidět jinak než jako těžkou chybu, jako nepochopení významu revolučního hnutí, jako naprosté nedocenění revoluční síly dělnické třídy, a tím jako nebezpečí pro moderní kulturní tvorbu.*“⁵⁸ Podepsání pod statí, krom zmíněných, byli například Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Vilém Závada, František Halas či Bedřich Václavěk. Byť se očividně literatura s politikou rozcházela a vyvstávalo mnoho otázek, zda je politická angažovanost poplatná v umělecké teorii, Karel Teige důrazně trval na revoluční politické účasti v uměleckém světě.

Jedním ze spisovatelů vystupujících se proti dobové politické situaci a směřování literární reprezentace byl Josef Hora, který v práci *Literatura a politika* vyslovil kritickou polemiku. Karel Teige reagoval na Horův text velice ostrou kritikou ve statí *Josef Hora: Literatura a politika*, ve které považuje Horovy argumenty za chabé a trapné⁵⁹. Na základě takovýchto úsečných polemických statí, které jsou vyostřené do politických i osobních diskuzí (často přímo značící v názvu jako „odpovědi“, například Horova *Odpověď Teigovi*) můžeme pozorovat charakter a náladu v dobových uměleckých kruzích. Tyto boje za tzv. generační čistotu, se odehrávaly zejména v časopisech *Tvorba a ReD*. Stěžejní otázkou se stala problematika v předchozím období téměř neřešená, a sice možnosti umělecké tvůrčí nezávislosti ve spojení s politickými cíli komunistické strany. Období třicátých let znamenalo nejen krizi generací, ale také krizi avantgardní kritiky. Teige, který byl již znaven generačními

⁵⁸TEIGE, Karel. Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá. Svazek 3, Generační diskuse 1929-1931*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1970. s. 54.

⁵⁹ TEIGE, Karel. Josef Hora. *Literatura a politika*. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá. Svazek 3, Generační diskuse 1929-1931*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1970. s. 89.

diskuzemi o podobě umění a politické angažovanosti, se v první polovině třicátých let přiklonil k teorii architektury.

V roce 1934 je založena Skupina surrealistů, jejíž vzniku se Teige neúčastní, už kvůli přítomnosti Jindřicha Štýrského, jejichž zaujaté polemiky bránily vzájemné spolupráci a dialogu při vzniku nové umělecké skupiny. Téhož roku je sice usmíří Vítězslav Nezval, ale nezabrání tím pokračování dalších sporů mezi uměleckými tvůrci. Zásadní v tomto usmíření je však to, že Teige opouští pole architektury a opět se navrácí k teorii výtvarného umění. K surrealismu se přiklání velmi pozvolna během začátku třicátých let. První manifest surrealismu vydal André Breton v roce 1924, tedy v době, kdy Teige vydává svůj první manifest poetismu, a proto je zde od počátku „...*pocit napětí a nezávislosti na cizích vzorech...*“.⁶⁰ Devětsil sice tvorbu surrealismu sledoval a komentoval, zároveň se však od něj odvracel, především kritizoval metodu psychického automatismu, který nedával prostor konstruktivistickému pojetí tvůrčího procesu. Obrat české avantgardy k surrealismu pak pozorujeme v letech 1933-1934. „*V letech 1924-1930 trvaly dosti podstatné rozdíly mezi českým poetismem a francouzským surrealismem, třebaže oba směry působily v rozličném prostředí (...) Poetismus vyplniv svou úlohu obrody českého básnictví. osvobodiv lyriku od rétoriky, vyvíjel se dále působením vlastních sil a působením vlivu surrealismu takovým způsobem, že prvotní vzdálenost mezi surrealismem a poetismem se značně zmenšila.*“⁶¹ Nakonec dochází až k takovému sblížení, že Teige prohlašuje francouzský surrealismus za jediné myšlenkové hnutí ve zmateném avantgardním světě a přináší bohaté náměty k básnické tvorbě.⁶² Zásadní také bylo setkání Vítězslava Nezvala s André Bretonem, ke kterému došlo v roce 1933 a po němž došlo k založení Skupiny. Zcela zásadním bodem surrealismu byla revoluční orientace a interpretace z hlediska dialektického materialismu, což je všeobecná metoda poznání, tvrzení,

⁶⁰ MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. Praha: KANT, 2016. s. 357.

⁶¹ TEIGE, Kare. O surrealismu. In: MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. První vydání. Praha: KANT, 2016. s. 274.

⁶² TEIGE, Karel. *Nová etapa surrealismu*. Rozpravy Aventina, 24. 6. 1931, roč. 6, č. 39-40. s. 460-462.

keré za prvotní považuje hmotu existující nezávisle na vědomí, jež nabývá pohybem a organizací této hmoty na vyšší stupeň poznání.

Nejen pro umění, ale také pro celý národ se hraničním rokem stal rok 1938. Surrealistické období bylo poznamenáno ideovým zápasem a izolací avantgardy ovlivňované tlakem protektorátní politiky a života. Již v roce 1938 došlo k politicky angažované rozepři s Vítězslavem Nezval, který se ke stalinismu přiklonil v době Teigeho zásadního nesouhlasu. Již v roce 1937 se levicově orientovaní autoři začínají dělit na dva tábory. Jeden přijímá koncept socialistického realismu na pozadí stalinského konceptu kulturní politiky a druhý, do kterého můžeme zařadit i Teige, se zasazuje o svobodu avantgardní umělecké tvorby. V květnu 1938 vydává Teige stať *Surrealismus proti proudu*, ve které se snaží vylíčit principy surrealistické tvorby a obhájit svobodu avantgardní tvorby a kritiky, to vše ve spojení se základními hodnotami socialismu a marxismu. Vydáním této stati si však proti sobě ještě více poštvál vedení KSČ a kritika se ozývala také z řad spisovatelů. Neostřeji proti Teigeho poslední stati vystoupil Vítězslav Nezval, který ho nazval „zestárlým avantgardistou a trockizujícím všeintelektuálem”.⁶³

Teige, byť ovlivňován surrealismem, až do konce čtyřicátých let teoreticky propagoval typografický funkcionalismus. Konec třicátých let, poznamenán nástupem fašismu a přiklonem ke stalinistické moci znamenal pro Teigeho obtížnou situaci na poli svobodného umění. Jako nová výrazová oblast se mu otevírá spojení obrazové básně s novými principy surrealismu, čímž vzniká surrealistická koláž. Koláže neobjasňoval teoretickým výkladem, sloužily k nitěrnému rázu soustředícímu se na osobní prožitky.

Všechny polemiky jsou zastíněny politicko-kulturní situací, nacistická okupace a druhá světová válka znamenala ukončení všech diskuzí nejen o moderním umění, ale i o jakýchkoliv idejích. Moderní umění představovalo zvrhlost neakceptovatelnou Třetí říši a umělci se museli stáhnout do ilegality. Později se vyjadřuje o postavení surrealismu ve válečné vřavě: „...dynamická a vzpurná myšlenka, tak dlouho ztracená v nevěstnosti, nepříjde již vyrušovat

⁶³ NEZVAL, Vítězslav. Poslední slovo Teigemu a spol. In: CHVATÍK, Karel. *Teige a báseň: Karel Teige jako teoretik moderny*. Praha 1994, s. 42.

klid a pořádek kulturního života, kde v letech, kdy „zvrhlé umění bylo zakázáno a nezávislá kritika umlčena, kdy okna, kdysi dokořán otevřená světovému průvanu a světlu mezinárodní myšlenkové součinnosti, byla neprodyšně zavřena, dočkal se akademismus, elektismus, tradicionalismus a kýč konjunktury, jaká se sotva kdy vrátí.“⁶⁴Karel Teige se musel schovávat, závisel na své typografické práci a tvorbě koláží, které mu, přes nemožnost veřejné publikace, přinášely existenciální záchranu.

Ve třetím období, které lze označit jako poválečné, se Teige soustředil na teoretickou reflexi a zobecnění své dosavadní práce, na syntézu vývoje moderního umění. Po druhé světové válce se utkal s levicovým komunismem v praktické rovině a pochopil, že jeho pojetí budování nových, lepších zítřků a moderního umění je zcela ztraceno. V sílícím režimu se Teige stal personou non grata, proti níž byl veden boj, který cílil nejen na jeho osobu, ale také na příznivce a spolupracovníky, tzv. „teigovština“ zde stála proti socialistickému lidu a práci. Od roku 1948 je na Teige trvale vyvíjen psychický nátlak, nestále velmi vytrvale pracoval, ale v tisku byl napadán a nespravedlivě kritizován. Z toho nezdravého tlaku ho postihl rozsáhlý infarkt myokardu (1. října 1951).

3.4. Podoba moderní knihy: *Nová typografie*

Podoba moderní knihy ve dvacátých ve třicátých letech minulého století odrážela narůstající vliv a oblibu nových uměleckých směrů, jak již bylo nastíněno v prvním podkapitole tohoto oddílu. Nyní se uchýlíme ke konkrétní podobě knihy, kterou nová doba přinesla, přičemž se větším dílem budeme opírat o teoretické statě Karla Teiga. Naše úsilí nás zavede k modernímu rázu nové typografie, z čehož budeme posléze vycházet ve třetím oddílu práce.

⁶⁴ TEIGE, Karel. Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách. In: TEIGE, Karel, BRABEC, Jiří, ed. a EFFENBERGER, Vratislav, ed. *Výbor z díla. III, Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*. 1. vyd. Praha: Aurora, 1994. s. 114.

Umělecká narativní ilustrace uplatňovaná v oboru knižní ilustrace je dnes přirozenou součástí knihy, především zacílené na dětského čtenáře, i když v minulosti nebylo těsné spojení mezi ilustrací a knihou pravidlem. Nicméně díky rozvoji nových technologií v době průmyslové revoluce v devatenáctém století, jsme zaznamenali nárůst také knižních ilustrací. „V knižní ilustraci je často zapotřebí vyřešit nejen umístění jednotlivých prvků do esteticky vyváženého celkového tvaru obrázků, ale spolu s tím je rovněž třeba jednotlivé prvky rozmístit tak, aby v zájmu zachování srozumitelnosti vlastní „message“ obrázků mohly být v nepravidelných formátech ilustrací uplatněny i důležité vektorové trajektorie.“⁶⁵ Vztahem knihy a ilustrace, zejména pak rolí, jakou má typografie při formování podoby ilustrace, se zabývala Helena Jarošová: *Literární složka knihy a ilustrace* (1966).⁶⁶

Důležitost provázanosti textu a obrazu, které se stává svébytným médiem, dokládá ve své stati také jeden z předních teoretiků literatury a umění František Xaver Šalda: *Kniha jako umělecké dílo* (1905). Šalda tvrdí, že mimo vnitřní, obsahovou stránku knihu, která vyplňuje náš duševní život a přináší nám pocity, se vyskytuje také stránka vnější, látková.⁶⁷ Kniha má být nejen povznášejícím duševním prožitkem, avšak neméně tak krásným uměleckým dílem, neboť nenesou pouze myšlenkovou a citovou linii jako doklad kulturního života, nýbrž je svědkem vkusu a převládajícího výtvarného umění jakožto doklad současného uměleckého směru a kulturního projevu doby. Šalda dodává, že k obrodě knižního umění a knižní kultury u nás může dojít splynutím obou médií: „Výtvarný umělec musí být kreslířem-dekorátorem plným jemného smyslu pro typografickou stránku a její členění člověkem hudební přímo vnímavosti pro celkovou harmonii - a typograf musí být nejen dokonalým odborníkem, ovládajícím všechny prameny svého řemesla a čerpající z jejich hlubin, ale i člověkem celkové výtvarné kultury, celkového uměleckého

⁶⁵ KLIMEŠ, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D. s. 219.

⁶⁶ Viz JAROŠOVÁ, Helena. *Literární složka knihy a ilustrace*. Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění, roč. III, 1966, č. 3.

⁶⁷ ŠALDA, F. X. *Kniha jako umělecké dílo*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2008. s. 13–18.

vzdělání, člověkem jemného vkusu neustále šlechtěného na krásných a dokonalých dílech uměleckých.”⁶⁸

Stejný názor zastává o více než půl století déle Oldřich Hlavsa⁶⁹ v knize *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*.⁷⁰ Podobně jako Šalda se pokusil ukázat, že knižní ilustrace je jedním z mnoha knižních komponentů, stává se tak integrální součástí typografické knihy.

Ve dvacátých a počátku třicátých let zaujímá česká konstruktivistická typografie zásadní místo v evropské avantgardní produkci. Teoretické principy nového umění typografického formuloval zejména Karel Teige, které tato teoretická východiska doplnil řadou vlastních prací knižních a časopiseckých obálek. V moderní typografii je na obálku kladen nárok stručnosti, jasnosti, zřetelnosti, představuje obsah knihy inspirován plakátovou tvorbou. Teige zastával stanovisko, že nejen kniha, ale především obálka má být oproštěna od dekorativismu a stát se plakátem celého obsahu knihy. V jedné z nejdůležitějších statí o typografii, která stála na prahu širokého nástupu moderní typografie v polovině dvacátých let minulého století, byla *Moderní typografie* (1927).⁷¹ Tato studie má historický i kritický význam, neboť jednak hodnotí vývoj moderní typografie od konce devatenáctého století, a jednak shrnuje všechny stěžejní náměty a vytyčuje společné zásady nových typografů. Tyto zásady vycházejí z konstruktivismu, jehož umělecké řešení vychází z požadavku přehlednosti a výraznosti. Jedním z oněch stěžejních bodů je typ písma, který moderní typografie používá. Podle Taigeho má písmo svůj charakter, aktivní osobitost, mluví o magii tvaru, jež je v nás pěstována výchovou. „V ní spočívá ostatně vlastní smysl typografické instituce a jasnozřivosti. Určité křivky, určitá

⁶⁸ ŠALDA, F. X. *Kniha jako umělecké dílo*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2008. 17 stran. Pupilla; svazek 30. s. 17.

⁶⁹ Oldřich Hlavsa: 1909 - 1995, český grafik a typograf, který zformoval nové významové a vizuální písma a zásadně ovlivnil pohled na ideovou a výtvarnou koncepci knihy. Vychází z díla klasických představitelů typografické úpravy Karla Dyrnka a Oldřicha Menharta ale zároveň navazuje na umělce avantgardy Karla Teiga či Ladislava Sutnara. přináší především velmi osobitý výtvarný pohled, který buduje knihu či periodikum vždy jako promyšlenou a kompaktní stavbu, jejíž výtvarným základem se stalo písmo.

⁷⁰ Viz HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [1]. Praha: SNTL, 1976. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [2]. Praha: SNTL, 1983. HLAVSA, Oldřich. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. [3]. Praha: SNTL, 1986.

⁷¹ Viz TEIGE, Karel. *Moderní typografie*. *Typografia* 34, 1927, č. 7 - 9, s. 189 -198.

rovnováha a osnova tvarů mají pro nás cosi ezotericky významného. Některé tvary typografické dovedou působiti evokativně asociální silou: víme, že jeden důrazný typografický znak dovede nám říci celý smysl plakátu.”⁷² Volbu druhu písma ovlivnila snaha o očištění, zjednodušení opírající se o geometrické prvky, jako jsou čtverec, trojúhelník a kruh. Nově užívaným typem písma se stal grotesk a egyptienka, význačné bylo také celkové uspořádání, které mělo odrážet pravoúhlou osnovu. Podle Teigeho se typografie stává konstrukcí, které netlumočí, nereprodukuje text, ale sestruje optickou kompozici.⁷³ Jeho koncepce moderní typografie vychází ze syntézy typografie a fotografie, tedy z takzvaného typofoto, jak toto spojení použil zřejmě László Moholy-Nagy v roce 1923⁷⁴. Slovní spojení se skládá ze slova typo - sdělení tiskem a foto - sdělení obrazem. Typografie je sdělení optické, tj. optická realizace textu, která vychází ze soudobého vnímání moderní městské civilizace. Podstatnou roli mají křiklavé barvy, zrychlené, až ekonomické čtení a jednoduché geometrické tvary. Využívají se různé značky, šipky, linky, které opticky člení plochu a činí ji přehlednou.

Na moderní typografii mělo vliv také tehdejší umění moderní básně. Filippo Tommaso Marinetti a jeho *Osvobozená slova* (1919), zbavená mluvnických a slovesných pravidel reprezentující naprostou svobodu tvořícího já, jsou považována za ohnisko zrodu těch prvků, které moderní typografie dále rozvíjí, stojí v zárodku moderní typografie. Dalším z důležitých autorů, který v českém prostředí rozpoutal nové umění je Guillaume Apollinaire a jeho ideogramy *Pásmo* (1919). Své básně uvádí do zvláštních obrazců zakládající na tom, že báseň se vnímá zrakem, nikoliv sluchem. Později v českém prostředí se touto cestou ubírali aktéři poetismu, Jaroslav Seifert a Vítězslav

⁷² SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 233.

⁷³ Tamtéž, s. 234.

⁷⁴ László Moholy-Nagy, 1895-1946, byl maďarský fotograf, malíř a profesor školy Bauhaus (1923). Otevřeně prosazoval modernistický přístup k umění a začlenění umělců k různorodým druhům umění, jako fotografie, sochařství, typografie, malby a v neposlední řadě industriálního designu. Věnoval se také reklamě, plakátům a přebalům knih. Avantgardě se věnoval také v exilu v Londýně, kam byl nucen za druhé světové války odejít, ale fotografoval také dobovou anglickou architekturu a nakonec se stal ředitelem Nového Bauhausu v Americe.

Nezval. Technika zvizualizování básně se realizuje cestou propojení obrazu a básně skrze fotografii, fotomontáž či typografii.

Na počátku třicátých let se moderní typografie prosazovala již v mezinárodním měřítku. Stěžejní společné základy, které Karel Teige nastolil, dále rozvedl ve stati *Moderní typografie* (1931).⁷⁵ Zásady řečené výše doplňuje o vztah typografie k abstraktní malbě a především k avantgardní architektuře. Teigeho slabost pro dobovou architekturu se i přes jeho chybějící vzdělání nakonec projevuje i v teoretických východiscích moderní typografie. Navazuje na německé umělce a postupně se tak odsouvá od konstruktivismu k funkcionalismu. Tento přechod probíhá paralelně v Sovětském svazu i Německu. Teige chápal typografii a architekturu jako analogické a kompaktní umění opírající se o stejný vztyčný bod, kterým je kulturní a sociální stav doby. *„Ostatně i zevní forma, tak netradiční a nová, staveb a moderních tiskopisů, jak postřehne i laik, je značně příbuzná: opuštění dekoračního detailu, jednoduchost, veliké pravoúhlé plochy, asymetrie, apod. Nejen to, ani nové architektury ani nové typografie by nebylo bez technických vynálezů...”*⁷⁶ Vyhrazoval se tak od názorů Williama Morrisa (1834-1896), který na konci devatenáctého století brojil proti úpadku řemesel, odmítal narůstající vliv průmyslové revoluce a počínajících nových typografických možností. Používal dřevoryté ilustrace a písmo podle vzorů z patnáctého století.⁷⁷ Teige sice uznal idealistickou snahu o spojení umění s řemeslem a rukodělnou prací, avšak průmyslová výroba musela zvítězit pro svou ekonomii, racionálnost a účelnost po technické i estetické stránce.

Abstraktní malířství ukazuje na nesouměrné řešení plochy a odlišuje se tak od konvenčního akademického umění. Je sestrojeno z geometrických barevných ploch a umožňuje typografii různou členitost plochy, uplatnění linie a barevných kontrastů. Je však třeba brát na zřetel, že typografie neznamená

⁷⁵ TEIGE, Karel. *Moderní typografie*. Rozpravy Aventina 7, 1931-1932, č. 3., 1. 10. 1931. In: SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 20.

⁷⁶ Tamtéž. s. 242.

⁷⁷ ELIŠKA, Jiří. *Vizuální komunikace - písmo*. Vyd. 1. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. 59 s.

nahodilou kompozici různých geometrických obrazců, nýbrž vychází z textového a obsahového podkladu.

Ladislav Sutnar, jako zakladatel českého moderního designu, byl jediný český funkcionalistický typograf, kterým se Karel Teige podrobněji zabýval. Především proto, že Sutnar pozvedl českou typografii na evropskou úroveň, přispěl k její kultivaci a přenesení na rovinu nového standardizovaného umění. Teige velebil jeho výstavu z roku 1934⁷⁸, na níž Sutnar odhalil široké spektrum typografické tvorby. Promyšlená jednoduchost a optickou poutavost zrcadlily hlavně díla fotografická,

Sutnar vycházel z děl Jana Tschicholda, profesora Bauhausu, který je autorem knihy *Základní typografie* a *Nová typografie*. Jakožto zastánce typografie bez zdobných prvků, udal Tschichold směr dosavadním typografickým experimentům, především jeho zásady optické čitelnosti a rychlost přenosu sdělení vymezená od ornamentálnosti a obtížné čitelnosti, která odpoutává mysl od obsahu sdělení.

Po shrnutí všech teoretických východisek rekapitulujeme typografické zásady a předpoklady dle návrhu Karla Teiga. Nová, moderní typografie měla být osvobozena od tradic a předsudků, vyloučen byl dekoratismus a uplatnění akademických pravidel, jako je zlatý řez a jednota písma. Podle povahy výchozího textu se využívalo jasně čitelných a jednoduchých geometrických tvarů a materiálních kontrastů, které však musel být rozlišeny dle zaměření obsahu sdělení a zacílení komunikátu, reklama si klade jiné cíle, než-li kniha vědecká nebo poezie, což se musí při typografické tvorbě respektovat. Jak již bylo zmíněno, moderní technologie měly významný vliv na soudobé umění, a proto Teige doporučoval jejich plné využívání, především pak při spojení obrazu s tiskem. V neposlední řadě nabádal autory a tvůrce k úzké spolupráci s odborníky v tiskárnách.⁷⁹

⁷⁸ Viz TEIGE, Karel. *Ladislav Sutnar a nová typografie*. Panorama 12, 1934, č. 1, leden, s. 11-16.

⁷⁹ TEIGE, Karel. *Moderní typografie*. Typografia 34, 1927, č. 7-9. s. 189-198 In: SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 235.

Dvacet let po vydání těchto zásad uvedené v *Moderní typografie* Teige stále považoval funkcionalismus za vůdčí princip, ve kterém viděl schopnost dalšího, budoucího vývoje, i když si byl vědom značného poklesu úrovně jak v oblasti technického rozvoje, jež byly následkem válečné stagnace, tak z důvodu nedostatku kvalifikovaných pracovníků.⁸⁰ Přesto Karel Teige věřil v budoucí rozkvět moderní typografie, která se alespoň přibližně vrátí k předválečnému rozvoji, třebaže jsme v tvorbě let čtyřicátých mohly pozorovat důraz na užitkovost knih. Teige se v té době od uměleckých a estetických nároků přiklonil k rozvedení funkcionalistické typografie do každodenní praxe, možná právě s ohledem na nedostatečnou grafickou a tiskařskou kvalitu. Pokusy o rozkvět však byly v únoru 1948 z politických důvodů zatrženy. „*Bylo by omylem usuzovat, že typografický funkcionalismus už vyčerpал své možnosti a je odplaven vlnou jakéhosi novoklasicismu: osvobodil typografickou invenci od renesančních schémat, k nimž nemáme proč se vracet, spojil logiku zraku s nutností výroby, uvedl v poměr a řád funkční, psychotechnické a psychologické momenty, výrobní, ekonomické a estetické složky - v tomto ohledu lze z jeho činnosti sotva co pokládat za překonané. Jeho principy zůstávají nadále účinnými směrnici dobré a kultivované typografie.*”⁸¹

⁸⁰ Viz TEIGE, Karel. *Několik poznámek o moderní typografii*. Blok 1 1946-1947, č. 8, příloha Blok P1 č. 7-8, s. 111-114. In: TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966.

⁸¹ Tamtéž. s. 111.

4. KAREL TEIGE A TYPOGRAFIE KNIŽNÍ OBÁLKY

Charles Teige

*„Teige - čti po francouzsku též
Je kritikem a básníkem a malířem je též
Programy kouzlil střídal moudrá zrna sil
Nekosil jen sil a sil dokonce devětsil
Všem manifestům dal své imprimatur
Po celém světě svých pět miniatur
V reprodukcích nespočetných tisk
Naposled pak ve sportovních triku
Do světa vtrhl nádherný svůj Disk
Heslo je Teige a tisíc vykřičníků
.....atd⁸²*

Adolf Hoffmeister

Důkladně sledovat dílo významné osobnosti českého uměleckého světa Karla Teiga znamená sledovat vývoj celé české avantgardy od dvacátých do čtyřicátých let minulého století. Teigeho teoretická práce je roztroušená ve sbornících, časopisech, knihách i novinách. V šedesátých letech minulého století byla vydána třisvazková edice výboru Karla Teiga: *Svět stavby a básně, studie z 20. let.*, která je však těžko dostupná pro svůj neblahý osud v sedmdesátých letech, kdy se po období demokratizačních tendencí v československém prostředí dostali k moci stalinisté a Teige, jakožto šířitel svobodného umění a myšlení, byl zakázán. Na sklonku jeho života proti němu komunisté vedli štvavou kampaň a jeho dílo je tak dodnes známo a oceňováno především v zahraničních kruzích. Kromě početných prací teoretických tvoří

⁸² HOFFMEISTER, Adolf a MASÁKOVÁ, Miluše, ed. *Podoby a předobrazy*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988. s. 63.

jeho dílo práce umělecké, zejména pak surrealistické koláže a typografické úpravy knih. Komplexní publikace, která celistvě mapuje a dokládá Teigeho práci na základě všech dostupných materiálů a dobových textů, je kniha historičky umění Rei Michalové: *Karel Teige: Kapitán avantgardy*.⁸³

Karel Teige se tedy zabýval nejen teoretickými otázkami typografie, které dokonce přednášel na Bauhassu (1929-1930)⁸⁴, ale důsledně se soustředil také na jejich praktické prokázání. V mládí se věnoval kresbě, malbě a grafickému designu (knižní úpravě), což při své tvorbě mohl zúročit lépe, než při vytváření architektonických konceptů, k čemuž mu chybělo technické vzdělání. Snažil se o konstrukci zcela nové podoby knihy. Jak již bylo řečeno, obálka knihy se stala plakátem, obrazem nového uměleckého chápání, kterému dominovalo zanikání klasických uměleckých norem a otevírání se moderní avantgardě.⁸⁵

Avantgarda, charakteristická vzpourou proti konvencím, nutila umělce objevovat nové formy a zacházet dál než jiní, na hranici společenských možností. Teigeho charismatická a temperamentní osobnost na jedné straně, se smyslem pro řád a logiku věcí na straně druhé, potlačuje originalitu, která se však zároveň probouzí v jeho kolážních dílech. Svou rozporuplností v umělecké práci s utopistickou touhou po řádu společenském prolínajícím se do řádu v umění, se stává symbolem disharmonického dvacátého století. Názorové umělecké vypjetí plyne také z Teigeho tvorby teoretické, pro níž je typický příklon k určité skupině umělců a zároveň ostré distancování od jiné (viz generační diskuze). „*Kritik je umělec, který nesoudí jen rozumem, nýbrž celou svou organizací, stylem i polaritou své osobnosti (...)* Kritik je jako básník násilník svého snu: kritik i básník jsou vždy jednostranní, vášnivý, nejsou spravedlivý a objektivní.“⁸⁶

Dozvěděli jsme se, že Teige, obdařen smyslem pro systematičnost a zobecňování teoretických problémů, vytvořil vlastní teoretický model

⁸³ MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. První vydání. Praha: KANT, 2016. 597 stran.

⁸⁴ Semestr přednášel také estetiku a sociologii architektury.

⁸⁵ MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. První vydání. Praha: KANT, 2016. s. 29.

⁸⁶ TEIGE, Karel. *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let*. 2. vyd. Praha: Společnost Karla Teiga, 2012. s. 433.

avantgardní estetiky. Jeho precizní práce vycházející ze studia řady odvětví humanitních věd (psychologie, sociologie, aj.) se setkává s utopistickou vizí v umělecky svobodný, harmonický básnický život, který chápe jako ztotožnění umění s poezií. Teige byl významným teoretikem, který však často svým teoretizováním předcházel tvůrčí práci existujících děl, což je patrné především v uměleckém hnutí Devětsil. Byl schopen reagovat také na světové umělecké dění, inspirovat a vést umělce jak prostřednictvím programů nového umění, tak také vznikající polemikou nad jeho dílem. Výrazný vliv měl na umělce věnující se obrazové básni, kteří svým programem prezentovali spojení dobově účinného vizuálního umění a moderní básně. Rozmanitá a mnohotvárná poezie otevírala pomyslné dveře estetice nových uměleckých forem.

V dalších podkapitolách nás bude zajímat Teigeho typografické umění ve zpracování knižních obálek autorů české poezie v souladu s uměleckými proudy, ke kterým se hlásili.

4.1. Nové umění proletářské a sborník Devětsil: *Město v slzách*

První poválečná avantgarda, umělecký svaz Devětsil, se zrodil z tradice školy. Za vznikem skupiny Devětsil stáli studenti a pozdější literární osobnosti z Reálného Gymnázia v Křemencově ulici v Praze. V době války zde studoval například Karel Vaněk, Adolf Hoffmeister, Josef Frič a Karel Teige, jehož kubofuturistické kresby se již v roce 1917 ocitly v berlínském časopisu *Die Aktion*, což ho vyneslo do popředí nejen české avantgardní umělecké kultury, avšak nikoli vnějškem, ale myšlenkou.⁸⁷

Karel Teige se stal vůdčí osobností, byl z celé skupiny studentů nejsečtější, nejvzdělanější. Teigovi bydleli za rohem od školy, tudíž jejich byt opravdu žil avantgardním stylem života. Stal se důležitým společenským střediskem, ve kterém se scházela česká avantgarda, dokonce Jiří Wolker byl u

⁸⁷ BRABEC, Jiří. Zrod české poválečné avantgardy. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Praha: Academia, 2010. s. 350.

Teigových podnájemníkem. Do bytu docházeli také Teigovi přátelé z Devětsilu, například Nezval, Hoffmaister či Seifert. A tak se z myšlenek zapálených studentů, vyrůstajících v černých dobách strašlivé války, zrodily idee a plány na vytvoření nového uměleckého směru podporujícího proletářský a revoluční obraz o světě.

Proletářské umění gradovalo v letech 1921-1922, formovalo se v časopisech *Kmen*, *Červen*, *Var* a *Rudé právo*. Cílem společné práce umělců byla revoluční kultura a nové revoluční umění, byť nevytvořili jednotný umělecký styl. V Devětsilu se do popředí dostávaly otázky lidské a politické orientace v poválečném chaosu, hledání nových hodnot společenských, ale také estetických. Všechny tyto zásadní celospolečenské otázky i účast výrazného kritika Karla Teiga způsobila, že hojně vznikající teoretické koncepty předháněly praktickou uměleckou tvorbu. Vznikaly teoretické koncepty, které až následně měl být uvedeny do praxe. Počáteční fáze devětsilské aktivity byla v duchu utopistické vize, ve víře v dělnickou práci. Básníci proletářského umění usilovali o pochopení těžkého života dělníka, jehož zachytili v boji proti sociálnímu vykořisťování. Nadšení pro humanistické ideály proletářské revoluce sdílel Teige s Jaroslavem Seifertem, Vladislavem Vančurou a dočasně také s Jiřím Wolkerem.

Proletářské umění potlačovalo možnosti individualit a nastolilo program opírající se o filozofii kolektivního života tak, jak přinesly myšlenky marxismu nastolení beztřídní společnosti. Nebezpečí individuality vyrůstající ze zkušenosti z první světové války, nutnost společenského semknutí pro vytvoření bezpečné a harmonické budoucnosti hledalo oporu v utopických ideích proletariátu. Autoři básní proletářského umění byli ztotožnění s odmítající individualitou a nutností srozumitelnosti poezie zachycující skutečnosti proletářského života. Postupně se však mnoho autorů od této skutečnosti odklání, nemožnost naplnění tvůrčích uměleckých pohnutek a odlišná životní chuť a energie je spojila na cestě za poetismem. Proletářská poezie však vyžadovala zrcadlení každodenních skutečností, které mají vycházet z běžného života a zároveň se do něj vracet jako poezie pro čtenáře jasná a srozumitelná.

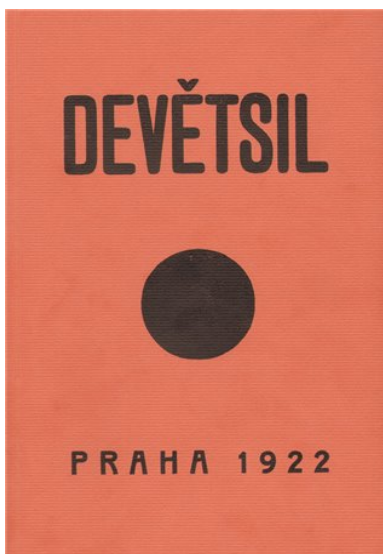
Teigeho konstruktivismus nabízí jednoduché tvary a linie, ukazuje možnosti průmyslových metod oproti tradičnímu řemeslu. Čtenář nemá být zaujatý těžko čitelnou dekorativností, nýbrž má být poučen, informován. Směrování devětsilského umění reflektuje ve stati *Nové umění proletářské*. Objevuje se zde touha po srozumitelném, ale i poutavém umění pro lidové čtenářské publikum: „*Indiánky, bufalobilky, nickarterovky, sentimentální romány, v kinu americký seriál, či groteskní chaplináda, komedie ochotnického divadla, žongléři ve variétě, potulní zpěváci, krasojedkyně a clowni cirku, lidové veselice fidlovaček, nedělní fotbalový zápas, toť téměř vše, čím proletariát ve své zdrcující většině kulturně žije.*”⁸⁸ Poetické obrazy je zapotřebí propojovat s kulturou, politikou i morálkou společnosti, postupně se však Teigeho názory na společenské pojetí nového umění proměňují a již v poslední stati sborníku *Devětsil Umění dnes a zítra* se přiklání k účelnosti moderního umění. Účelností obrazu rozumí poetiku obrazu bez přidávání sociálních a politických obsahů. „*Tendence nového umění daná účelností nemůže být ideologickou zevní náplní. Tendenci plakátu je být plakátem: co nejdůrazněji lidem něco oznámit....Tendencí obrazu je být širokou podívanou obsáhlejší než plocha plátna, ušlechtilou zábavou a svátečním osvěžením mysli.*”⁸⁹

Jednoduchý geometrický útvar se stal stěžejním tvarem, který se objevil na obálce ke sborníku *Devětsil*. Jednoduchý a srozumitelný geometrický tvar - kruh, představoval elementární typografický znak. Pro umělce *Devětsilu* nebyl kruh jen základním obrazcem bez jakéhokoliv významu, ale postupně se změnil v „*názorný příklad, na němž Teige vysvětloval přesah od konstruktivismu k poetismu.*”⁹⁰ Proto se motiv kruhu, započatý v devětsilském sborníku opakuje také na rovině poetismu.

⁸⁸ TEIGE, Karel. *Nové umění proletářské*. In: SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Reprint 1. vyd. s. 16.

⁸⁹ TEIGE, Karel. *Umění dnes a zítra*. In: VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 378-379.

⁹⁰ SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 29.



Obr. 3. Jaroslav Seifert, Karel Revoluční *sborník Devětsil* (1922)



Obr. 4. *Revue Disk*, Studentské nakladatelství (1923)

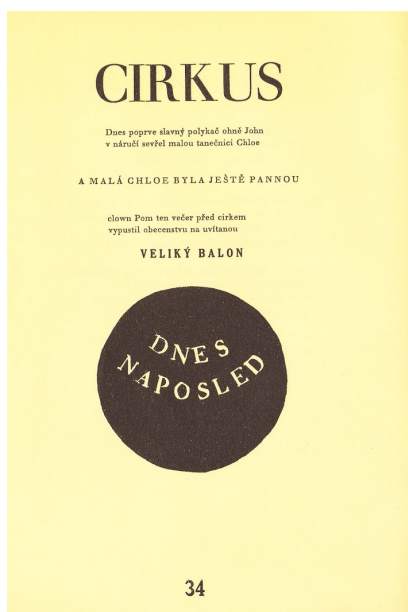
Již v proletářském umění se akcentuje lidovost nového umění se zaměřením na kulturní život proletáře, ve kterém se objevuje film, divadlo, cirkus a lidová zábava. Chtějí-li umělci zapůsobit na život společnosti a umění, které jí slouží, musí tento kulturní život zohlednit a přijmout za svůj. Tak se do středu zájmu dostává lidovost umění, která překlene most mezi proletářským uměním a poetismem.

Motiv kruhu sloužil Teigemu k prosazování umění a myšlenek Devětsilu. Používal typografii k popularizaci značky a vytvořil jeho „*korporátní identitu*“.⁹¹ Jeho tehdejší typografické směřování použil také na obálku časopisu Devětsilu, časopisu *Disk*. Kruh je znakem, který je srozumitelně čitelný a stává se základem pro optické slovo: „*Kruh vnucuje se sám sebou jako tvar ze všech nejvíce lahodící oku...*“⁹²

Kruh stojí jednak osamoceně, jako plný geometrický útvar, jednak je nositelem obsahu sdělení proměňující se někdy v hlavu, jindy v obří balón. Nabízí se krátká odbočka k poetismu, konkrétně k Jaroslavu Seifertovi a jeho sbírce *Na vlnách TSF*, v níž báseň *Cirkus* (viz Obr. 5.), kromě dalších

⁹¹ SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 37.

⁹² TEIGE, Karel. *Moderní typografie*. Typografia 34, 1927, č. 7 - 9. s. 232–233.



poetistických zásad, nabízí devětsilský kruh transformovaný do podoby cirkusového balónu s plakátovým nápisem *Dnes naposled*. Stejný motiv cirkusového balónu použil také László Moholy-Nagy, avšak namísto textu umístil na balón sedící akrobatku, která má místo hlavy příznačně také kruh. Pro obálku časopisu *Disk* použil Teige opět plný kruh a celá obálka byla nápadně podobna samotnému sborníku skupiny.

Obr. 5. Jaroslav Seifert, *Cirkus* (1925)

Obálka představuje Teigeho typografické názory z počátku dvacátých let také na střídání typů písma a geometrické linie oddělující a vyzdvihující jednotlivé textové informace. Celkově obálka dodržuje principy plakátového vzezření, což koresponduje s podobou soudobých manifestů. V neposlední řadě je třeba zmínit barevné provedení devětsilských obálek jako dalšího z peritextů prezentující daný kulturní kód. Výrazná rudá a černá barva evokují revoluční náladu a upozorňují na příchod nové formy umění.

Jaroslav Seifert se stal výraznou básnickou osobností počáteční fáze Devětsilu a s Karlem Teigem navázal pevné přátelství. Typografickou obálku pro Seifertovo *Město v slzách* (1921) vytvořil Teige ve dvou verzích. Druhá z nich, z roku 1923 (viz Obr. 6.), pokračovala v tendenci geometrického rozvržení plochy. Teige zde uplatňoval názor, že obálka má být plakátem knihy a v tomto duchu využíval celou nabízenou plochu. Můžeme si povšimnout motivů vzrůstajícího města, které zaplňuje obálku a červeno-růžové barvy evokující cihly, název sbírky je pak pro přehlednost zaznamenán v barvě černé. Jasně čitelnou přehlednost Teige poněkud neguje, pro něj nezvyklým, uplatněním textové informace, neboť kromě autora a názvu díla nese sdělení o nakladateli,

místu a pořadí vydání a také názvu a loga časopisu *Disk*. Zařazení místa vydání, Prahu, do obálky mohlo být záměrné poukázání na samotný název sbírky a téma básní, nicméně další údaje jsou pro záměry obálky zbytečné. Také množství nadpisů, ze kterých při neznalosti spisovatele a sbírky je obtížné vybrat ten správný, působí přeplněně a chaoticky. Objevuje se samozřejmě reprezentační znak zvolený Devětsilem, jímž je červený kruh. Obálka jednoznačně slouží k prosazení identity Devětsilu.

*„Kdyby na světě zázraky byly
a slzy, které z očí chudých kanou,
se v jednu řeku slily,
těmito slanými slzami od pláče
zatopily by se ulice, náměstí, továrny,
banky a paláce,
a pláč a lkání, padajíc v město bez ustání,
zbořilo by je, až by z něho poušť
a holé trosky zbyly,
na kterých v noci bloudě vyl by šakal,
kež by se potom aspoň Jeremiáš našel,
aby nad tím městem z hloubi duše plakal.“⁹³*



Obr. 6. Jaroslav Seifert, *Město v slzách* (1923)

Teigeho první knižní obálka k totožné sbírce (1921) zrcadlí jeho typografické a umělecké záměry bez tak zřejmého tlaku prosazování devětsilské identity (viz Obr. 7.). Textové sdělení obsahuje základní komponenty složené z názvu díla a jména autora, přičemž tradičně je pro každý z nich je použit jiný typ písma, což opět umocňuje plakátovou podobu. Teige používá geometrické linie k rozdělení plochy obálky, které se vzájemně prolínají

⁹³ SEIFERT, Jaroslav. *Město v slzách; Samá láska*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Akropolis, 2001. s. 105.

v bílo-černých kombinacích vytvářejících dojem smutného města, které v sobě ukrývá veškerou tíhu proletářského života.



Obr. 7. Jaroslav Seifert,
Město v slzách (1921)

Teigeho civilizační svět má nejdříve pesimistický ráz, ale postupně se kulturní proletářský život proměňuje v obrazy, které ho mají uskutečnit lepším, šťastnějším a veselejším, proměňuje se ve hru obrazů a slov, v český poetismus.

4.2. Manifest poetismu: *S lodí, jež dováží čaj a kávu*

Poetismus se v průběhu dvacátých let minulého století stal hlavním proudem české avantgardní poezie, který nejvýrazněji přetvořil její dosavadní charakter. *„Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umíratí, jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťuje atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme*

*východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné –a objevili jsme poetismus.*⁹⁴

Poetismus nechtěl vzniknout proto, aby jiným uměleckým směrům oponoval, ale proto, aby proklamoval novou filozofii a estetické východisko. Nechtěl zakládat školy a pořádat výstavy, byl přirozeným vyústěním tvůrčích tendencí. „*Nás naproti tomu zaměstnává poetismus jakožto nová estetika a filosofie umění, jako nový názor nová teorie, jako koncepce nové tvorby a nového života. Tedy mluveno slovy prvotního manifestu Poetismu jakožto umění žít, poetismus jakožto funkce života a zároveň naplnění jeho smyslu, poetismus jakožto modus vivendi...*”⁹⁵

Za tvůrce nové básnické tvorby usměřující poetismus je považován Stéphane Mallarmé, který usiloval o vytvoření zvláštního básnického slovníku, který by nebyl funkční v běžné mluvě, symbolický jazyk by tak nabyl představy absolutní poezie, kde gramatická pravidla a logika nehrají roli. „*Toto zachytávání tvaru v jeho ustalování, u prvních obrysů, je spojeno se zrakem jako smyslem jasného a otevřeného, vědomě rozlišujícího nahlížení, jemuž můžu být jako protipól postaven nevědomí automatický text.*”⁹⁶

Karel Teige se italským modernistickým hnutím vycházejícím z futurismu a Marinettiho rétorikou zabýval na teoretickém poli a své shrnutí významu pro evropském umění zaznamenal ve *Druhém manifestu poetismu* (1928). Poetisté chtějí vyvolávat radost, důvěru v lepší, barevný svět, chtějí osvobodit člověka a vyrovnat sociální rozdíly. Úkolem umění je prostřednictvím smyslů dojít naší osobnost.⁹⁷ Vytváří se tak senzualizace poezie, tedy poezie pro všechny naše smysly. A smyslem poezie je probouzet v člověku život, aby se sám stal živou básní, protože stejně jako poetisté koncipují své básně tak, aby zažehli pocity

⁹⁴ NEZVAL, Vítězslav. Poetismus. In: CHVATÍK, Květoslav, ed. a PEŠAT, Zdeněk, ed. *Poetismus: antologie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967. s. 77.

⁹⁵ TEIGE, Karel. Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. s. 562.

⁹⁶ LANGEROVÁ, Marie. Vizuální aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, Miroslav. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002. s. 395.

⁹⁷ TEIGE, Karel. Poezie pro pět smyslů. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 781 s., [24] s. obr. příl. s. 193.

štěstí a harmonie, člověk se snaží tyto pohnutky nalézt ve svém životě. Básník se soustředí na radost přítomného okamžiku a hru obrazotvornosti.

Hru geometrických tvarů, typografických značek, slov a písmen, uspořádaných do vzorných úhlů, které však na mnoha místech unikají vymezenému prostoru a snaží se uprchnout do neznámých míst pozorujeme v básnické sbírce Konstantina Biebela *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1928, viz. Obr. 8.). Obálka přesto nepůsobí chaoticky, naopak se v ní uplatňují prvky geometrického poetismu a asymetrické harmonie. Žluté provedení pozadí obálky evokuje teplé prostředí exotických dálek, podobně, jako znovu se opakující motiv devětsilského červeného kruhu dokazující přechod k poetismu. Pohybující se červený kruh patrně naráží na pohyb Slunce po obloze zapadající nad mořem. Textové prvky obsahují jméno autora a výraznější název díla, dále pak, u Teigeho obálkové tvorby běžný, rok vydání. Nakladatelství a počet vydání se pro účel obálky zdají přebytečné, ale celkové vyznění plochy neruší.

*„S lodí jež dováží čaj a kávu
pojedu jednou na dalekou Jávu
Za měsíc loď když vypluje z Janova
stane u zeleného ostrova
Pojedem spolu já a ty
vezmeš s sebou jen kufřík a svoje rty
Pojedem okolo pyramid
loď počká až přejde Mojžíš a jeho lid
...⁹⁸*



Obr. 8. Konstantin Biebel, *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1928)

⁹⁸ BIEBL, Konstantin a HOLÝ, Jiří, ed. *Básně*. Jako celek vyd. 1. Brno: Host, 2014. 425 s. Česká knižnice. s. 174

Karel Teige poetisticky zhodnotil Apollinairovy *Kaligramy* a Marinettiho *Osvobozená slova* v úpravě Nezvalovy sbírky *Pantomima* (1924) a sbírky Jaroslava Seiferta *Na vlnách TSF* (1925). Na způsob obrazových básní je převedl do vizuální podoby.

4.2.1. Obrazová báseň, na cestě k nové formě knihy: *Pantomima, Abeceda, Na vlnách TSF*

Teige se společně s předními českými umělci účastnil evropských mezinárodních výstav umění. Na jedné z jeho prvních výstav (Film und Foto, Stuttgart) v roce 1929 přispěl ukázkou foto-typomontáže z Nezvalovy *Abecedy* (1926). *Abeceda* se tak stala slavnou knihou české meziválečné avantgardy jako nejdůslednější výtvar poetismu představující obrazovou báseň. Obrazové básně jsou prvním autentickým počinem poetistů znázorňující zvizuálnění moderní básně, kterou předznamenal Marinettiho *Osvobozená slova*, Apollinairovy *Kaligramy*, *Poezie plenéru* a jiné. „*Básnictví, zbavené Marinettim pout syntaxe, interpunkce, atd., přijalo v Apollinairových ideogramech formu optickou, grafickou. Báseň se kdyby zpívala, nyní se čte. (...) Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň. Umění je jedno a toť poezie.*”

⁹⁹ Malba a poezie tedy splývají v jedno umění. Plynulost textu je v *Osvobozených slovech* rušena, syntax se nezohledňuje, aby se mohl dát volný pohyb slovům, představám a asociacím obrazů. Zatímco Apollinaire typograficky spoutává slova do konkrétních obrazců a vytváří tak optickou báseň nehodící se pro přednes, nýbrž pro zrakové vnímání předpokládající tvoření dalších asociativních obrazů, Marinetti požaduje naprostou anarchii slov bez zapojení našeho nejvyvinutějšího smyslu. Avšak právě zrak je v umění poetistů pro vznik nových tvarů knihy a básně nejdůležitější. V moderní poezii se rodí typografická báseň umožňující souběžné čtení slova a obrazu tak, jak je

⁹⁹ TEIGE, Karel. Malířství a poezie. In: VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, *Od proletářského umění k poetismu*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 495-496.

tomu u plakátu. Typografické uchopení básně zdůrazňuje optické znaky verše, jsou určeny ke vnímání zrakem, tedy ke čtení. Toto úzké spojení básně a obrazu prezentuje snahu o docílení celkového propojení, tedy při čtení textu koncipovaného do konkrétního obrazce dochází k přivyknutí oku, smyslovému vnímání textu, který tak utváří jeden komplex.

Sbírka básní Vítězslava Nezvala *Pantomima* (1924) se stala programovým manifestem poetismu. Prošla typografickou úpravou Karla Teiga a poprvé se v ní objevily obrazové básně. Ve sbírce jsou shromážděny různé texty, od teoretických esejí, scénáři k pantomimě, až k typografické a obrazové básni. Na celkovém vyznění sbírky a obrazovém doprovodu má zásluhu především Karel Teige, ale k tvorbě obálky byl přizván také Jindřich Štyrský. Avšak završení vizuální podoby obálky se ujal Teige, který ji pojal jako dadaistický rejstřík všech dostupných typů písma a dokonce do obálky zařadil i fotografii amerických světelných reklam. Podobně je tomu u Nezvalovi *Abecedy*, kde přichází prvek fotografie i obrazové básně. Nové umění chtělo, aby bylo přístupné všem, kniha má být současně básní i obrazem. V knižním vydání vyšla Nezvalova *Abeceda* roku 1926 a Karel Teige pro ni uvedl taneční performanci básní v provedení tanečnice Milči Mayerové a spojil tak užití konstruktivní grafiky s uměleckým vyjádřením pomocí fotografie.¹⁰⁰ Sbírka se skládá z pětadvaceti krátkých básní představující jednotlivá písmena, které slouží jako asociativní prvek rozvíjející vizuální, ale také akustické vjemy. Slovo se dostává do nových kontextů, přednost má volné spojování veršů, hravost a lehkost. *Abeceda* je: „jednou z nejinvenčnějších multimedialních kreací české avantgardy 20. let, představující simultánní spojení několika uměleckých žánrů a médií (text,obraz/fotografie, fotomontáž, moderní typografie, tanec) syntézu tvůrčích postulátů nového umění devětsilské avantgardy.“¹⁰¹

Nezval vychází z vlastních zkušeností a prožitků z dětství a proměňuje je v básnickou obraznost. Samotné kořeny fantazijní obraznosti vyrůstají v období

¹⁰⁰ JANSKÁ, Lenka. *Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství: 1910-1930*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 151.

¹⁰¹ VOJVODÍK, Josef, ed. a WIENDL, Jan, ed. *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011. s. 63.

dětství. „*Dítě, které dosud neví, co je to měsíc a říká, že za oknem visí talíř. Z hlediska logiky je to nesmysl, ale z hlediska poezie je to živelné básnické, obrazné vidění.*“¹⁰² Avšak i dítě později narazí na realitu světa a jeho imaginativní obraznost se přetvoří v realistický obraz světa. Nezval tuto přeměněnou skutečnost vytrhává ze zažitých kontextů a vkládá ji do kontextu nového. Slovo v novém kontextu skutečnosti dokáže vyvolat i neočekávané asociace spojené s vizuální podobou tvaru písmene.

Jedno z písmen Teigeho typografické úpravy *Abecedy* je písmeno *D* (viz Obr. 9.). Krátká sloka doprovázející písmeno i fotografické zachycení tanečnice, asociativně zachycuje vizuální tvar písmene. Vychází z jeho podoby a nechává se obrazotvorností unést až do nesouvisejících spojení. Při čtení textu sledujeme, jak se Nezvalova básnická obraznost, vznikající na základě vizuálního vjemu tvaru písmene, nečekaně přeměňuje a s každým veršem nabízí jiné metafory. Písmeno *D* se podobá luku napínajícím se zleva doprava tedy od západu na východ, proto první myšlenky Nezvalovy ho přivádějí na západ k původním Indiánům. Naplňuje se inspirace poetistů v cestování a exotických dalek. Tanečnice, zakomponovaná přímo do písmene, svými konotacemi a asociacemi zachycuje jeho tvar, představuje Teigeho novou techniku typofoto. Naklání se do téhož směru, jakoby na ni váha písmene padala, v kontrastu náklonu pak levou paží rýsuje tvar písmene. Idea luku je hned rozvinuta na lovce sledující stopu, avšak rychle se střídá s uvědoměním si zániku toho původního obyvatelstva. Další asociace v posledním verši přivádí Nezvala k optickému vjemu dorůstajícího měsíce, kterou v návaznosti rozvádí o materiál - kámen, který tvoří měsíční povrch. Námět či objekt písmene je v poetismu chápán jako inspirační zdroj.

¹⁰² ČERVENKA, Miroslav. Problémy moderního básnictví. In: OPELÍK, Jiří, ed. et al. *Jak číst poezii*. 2., dopl. a přeprac. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 83.



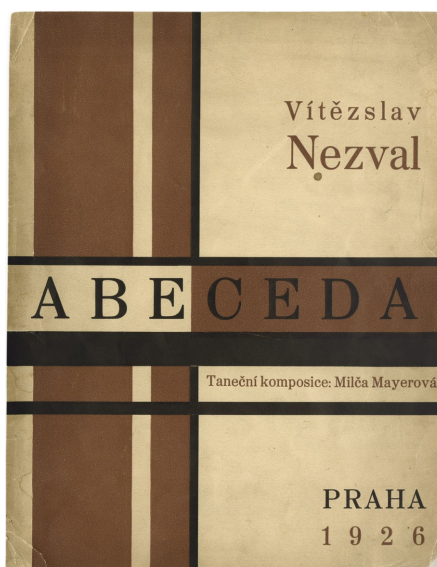
Obr. 9. Vítězslav Nezval,
Abeceda (1924)

Obrazné představy a asociace jsou jedny z výrazných prostředků poetického básnického myšlení. „*Nervózní zdraví 20. století je předpokladem moderní poezie, umožňuje rychlé asociace a volné představy...ASOCIACE: Alchymistka rychlejší nežli rádio. Je to zcela přirozené jako výměna krve. Jiskry přeskakující z hvězdy na hvězdu.*“¹⁰³ *Papoušek na motocyklu*, z něhož citace pochází, je součástí sbírky *Pantomima* a stala se teoretickým vyložem principů poetismu. Kromě asociace zdůrazňuje Nezval například představivost, rytmus, rým, asonanci, aj.

Abeceda se dočkala svého samostatného vydání v roce 1926 s knižní obálkou Karla Teiga a nejen v okruhu umělců Devětsilu, ale i v rámci široké veřejnosti si získala velký úspěch především pro své spojení básně a výtvarného zpracování, které celé sbírce dodává význam multižánrového představení poetických principů. Obálka sama není tak výrazná a zajímavá jako typografická a fotografická úprava obsahu knihy (viz Obr. 10.). Vychází z typických geometrických různě silných linií a barevných kontrastů rozdělujících název sbírky na dvě části. Široká dělicí čára je zde představena ve vertikální i horizontální trajektorii a vyznačuje se, dle konstruktivistických

¹⁰³ NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima: poesie*. 5. vyd., v této typografii Karla Teiga 2. Praha: Akropolis, 2004. s. 7.

tendencí, zřejmou funkčností vymezení jednotlivých textových komponentů. Linie tedy nemá soužití k dekorativním účelům, jak by se mohlo zdát, čímž také souzní s nejčastěji užívaným grafickým prvkem Teigeho devětsilské tvorby. Název sbírky *Abeceda* je barevně rozdělen na dvě části, což evokuje jednotlivé zpracování písmen abecedy a podílí se tak na samotné interpretaci sbírky. Ve světlém provedení a více výrazná je zde část *ABE*, Teige tak poukazuje na samostatnou báseň *Abé* tvořící součást sbírky *Pantomima*. Upozorňuje se zde na práci s celkovou kompozicí obálky, která nás nutí uvažovat nad jejím celkovým významem. Součástí je také podnadpis *Taneční kompozice: Milča Mayerová*.



Obr. 10. Vítězslav Nezval,
Abeceda (1926)

Poezie navazuje těsný vztah s oblastí malířství, ale i divadla či hudby, které narušují tradiční estetiku a přenášejí se do periferního prostředí lidového umění, pantomimy a divadla. Obrazná poezie je zbavena tradiční vznešenosti, nabízí uměleckou nespoutanost a ve čtenáři vzbuzuje pocity jakési vynalézavé neodbornosti. Dětská fantazie oživuje naše smysly a na základě asociativního spojování motivů, které v mysli vyvolává jak vlastní osobní zkušenost, tak zvuková a vizuální podobnost tvarová či prostorová, vznikají živé a rozdílné představy. Cílem poetismu je objevovat krásu těchto představ a spojovat je v

optimistické hře slov a motivů. Přednost zde samozřejmě mají motivy, které jsou rovněž v souladu s poetistickými principy, a tak civilismus,

Slovo v poetismu není objektem nutnosti vyjádření významů, nýbrž prostředkem pro vyslovení představ vycházející z volného spojování stojící mimo konvence logické výstavby.

Seifertova sbírka *Na vlnách TSF* (1925) se jako druhá hlásila k novému uměleckému směru. Teige usilovně pracoval na typografické úpravě sbírky (viz Obr. 11.), která nejen vzhledem, ale také obsahem přinesla podobný převrat jako *Pantomima*, a vytvořil moderní, experimentální poezii, kde se ruší tradiční podoba básně. Sbírka je mnohem více než předchozí zástupce nového uměleckého směru propojena s výtvarným projevem. Seifert s Teigem vytvořili řadu typografických básní, rébusů a aforismů.



Obr. 11. Jaroslav Seifert, *Na vlnách TSE*, obálka Karel Teige

Nejdůležitějším prvkem se stala samotná zkratka z názvu TSF (télégraphe sans fil), jež představuje bezdrátovou telegrafii a rozhlas. Teige použil tuto zkratku jako hlavní motiv plakátové obálky, kterou navíc pro větší zdůraznění zdvojlil a nad každou vložil další podstatný prvek textové části obálky - jméno autora a začátek názvu sbírky. Zdvojení a posunutí zkratky navozuje iluzi dynamiky pohybu a vlnění, které zvýrazňuje také písmeno S ve

zkratce. Dlaně se zdvihnutými ukazováčky směřují na rok vydání sbírky, zatímco zvukový trychtýř evokuje rozhlasový poslech.

Vizuální představu vlnění a dalšího umocnění pohybu vln zvukových z gramofonového trychtýře, předvádí dynamický příliv a odliv básnického textu. Text je přitom jasně čitelný a srozumitelný. Ještě více je typografie spjata se samotnými básněmi sbírky, které transformuje do vizuální podoby. Stěžejním prvkem obálky jsou ukazováčky směřující na letopočet, které bychom mohli transformovat do pomyslných šipek. Právě šipka převedena také do podoby ukazováčku se byla jedním z funkčních prvků typografické tvorby, stala se nositelem základního požadavku novému umění, tedy jednoznačnost a rychlá orientace podávající základní informace či pomáhající k pochopení dalších vztahů. Ukazováčky umístěné z obou stran a směřující na datum poukazují na důležitost textového sdělení, v tomto případě tedy na datum vydání sbírky. Šipka v avantgardním umění představovala ukazatel budoucího směřování moderního umění, jako pohyb od akademismu a ornamentálního k avantgardě, pronikající k ní s ostrým hrotem. Časté bylo také spojení s jiným, již zmiňovaným, typografickým motivem - kruhem. Včlenění šipky do kruhu je patrné v Teigeho typografických doplnění básní k Bieblově sbírce *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (viz Obr. 12.). Častost používání šipky i kruhu však stála na tenké hranici mezi tím, co už je považováno za zdobné a dekorativní účely, a co splňuje typografické zásady funkčnosti. Od stěžejního motivu šipky používaného ve všech polohách, neustoupil Teige po celou dobu typografické činnosti.



Obr. 12. Konstantin Biebel. *S lodí, jež dováží čaj a kávu.*

Experimentální a výtvarně osobité typografické zpracování sbírky vyvolávalo také určité nepochopení: „*Na novou poezii Seifertovu a Nezvalovu*

nestačím. (...) V knize *Na vlnách TSF* jsou všechny zásady hlávané panem Teigem postaveny na hlavu; zde nahradil konstrukci, ornament a dekoraci bezduchým klaunovstvím.¹⁰⁴ Přesto, jak jsem se dozvěděli v předchozí kapitole, si Teige ztěžoval na nedostatečný výběr sázecího materiálu v českých tiskárnách. Zatímco jeden viděl v Teigeho typografickém umění hotový cirkus, Teigemu nepřišel výběr písma ani zdaleka bohatý, aby dokázal uspokojit jeho výtvarné řešení básnických útvarů.

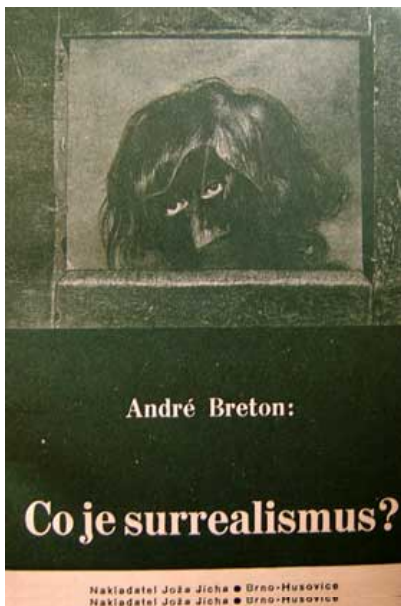
4.3. Koláže: Od funkcionalismu k surrealismu: *Surrealistické sbírky Vítězslava Nezvala*

Surrealismus nabídl tvůrcům nové chápání světa i člověka, nové objevování skrytých a neodhalených psychických zákoutí člověka, který se snaží vypořádat nejen s poválečným uspořádáním společnosti, ale i s tím, co všechno se může v člověku skrývat. Surrealisté se pouštějí do volné imaginace, nesvázané fantazie a svobody a ještě mnohem více než poetismus ohrožují konstruktivistickou jednoznačností, jednoduchostí a přímou linií. *Manifest surrealismu* (1924) vydaný André Bretonem zdůrazňuje roli snu a nevědomí, jakožto zásadní pro chápání reality každého člověka, protože i nevědomí je součástí každého z nás, utváří nás a říká nám to, co nedovoluje konvenční morálka. Surrealisté byli podle vzoru Bretona nadšeni v dětském imaginativním myšlení a nebáli se ani propadnutí šílenství. Zcela zásadní bylo celkové uvolnění představivosti a volný proud asociativních myšlenek. Tato metodologická inspirace čerpala samozřejmě z Freudovy psychoanalýzy a Apollinarových pásem. Stejně tak, jako se utvářely tyto koncepty surrealismu, vznikalo i nové pojetí básnické tvorby. Autoři básní nechtěli o verších přemýšlet, ty měly přicházet samy od sebe v nepřeborném množství asociativních představ, měly být zautomatizovány. Automatické texty se svým spojováním logicky nesourodých slov a obrazů se staly základem pro surrealistickou

¹⁰⁴ NOVÁK, Arthur. Jaroslav Seifert, *Na vlnách TSF*. In: SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 54.

básnickou tvorbu. Naprosté uvolnění jakýchkoliv ovládaných myšlenek přináší sen. A právě sen představuje samotný obraz, který se vytváří z našich hlubokých pocitů a duševních pohnutek, jež vědomí potlačuje. Obraz, který vytváří sen, surrealisté nehodnotí a nehledají jako příčiny, ale pouze se na něj dívají a přenášejí tento obraz do slov v básni.

K Bretonovskému surrealismu měl Teige určité výhrady, surrealismus chápal jako další východisko poetismu a snažil se tyto dva aspekty spojit. Kritizuje, že surrealisté jsou ve své umělecké tvorbě příliš pasivní, pokud si vystačí pouze s výše popsaným psychickým automatismem. Ten má být podle něj jen příslušným materiálem, který má být následně umělecky zpracován. Poezii „dle Teigeho slov, mají dělat všichni“¹⁰⁵, avšak zcela nesouhlasí se zapojením všemožných podivínů a prapodivných existencí, které jsou zajímavé pro svoje jisté zvláštní psychické pohnutky a pro surrealistické umělce tak inspirativní, do uměleckého procesu. V tom se na okamžik taky rozchází s již zmiňovaným zakladatelem českého surrealismu, Vítězslavem Nezvalem. Hravost a opojení z krás okolního prostředí člověka, které jsme mohli pozorovat v poetismu, se tedy ze surrealistického umění vytrácí, ale ani není přijímán



Bretonův čistý psychický automatismus jako jediná forma nové básně. Ve *Druhém manifestu surrealismu* (1930) již přicházejí i další přizpůsobení uměleckým požadavkům vyhovující Teigeho představám. Surrealistickým uměním se pro něj stávají fotografie a fotomontáže, automatický text spojení s kolážemi a surrealistické objekty. Nejvíce se pak Teige věnoval tvorbě koláží.

Obr. 13. André Breton, *Co je surrealismus?* (1935)

¹⁰⁵ Viz TEIGE, Karel, BRABEC, Jiří, ed. a CHVATÍK, Květoslav, ed. *Jarmark umění*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1964.

Za jakýsi úvod k jeho kolážní tvorbě je považována obálka iniciátora surrealismu, vytvořil obálku k přednáškám Andrého Bretona *Co je surrealismus?* (1935. viz Obr. 13), bylo to po návštěvě Bretona v Praze, po setkání, jež na Teigeho velmi zapůsobilo.

Pro koláž využil černobílé kombinace, kromě jednoduchého textového doprovodu je na obálce stěžejní rám, později ještě několikrát zopakovaný, ze kterého svítí výrazné oči v černé tváři s hustým vlasovým porostem. Namísto nosu navrhl Teige vztyčený ukazováček směřující k myslí záhadné siluety obličeje odkazující na klíčové podvědomí. Ústa nejsou třeba, protože surrealisté používají vnitřní zrak, kterým nazírají na svět a na člověka.

Přes všechnu svou uvolněnou fantazii je českých surrealismus spojován s levicovou orientací. Teige uvedl, že *„surrealismus není jen umělecký názor, metoda a směr, nýbrž revoluční poetické hnutí, které se ztotožňuje s marxleninským světovým názorem a na kulturní frontě chce zasahovati do širokých sociálních a politických otázek otevřeným bojem proti válce, proti fašismu, proti náboženství, proti buržoazní rodině a oficiální ideologii“*¹⁰⁶ Před druhou světovou válkou český avantgardní surrealismus vyhlíží lepší budoucnost viděna v přípravě sociální revoluce nutné k sociálnímu i uměleckému osvobození člověka. Nicméně v polovině třicátých let ustupují od provázání s komunistickou stranou, jak se o této problematice vyjadřujeme ve druhé kapitole. Zásadní se postupně stává umělecká svoboda a nezávislost. Tento koncept je samozřejmě v průběhu války, a zásadně také po válce, deformován.

Teigeho představy o knižním obrazu obálky se postupně vzdalovaly tomu, co vytyčil ve svých programových spisech ve dvacátých letech. Funkcionalismus vyžadující jasnost, srozumitelnost a okamžitou čitelnost, přestal být v surrealistických plakátových obálkách, které se nechtěly podřizovat jakékoliv formě, poplatný. Výrazně novou formu, podobnou kolážím, Teige uplatnil při úpravách sbírek nejvýraznějšího českého surrealisty, Vítězslava Nezvala. Zásadní básnické sbírky české surrealistické avantgardy *Skleněný havelok*, *Zpáteční lístek* (1933), *Sbohem a šáteček* (1934), *Žena v množném*

¹⁰⁶ TEIGE, Karel a Vítězslav NEZVAL, ed. *Surrealismus v diskuzi*. Praha: Jarmila Prokopová, 8.sv. knihovny Levé fronty, 1934. s. 8-9.

čísle (1936) a Praha s prsty deště (1936) tak kromě surrealistických textů přinesly odpovídající typografickou úpravu Karla Teiga.

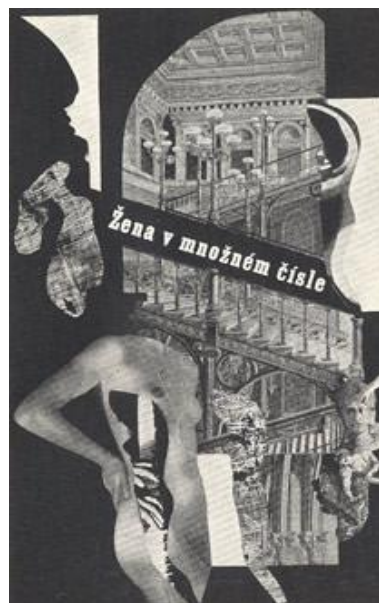
Nezvalova básnická poetika je zbavena logiky rozumového chápání a soustředí se na snové zobrazení toho, co se děje v podvědomí lidské mysli. Nejdůležitější roli v jeho básních hraje zákon asociace. Řetězcem asociací spojuje zdánlivě nesourodé snové představy a vytváří tak novou moderní poezii, která dokáže osvobodit umění i člověka. Zázračné imaginace snu používá také pro formální prostředky básní, zkratkovité obsahy nedodržující časovou linii, pro zveličené a přemrštěné jevy využívá hyperboly a pro obrazné vyjádření metafory. Poezie se tedy stává nejsnažší formou pro ztvárnění surrealistických obrazů. Výjimkou není ani přítomnost erotických motivů, které jsou také předmětem Teigeho obálek. Ženskému torzu věnuje velký prostor na obálce k *Ženě v množném čísle*. Podle názvu sbírky vytvořil zmnoženou montáž ženského těla zakombinované do složitého kolážního obrazce. Obálka volně odkazuje k samotnému motivu básní, což je Nezvalův vztah k ženám projevený ve volných asociacích. Nezval ženy popisuje různými způsoby ve všech básních a přesně tak se nám představuje sbírka již ve svém obalu. Teige posiluje celé téma sbírky a umožňuje tak recipientovy jednoduše odhalit její záměr. Tématickou ucelenost sbírky provází jakési propádávání a prolínání jednotlivých obrazů žen, jejichž prorůstání je zastaveno historických schodištěm simulujícím funkcionalistickou hranu. Zajímavá je nejvýraznější silueta ženské postavy, do které Teige na způsob koláže vložil další obraz zcela jiného motivu rukou hrajících na klavír. „*Později ho jako jednu ze svých základních technik rozvedl Jiří Kolář, jenž ji začal označovat jako proláž.*”¹⁰⁷

Nezval ve sbírce uplatňuje motiv vztahu a lásky k ženám s prvky erotična. Objektem jeho obdivu a básnického výrazu se stává žena ve všemožných podobách, jednou se vyslovuje z bezmezné lásky, jindy je žena živoucí bestii. Pokouší se o vyslovení z dojmů a pocitů i skrytých podvědomých představ, které se před ním otevírají, přičemž v pleádě asociací zůstává stabilní ženský symbol. Vychází z jednoho inspiračního bodu a volně rozvíjí řetězy

¹⁰⁷ SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. s. 181.

obrazů s častými anaforami, které jsou nově rozvíjeny v obrazotvorné imaginaci. V souladu se surrealistickými principy odhalené v Nezvalově sbírce vytvořil Teige obálku shrnující v sobě všechna umělecká východiska vycházející z ústředního motivu ženy (viz Obr. 14.). Čtenář sám musí být vybaven fantazií, aby byl schopen zachytit gejzír podvědomých představ a mohl tak domýšlet významy veršů. Vše plyne v přítomném okamžiku a kdykoli se mění s nově přicházejícím obrazem, básně útočí smyslovým vnímáním, přesto působí lehce. Teigemu byla skrze surrealismus nabídnuta skutečně široká paleta pro umělecké zpracování obálky.

*„Kolemjdoucí žena
 Paprsku jehly a bouřlivých orchestrů
 Gumový strome
 Plástvi přibitá na strop večera
 Jazýčku sirky a vah
 Strašidelný dome v podobě rukavice
 Měsíční napajedlo
 Hranice paruk a květů jasmínu
 ...¹⁰⁸*



Obr. 14. Vítězslav Nezval,
Žena v množném čísle (1936)

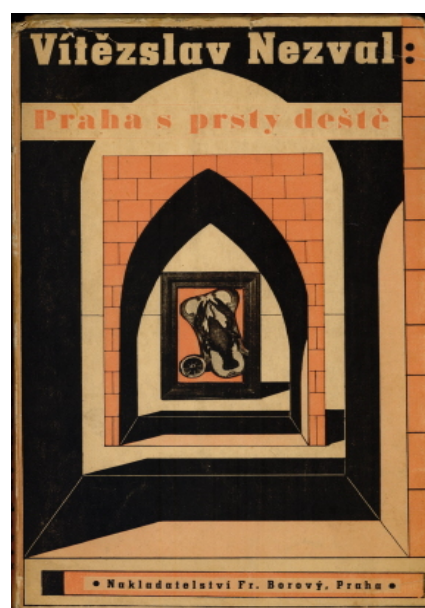
Nezvalu mnohoznačnost básní dokázal Teige bravurně zrcadlit také v knižní obálce sbírky *Praha s prsty deště* (1936). Využil motivů básní a umění koláže s architektonickými náměty mající evokovat strukturu cihel či gotický oblouk jako symbol architektury Prahy. Celá kompozice zapadá do sebe a navozuje pocit průchodu, který je ukončen rámem, častým Teigeho motivem v tomto období, v němž se nacházejí další symboly Prahy reprezentující domovní

¹⁰⁸ NEZVAL, Vítězslav. Dílo VI. Matka naděje. Praha 1953. s. 45.

znamení (*U Kola* a *U Raka*). Především ty imponovaly Andrému Bretonovy při návštěvě Prahy svým mystickým a tajemným výrazem. Teige se snažil o zesílení Nezvalovy básnické mnohoznačnosti zvláště kolážovou tvorbou. Do sbírky *Praha s prsty deště* je zařazena skutečně mnohoznačná volná koláž se složitými, vzájemně provázanými motivy (viz Obr. 16.). Patrné je opět odkazování k domovním znamením a klasicistním budovám staré Prahy, objevuje se také motiv rukou s dotýkajícími se prsty, které přímo definují název sbírky.

*“Stověžatá Praho
 S prsty všech svatých
 S prsty klamných přísah
 S prsty ohně a krupice
 S prsty hudebníka
 S oslnivými prsty naznak ležících žen
 S prsty dotýkajícími se hvězd
 Na počítadle noci
 S prsty z nichž tryská večer se
 sepjatými prsty*

...¹⁰⁹



Obr. 15. Vítězslav Nezval, *Praha s prsty deště* (1936)

Nezval v básních asociativně spojuje vzdáleně nespojitelné motivy Prahy, čímž se snaží o zachycení emotivního prožitku, který se v něm při pohledu na hlavní město probouzí. Podobně Teige zachycuje volné sdružování symbolů Prahy s oblíbenými motivy v kolážní úpravě (viz Obr. 15). Historická místa vyvolávají nejen smyslový zážitek, ale také vzpomínky a legendy daných míst, Nezval tento zážitek, realitu města, která ho ovlivňuje, vyslovuje v básnickém jazyce. Avšak i když se snaží o pojmenování, řazení motivů a

¹⁰⁹ NEZVAL, Vítězslav. *Praha s prsty deště*. Reprint 1. vydání z roku 1936 k 100. výročí narození Vítězslava Nezvala. Praha: Akropolis, 2000, s. 2.

rozvíjení obraznosti má za následek jistou abstraktnost. Teige pak Nezvalovo pojmenování převádí do surrealistického výtvarného umění. Zvláště přiložená koláž poutá nahodilým setkáním jednotlivých motivů, na které Nezval ve svých básních upomíná, a které přináší do nepostižených souvislostí.



Obr. 16. Karel Teige, přiložená koláž,
Praha s prsty deště (1936)

Avšak i když se snaží o pojmenování, řazení motivů a rozvíjení obraznosti má za následek jistou abstraktnost. Teige pak Nezvalovo pojmenování převádí do surrealistického výtvarného umění. Zvláště přiložená koláž poutá nahodilým setkáním jednotlivých motivů, na které Nezval ve svých básních upomíná, a které přináší do nepostižených souvislostí.

Surrealistické rysy zaznamenáváme také na typografickém ztvárnění poetistické sbírky *Pantomimy* z roku 1935 (viz Obr. 17.). Již jsme rozebíraly typografické pojetí sbírky i obálku Karla Teiga z dvacátých let, ve třicátých letech však přichází s podobou obálky ovlivněnou nově se utvářejícím uměleckým směrem. Surrealistická koláž se pro Teigeho stává prostorem pro uplatnění výtvarných i básnických sklonů. Jeho teoretické principy nutnosti kolektivní srozumitelnosti, racionality umění a politické angažovanosti jsou v

jeho vlastní tvorbě opomíjeny. Koláže mu přinášejí možnosti intimního vyjádření v době nastupujícího ohrožení uměleckých forem. Nebyly dále obhajovány a osvětlovány teoretickým výkladem, nebylo ho třeba, protože znázorňovaly osobní pocity a prožitky za pomoci volné imaginace souznějící se surrealistickou poezií. *Pantomima* se řadí k programové sbírce poetismu, lze proto očekávat poetistické tendence a znaky. Nezvalovo vydání z roku 1935 se však vyznačuje proměnou Nezvalovy poetiky. Kolektivizační a manifestační ráz



sbírký je překonán novou estetickou surrealismu. Příznačné k této změně poetiky je záměna básně *Podivuhodný kouzelník*, která představuje manifest poetismu, za jednoaktovou hru *Věštírna delfská* (1932). Hra je upozorněním na hrozby vzrůstající z hitlerovského Německa, Nezval skrze ní kritizuje politickou scénu. Nezval musel hru přepracovat, vlivem čehož surrealistické východisko zastřely sociálně politické kontexty.

Obr. 17. Vítězslav Nezval,
Pantomima (1935)

Surrealismus je zde zastoupen fantazií, snem a mnohovýznamností slov, jejichž skutečný význam je přisouzen pouze představě a zkušenosti každého člověka. Jazykové hříčky se stávají bezpečnou fantazijní cestou k vyjádření skutečných významů - obav z budoucnosti a útoky na vládní politiku.

Novým uměleckým prostorem se pro Teigeho stala surrealistická koláž. To, co se probouzí v jeho nitru při vytváření koláží, sám popsal v roce 1940: „*Jakmile iracionální představy byly uvedeny do konkrétní reality, konkrétní předmět mohou se proměnit v iracionální představy. Všecko utváří obraz a*

*každá z věcí, jíž se zmocní touha, proměňuje se v snový obraz.*¹¹⁰ Teigeho koláže oplývají elementem ženského těla. Jeho imaginace pracuje s ženským torzem či jeho fragmenty, které převádí do všemožných obrazců. Zranitelná žena ztrácí svou podobu, metamorfuje se a dostává do konfrontace s různorodými představami.

Koláž je výběrem a sestavou obrazů z daných vizuálních prvků, jehož vnitřní model vychází z psychického automatismu, do kterého se však dostávají momenty racionální kontroly. Jsou to záznamy dbělých snů, tužeb, životních kontrastů i niterních vyznání pocitů z dobového společenského rozpoložení. Symbolika koláží nabízí mnohá významová rozklíčování, avšak v celistvé úplnosti nelze postihnout význam vnitřního citového vypětí umělce, jeho básnický obraz a pojmy ze skutečnosti se zde setkávají ve vzájemném napětí. Symbol surrealisty chápán jako znak, tedy zástupná forma pro jiný věc či představu, který není nikdy totožný se svým významem, a proto je složitě odpověď na otázku, co přesně obrazy představují.

Tématem Teigeho prací v době nacistické okupace (1939-1945) se stalo převedení funkcionalistických principů do každodenní reality člověka. Teige typografickou činnost vykonával tajně, ale kvůli příliš výrazným moderním prvkům nemohly být jeho knižní úpravy vydány. Vrátil se proto k užítkovosti umění a zaměřil se na úpravy knih z oblasti odborné a vědecké literatury. Od teorie architektury ustupuje, poznává, že narůstající fašistický režim s orientací na stalinismus nebude přát progresivní a moderní formě umění, nevyjímaje architekturu.

¹¹⁰ TEIGE, Karel. *Jan Zrzavý - předchůdce*. In: TEIGE, Karel, BRABEC, Jiří, ed. a EFFENBERGER, Vratislav, ed. *Výbor z díla. III, Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*. 1. vyd. Praha: Aurora, 1994. s. 34.

4.4. Funkce knižní obálky v literatuře pro děti a mládež

Knižní obálka představuje také v četbě určené pro dětského diváka stěžejní oblast a to nejen na pozici estetické a literární výchovy, kterou pojmem v obecném hledisku jako ilustraci ke knihám, ale také z hlediska marketingové produkce, která na lehce ovlivnitelného dětského recipienta působí mnohdy výrazněji než na dospělého jedince. Karel Teige byl přesvědčen o obchodním vlivu opticky přehledné obálky v černobílých či barevných kontrastech, které učinily ze šedivého a jednotvárného tisku bohatou paletu.¹¹¹ Z marketingového hlediska se jedná o schopnost obálky prodat celou knihu. Dnes se řadí do produktů masové kultury, kterou ovládá především funkce propagační či reklamní. Obálka knihy je chápána jako paratext působící na potencionálního zákazníka jako první, čtenář nejprve knihu bere do rukou, zaujme ho celková vizuální podoba kniha, o jejíž aspektech jsme se již zmiňovali, dále se zaměření na textový obsah, především na jméno autora a poté název díla. Název nakladatelství se na obálce chová jako reklamní strategie daného nakladatelství z pozice firmy. Knižní obálka se stala zbožím, na jehož výslednou podobu má vliv cílová skupina, každý žánr má cílovou skupinu odlišnou (velké rozdíly jsou rozpoznatelné u knih dětských v porovnání například s knihami odborného žánru), vymezený rozpočet, velikost nákladů a zacílení na trh. Obálka má tedy důležitou pozici v prodeji knihy. Vzhledem k širokému knižnímu trhu je cílem nakladatelů upoutat čtenáře podobou a designem a odlišit se tak od produkce přímé konkurence mnoha dalších titulů. Výrazná, zajímavá a netradiční obálka jistě přitáhne pozornost, musí také jednoznačně o knize informovat a nabídnout zákazníkům argumenty, proč by si měli danou knihu koupit.

Kniha by v nás měla vyvolat určitý dojem, emoce, protože na základě těch následně jednáme, zároveň by se nakladatelé měli snažit, aby onen vyvolaný pocit korespondoval se žánrem a motivem obsahu knihy a čtenář tak již od první interakce byl vtažen a zasažen dějem knihy. Ústřední je rovněž

¹¹¹ TEIGE Karel. Moderní typografie. Rozpravy Aventina 7, 1931-1932, č.3, 1. 10. 1931, s. 242.

volba barevného schématu a výtvarného provedení, přičemž v dnešní době se pracuje se širokým spektrem provedení, od fotografie ke geometrických obrazcům, což opět záleží na cílové skupině a žánru.

Obraz je pohodlná přesvědčovací ikona. Dnešní společnost je společností vizuálního (mnohdy *laciného*) umění, přičemž obrazy nám umožňují eliminovat přemýšlení nad složitými texty a nabízí nám usnadněnou orientaci v dnešní masové kultuře. Existenci podporujícího vizuálního umění v literatuře nezavrhneme, obzvláště, pokud je našim cílem propojit literární text s obrazovou složkou v jeden komplexní celek působící především na mladé čtenáře. Takto komplexní literární dílo má funkci oddychovou, samotná ilustrace má za úkol zesilovat a napomáhat k pochopení a představení textového obsahu. V současnosti mají velký význam v edukační oblasti, která přesahuje do estetické i literární výchovy. Jak již jsme se zmiňovali v první kapitole práce, knižní obálka zprostředkovává první interakci recipienta s knihou, s jejím zhuštěným obsahem, s důležitým faktorem, jakým je především jméno autora a název knihy. Za předpokladu, že dětský čtenář nedisponuje širokým rozhledem po literární scéně, a nemá zkušenosti s velkým množstvím autorů, znamená pro něj mnohdy více vizuální vjem na obálce, než všechny zmíněné faktory. Má-li v ruce poprvé neznámého autora a není-li ovlivňován vnějšími okolnostmi, je možné, že jeho jediný impuls pro četbu knihy bude obálka, posléze doprovodné ilustrace.

4.4.1. Intersémiotická povaha textu v literárně-výchovné praxi

Metatextová propojení jednotlivých složek umožňuje adaptaci na různé žánry literatury, které mohou umocnit estetický prožitek či přiblížit dětskému čtenáři složitý umělecký text. Obzvláště se nabízí uvedení do podoby komiksu¹¹², tedy transformace textové složky do jednodušeji rozlíčovatelné složky vizuální a pro současného dětského čtenáře také uchopitelnější. Žánrová transformace¹¹³, například z děl klasicistního dramatu či románu, do komiksu

¹¹² Viz ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. 418 s.

¹¹³ Viz MIKUŠŤÁKOVÁ, Anna. *Comics jako intersémiotický žánr*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1995. s. 98.

vzniká v prostředí moderní masové kultury jako zábavná, oddechová literatura, avšak její využití v prostředí školy je, dle nás, zcela v pořádku.

Intersémiotické propojení textu a obrazu je založeno na významové obsahu sdělení. Současný dětský čtenář má potřebu vzdělávání se založenou na hře, zábavě i relaxaci a v moderním zrychleném světě mu přináší estetické poznávání reality. Vyprávění příběhů je posilováno vizuálním sdělením, které v kondenzované formě převádí text do obrazu a umožňuje tak čtenáři uchopit naraci ve zmožené perspektivě. Čtenář se stává aktivním recipientem realizace interpretace díla. Zaujímá k uměleckému dílu určité estetické stanovisko, tedy k označované skutečnosti i k označovanému znaku. Interpretuje obraz a dochází až ke konkrétním představám, které mu napomáhají uchopit text.

Pokud zohledňujeme literárně-výchovnou praxi v českém edukačním systému, cítíme, že je zapotřebí zmínit fundament, na kterém by se námi nastolné intersémiotické vazby měly promítat, tedy školní čítanky. Čítanky jsou důležitým nástrojem školní edukace, které umožňují kontakt s krásnou literaturou a kulturou obecně. Dnešní pojetí čtenářské gramotnosti a literární výchovy klade na mladé čtenáře vysoké nároky: *„žáci poznávají prostřednictvím četby základní literární druhy, učí se vnímat jejich specifické znaky, postihovat umělecké záměry autora a formulovat vlastní názory o přečteném díle. Učí se také rozlišovat literární fikci od skutečnosti. Postupně získávají a rozvíjejí základní čtenářské návyky i schopnosti tvořivé recepce, interpretace a produkce literárního textu. Žáci dospívají k takovým poznatkům a prožitkům, které mohou pozitivně ovlivnit jejich postoje, životní hodnotové orientace a obohatit jejich duchovní život.”*¹¹⁴ Rozvoj žákovy osobnosti a rovněž klíčových kompetencí vytyčených vzdělávacím programem nelze bez vytvoření nejen mezitextových vztahů společenských, ale také bez přímého propojení s estetickou rovinou. V tomto propojení se posléze odráží nejen rozvoj čtenářských kompetencí, ilustrace plní i funkci výchovnou, komplexní provázanost má vliv na psychický i duševní rozvoj. Stejně jako v textu se v ní odráží dobové společenské a kulturní dění. Ilustrace v čítankách má v tomto

¹¹⁴ Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. [online]. Praha: MŠMT, 2016. 142 s. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z WWW.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2016.pdf. s. 24.

směru doplňovat a osvětlovat text a v neposlední řadě vyvolávat čtenářský prožitek, doplňuje atmosféru díla. V první kapitole jsme naznačili, že knižní obálka je stěžejní pro prvotní interakci čtenáře s knihou, čtenář jedná na základě vlastních preferencí a než-li knihu otevře, reaguje na titulek a grafické či obrazové zpracování knižní obálky. Podobně přistupuje dětský čtenář k ilustracím knih. Propojení textové roviny s vizuálním pojetím díla se ve školách objevuje spíše pro mladší žáky na prvním stupni. Obraz se stává podstatnou složkou celkového vyznění díla, přičemž se preferuje takové zobrazení, které umožňuje uchopit sdělení i bez textového doprovodu. Čím jsou žáci starší, tím se zpravidla práce s obrazovou složkou díla, především u poezie, odsouvá, i když řada čítanek s touto konkretizací textu ve své struktuře pracuje. V předchozích kapitolách jsme prokázali spojitost mezi obrazovou a textovou složkou, což se v souvislosti s dětskou četbou zdá jako možná cesta k pochopení významu i smyslu obsahu sdělení.

Žáci z vyšších ročníků druhé stupně základních škol jsou dnes vedeni k chápání a osvojování textů bez spojitosti s vizuální stránkou díla, přitom estetické působení a výtvarné zpracování literárních děl napomáhá k pochopení a uvědomění si uměleckého tvůrčího procesu, vnímání ikonického charakteru a znakovosti jednotlivých umění.

František Holešovský v díle *Ilustrace pro děti, tradice, vztahy, objevy* (1977) preferuje textovou a obrazovou vyváženost¹¹⁵, která nenuť dětského čtenáře k zahlcování se nadbytečnou ornamentálností, abstrakcí nebo schématicností. Ilustrace ke knize určené dětskému čtenáři by měla kalkulovat s psychickou a duševní úrovní dítěte. Ilustrátor tak na jedné straně interpretuje text a vlastní interpretaci přenáší do vizuální formy a na straně druhé zohledňuje potřeby cílové skupiny.

Kromě funkce zesilující a estetické plní ilustrace i další funkce, rozvíjejí fantazijní představivost i rozumové schopnosti. Klíčovou otázkou se stává potřeba vizuálního zachycení, tedy přenesení emotivní reakce nebo vzpomínky do obrazové podoby. Mnohokrát zmiňovaný francouzský literární kritik Roland

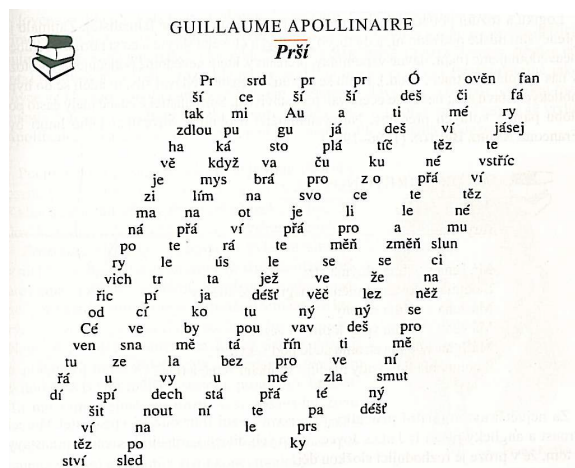
¹¹⁵ Viz HOLEŠOVSKÝ, František. *Ilustrace pro děti: tradice, vztahy, objevy*. Praha: Albatros, 1977.

Barthes se snažil o uchopení a vysvětlení okamžiku, kdy se čtenářovi při prohlížení vizuálního objektu vybaví představa nebo emotivní prožitek. Čtenářům a žákům na vyšším stupni školního vzdělávání četba textu bez obrazového materiálu nedělá žádné problémy, jednak disponují větší obrazotvorností a fantazií, jednak jsou na takovou četbu zvyklí. Mladší školní čtenář se obrazového materiálu dožaduje, je zvědavý, jak obraz, který se sám snažil v mysli vytvořit, bude vypadat. Podpora estetického působení obrazu by se měla stát integrální složkou literární výchovy.

Své místo zaujímá v literatuře pro děti česká poezie meziválečného období, jako typický protagonista realizující koncept propojení textové a výtvarné složky. Rozkvět moderní podoby knihy a nového umění doby se promítá do všech oblastí literatury. Je přirozené, že největší prostor bude v tomto případě zaujímat obrazová poezie, jež vytváří přirozenou a úzce spjatou koexistenci textu a obrazu. Zaměříme-li se na konkrétní nakladatelství čítanek pro základní školu, všimneme si značných rozdílů v uchopení interdisciplinární problematiky i úrovně výtvarného doprovodu, což se posléze odráží i na ceně knihy. Nejschůdnější se nám zdají čítanky nakladatelství Fraus, které se obrazové poezii důsledně věnují a vychovávají tak čtenáře-žáky k estetickému citění a vnímání výtvarného výrazu a přirozeného propojení více uměleckých oblastí v jeden celek. Bohuslav Hoffman ve stati *Inspirace díly výtvarnými* (1989) tento jev popsal jako setkání sémanticky nestejnorodých komunikátů, což je v dětské četbě zcela běžné. Intersémiotický charakter těchto textů je sice obvyklý, ale interpretačně náročný, protože se zde spojuje smyslově orientované vizuální hledisko s abstraktně konkrétním sdělením.¹¹⁶

Také čítanky Josefa Soukala z nakladatelství SPN přinášejí textově-obrazové propojení, i když množství i kvalita obrazového doprovodu nedosahuje výše zmíněné čítance. Soukal pracuje s obrazovou poezií Guillauma Apollinaira, kterou ve své čítance přivádí k životu (viz Obr. 18.).

¹¹⁶ HOFFMANN, Bohuslav. *Inspirace díly výtvarnými* (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). *Zlatý máj*. 1989, č. 23, s. 514-521.



Obr. 18. Guillaume Aollinaire, *Kaligramy*, *Prší*. Josef Soukal

5. ZÁVĚR

Cílem diplomové práce bylo postihnout problematiku vztahů a mezi typografickou obálkou Karla Teiga a básnickými sbírkami předních českých autorů první poloviny dvacátého století, přičemž základním paradigmatem se staly moderní umělecké směry avantgardy a typografické a umělecké zásady Karla Teiga. Ohniskem zkoumání bylo propojení knižní obálky představující obraz a textu v podobě komplexních sbírek básní, neopírali jsme se tedy o konkrétní jednotlivé básně, ale pojímali jsme sbírky a umělce hlásící se k určitému uměleckému proudu jako celek, i když úryvky básní v práci přispěli ke konkrétní představě. Básně jsou pro svou mnohoznačnost obtížně jednoznačně interpretovatelné, což je ještě umocněno, snažíme-li se prokázat spojení mezi obrazy k nim náležející. Proto byla první kapitola práce věnována obecně teoretickým východiskům textově-obrazových vztahů. Na základě teoretické práce bylo prokázáno těsné propojení mezi oběma médii. Opřeli jsme se také o teorii čtení obrazu vycházející z myšlenek *Rolanda Barthesa, Manguela i W.J. Mitchella*, která dokazuje, že v elementární podobě nemůže stát obraz beze slov, protože obě média interpretujeme pomocí určitých kódů a obraz nelze přečíst bez pomoci verbálních znaků. Teoretický oddíl práce podpořilo také sémiotické poznání ikonického charakteru umění. Na výtvarné dílo a text jsme pohlíželi jako na svébytné znaky a soustředili se na koexistenci odlišných sémiotických kódů textu a obrazu a dospěli jsme k tzv. intersémiotické povaze obou médií.

V neposlední řadě jsme se dotkli knižní obálky představující knižní paratext s aspekty důležitými pro prvotní interakci čtenáře s knihou, přičemž předpokladem bylo, že představuje koncentrovaný obsah knihy. V tomto místě je nutno podotknout, s určitým přesahem do třetí kapitoly práce, že tato teorie je však obtížně uplatnitelná v případě Teigeho avantgardních obálek z období dvacátých let k básnickým sbírkám, protože v této rovině více než obsah knihy reprezentuje daný umělecký směr založený na preferovaném konstruktivismu či funkcionalismu vycházející z moderního pojetí umění jako celku. Teigeho

avantgardní knižní obálka tedy pracuje s modernistickými uměleckými zásadami, jimiž byl sám tvůrcem a zároveň uplatňuje prvky literárních *ismů* snažící se korespondovat se záměrem autorského subjektu.

Druhá kapitola nabídla vhled do společenského, kulturního a uměleckého zázemí v období české avantgardy, přičemž v popředí stála osobnost Karla Teige jako vůdčího představitele teoretických prací o podobě moderního umění. Teige byl vlivnou osobností a stál u zrodu i zániku uměleckých i literárních proudů doby. Byl stěžejním teoretikem Devětsilu, iniciátor vzniku českého poetismu a bohatý tvůrce surrealistických koláží, jimiž také přispěl formou knižní obálky k básnickým sbírkám českého surrealismu. Na základě Teigeho teoretických prací, k jejichž poznání jsme dospěli za přispění publikace Rei Michalové *Karel Teige: Kapitán avantgardy* obsahující komplexní soubor Teigeho prací na úrovni přiloženého seznamu všech knih, statí i článků, ale také samostatného vložení těch nejstěžejnějších statí o moderním umění. S tímto základem jsme mohli postihnout Teigeho soudobé moderní umění v teoretické rovině, objasnit zásady funkcionalismu i konstruktivismu a přispět tak k pochopení a další interpretaci Teigeho knižních obálek. Podkapitoly jsou řazeny podle Teigeho tvůrčího období. Zajímal nás rozdíl mezi společensky euforickými dvacátými lety, se třicátými lety s výhrůzkou války visící ve vzduchu, reálnou hrozbou a útlumem umění v počátku let čtyřicátých a nakonec tragickým koncem v témže období. Naším záměrem nebylo popsat biografické události v časové posloupnosti, nýbrž je propojit s vývojem a přeměnou umělecké tvorby, protože skutečnosti osobního a kulturně - politického života nelze v podobě umělecké tvorby a názorových přesvědčení opomenout. Velký prostor je také věnován konkrétní podobě nové moderní knihy zakládající na typografii, která se nesnaží o reprodukci textu, nýbrž o jeho uchopení v podobě vizuální kompozice.

Třetí kapitola pak rozklíčovala konkrétní propojení knižní obálky s uměleckými proudy avantgardy. Východiskem typografické obálkové tvorby Karla Teige bylo kniha Karla Srpa *Karel Teige a typografie*, která, kromě jiného, shrnuje v obrazové podobě všechny Teigeho obálky i s časovou identifikací, což přispělo k uchopení celkového typografického díla na ploše jedné publikace, na

základě čehož jsme si mohli vytvořit celistvou a konkrétní představu o rozvoji a průniku jednotlivých uměleckých principů a literárních směrů. V období Devětsilu jsme propojili knižní obálku a básnickou sbírku Jaroslava Seiferta *Město v slzách*, v rámci toho období jsme vyzdvihli také typografické zpracování *Manifestu devětsilu*, na kterém byly patrné konstruktivistické zásady jednoduchosti a geometrických tvarů. V souladu s dobovým vývojem jsme postoupili k poetismu s hlavními představiteli Vítězslavem Nezvalem a Jaroslavem Seifertem, kde byl velký prostor věnován obrazové básni, která reprezentuje vizualizaci textu a je tak těsným propojením mezi textem a obrazem. Toto spojení však nalezneme především uvnitř básnických sbírek, v rovině knižní obálky opakují konstruktivistické tendence rozčlenění plochy, barevnosti a jednoduchých geometrických útvarů. Obálka k Seifertově *Na vlnách TSF* se již od striktních konstruktivistických zásad postupně odpoutává a vnáší do tématu rozvolnění (chcete-li rozvlnění) geometrických konstrukcí. Výrazný rozdíl nastal v období surrealismu, ve kterém strukturou a schématickým řádem posedlý Teige odkryl své podvědomí a ovlivněn psychickým automatismem veršů Vítězslava Nezvala vytváří k jeho surrealistickým sbírkám asociativní koláže poskládané ze stěžejních motivů Nezvalových básní.

Poslední podkapitola se věnovala spojení textu a obrazů, resp. ilustrací k uměleckému textu na poli literatury pro děti a mládež. Zajímala nás esteticky výchovná rovina dětské četby se zřetelem ke školní praxi, kterou v oblasti literární výchovy reprezentují školní čítanky. Zaujali jsme postoj, že i přes formálně ujasněnou náročnost literární výchovy dětí a mládeže, je ve školních praxi značně opomíjen rozvoj výtvarného a estetického cítění ve spojení s uměleckým textem, i když některé čítanky projevují značný potenciál.

6. POUŽITÁ LITERATURA

Primární literatura

BIEBL, Konstantin a HOLÝ, Jiří, ed. *Básně*. Jako celek vyd. 1. Brno: Host, 2014. 425 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7491-156-9.

NEZVAL, Vítězslav. *Abeceda*. Praha: Torst, 1993, 57 s. ISBN 80-85639-12-2.

NEZVAL, Vítězslav a BLAHYNKA, Milan, ed. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. 432 s. Vítězslav Nezval, Dílo; sv. 22

NEZVAL, Vítězslav. *Praha s prsty deště*. Reprint 1. vydání z roku 1936 k 100. výročí narození Vítězslava Nezvala. Praha: Akropolis, 2000, 50 s. Dostupné z: <http://docplayer.cz/45948775-Praha-s-prsty-deste-vitezslav-nezval.html>

NEZVAL, Vítězslav. Dílo VI. Matka naděje. Praha 1953.

SEIFERT, Jaroslav. *Město v slzách; Samá láska*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Akropolis, 2001. 221 s. Dílo Jaroslava Seiferta; sv. 1. ISBN 80-7304-006-9.

SEIFERT, Jaroslav a TEIGE, Karel, ed. *Na vlnách TSF: poesie*. 5. vyd., (V nakl. Akropolis 3. vyd.). Praha: Akropolis, 2011. 68 s. ISBN 978-80-87481-40-0.

Sekundární literatura

BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In: CÍSAŘ, Karel, ed. Co je to fotografie?. Vyd. 1. Praha: Herrmann & synové, 2004. 365 s. ISBN 80-239-5169-6.

BÜRGER, Peter. Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění. Vydání první. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015. 345 stran. Edice VVP AVU; 5. ISBN 978-80-87108-59-8.

ČAPEK, Josef. Jak se dělají knižní obálky. Přítomnost. 1925, (1), 748–749.

ČERNÝ, Jiří a Jan HOLEŠ. Sémiotika. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-832-5.

ČERVENKA, Miroslav. Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-171-1.

DANEŠ, František. Text a jeho ilustrace. Slovo a slovesnost, 1995, 56(3). s. 174-189. ISSN 0037-7031.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9.

ECO, Umberto a FIALA, Jiří, ed. Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět. Překlad Zdeněk Frýbort a Jiří Fiala. Praha: Moraviapress, 2000. 183 s. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97; sv. 2. ISBN 80-86181-36-7.

ELIŠKA, Jiří. Vizuální komunikace - písmo. Vyd. 1. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. 59 s. ISBN 80-7204-418-4.

FORET, Martin: O interpretaci vizuálního textu. In BOČÁK, Michal, RUSNÁK, Juraj. Média a text II., PULIB, 2008, Univerzitná knižnica Prešovskej univerzity v Prešove, ISBN 978-80-8068-888-2.

HLAVSA, Oldřich. Typographia: Písmo, ilustrace, kniha. [1]. Praha: SNTL, 1976.

HLAVSA, Oldřich. Typographia: Písmo, ilustrace, kniha. [2]. Praha: SNTL, 1983.

HLAVSA, Oldřich. Typographia: Písmo, ilustrace, kniha. [3]. Praha: SNTL, 1986.

HOFFMANN, Bohuslav. Inspirace díly výtvarnými (k interpretaci a recepci poezie iniciované texty výtvarnými a fotografickými). Zlatý máj. 1989, č. 23, s. 514-521.

HOFFMEISTER, Adolf a MASÁKOVÁ, Miluše, ed. Podoby a předobrazy. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988. 396 s.

HOLEŠOVSKÝ, František. Ilustrace pro děti: tradice, vztahy, objevy. Praha: Albatros, 1977.

CHVATÍK, Karel. Teige a báseň: Karel Teige jako teoretik moderny. Praha 1994.

CHVATÍK, Květoslav, ed. a PEŠAT, Zdeněk, ed. Poetismus: antologie. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967. 381, [22] s., 32 s. příl. České literární moderny.

JANSKÁ, Lenka. Mezi obrazem a textem: text a grafém v evropském a českém malířství 1910-1930. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-80-204-1523-3.

JAROŠOVÁ, Helena. Literární složka knihy a ilustrace. Estetika. Časopis pro estetiku a teorii umění, roč. III, 1966, č. 3.

KANDA, Roman. Hledání pramenů a souvislostí: Kapitoly o reflexi meziválečné avantgardy v šedesátých letech 20. století (Diskurs — teorie — ideologie). Olomouc, 2010. Disertační práce. Univerzita Palackého Filozofická fakulta.

KLIMEŠ, Jan. Hledání významu v umělecké narativní ilustraci. Brno, 2013. Disertační práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D

KUNDERA, Ludvík. O ilustrování děl básnických. In: Orbis pictus - malovaný svět: Mezin. sympozium [konané v rámci] 15. bienále užité grafiky Brno 1992 [18. 6. - 19. 6. 1992, Moravská galerie, ministerstvo ku. Brno: Moravská galerie, 1992. 56, [52]

LANGEROVÁ, Marie. Vizuální aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, Miroslav, JANKOVIČ, Milan, KUBÍNOVÁ, Marie, LANGEROVÁ, Marie. Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. stol. Praha: Torst, 2002.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava a STEHLÍKOVÁ, Monika. *Čítanka 9 pro základní školy a víceletá gymnázia*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2006- . sv. ISBN 80-7238-539-9.

LOJDOVÁ, Tereza. Marketingový potenciál obálek knih. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2015.

MANGUEL, Alberto. Čtení obrazů: o čem přemýšlíme, když se díváme na umění?. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-274-9.

MAREŠ, Petr: Průvodce světem paratextů. Česká literatura 41/1993, č. 5.

MICHALOVÁ, Rea. Karel Teige: kapitán avantgardy. První vydání. Praha: KANT, 2016. 597 stran, 151 stran obrazových příloh. ISBN 978-80-7437-171-4.

MIKUŠŤÁKOVÁ, Anna. *Comics jako intersémiotický žánr*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1995. s. 95-102.

MÜLLEROVÁ, Lenka: *Paratexty a česká literatura*. In: Fedrová, Stanislava (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě*. Praha, Akropolis 2010.

MURPHY, Richard. *Teoretizace avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*. Vyd. 1. Brno: Host, 2010. 294 s. *Cesta avantgardy*; sv. 1. ISBN 978-80-7294-269-5.

OPELÍK, Jiří, ed. et al. *Jak číst poezii*. 2., dopl. a přeprac. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. 261 s.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol. *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1905-1923*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 627 s. ISBN 978-80-200-1792-5.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. 144 s. ISBN 978-80-86903-52-1.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

SEIFERT, Jaroslav a Karel TEIGE, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Reprint 1. vyd. Praha: Filip Tomáš - Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010. *Skrytá moderna*. ISBN 978-80-87310-22-9.

SNÁŠELOVÁ, Karolína. Text a jeho ilustrace. Č. Budějovice, 2015. bakalářská práce (Bc.). JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Pedagogická fakulta.

SOUKAL, Josef. *Čítanka 9: literární výchova pro 9. ročník základní školy a pro odpovídající ročník víceletých gymnázií*. 1. vyd. Praha: SPN, 1996. 196 s. ISBN 80-85937-28-X.

SRP, Karel. Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. 310 s. ISBN 978-80-87164-17-4.

ŠALDA, F. X. Kniha jako umělecké dílo. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2008. 17 stran. Pupilla; svazek 30. ISBN 978-80-905599-9-8.

TEIGE, Karel a TROCHOVÁ, Zina, ed. Svět stavby a básně: studie z dvacátých let. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. 637 s., 16 s. obr. příl. Karel Teige - Výbor z díla; sv. 1.

TEIGE, Karel a Vítězslav NEZVAL, ed. Surrealismus v diskuzi. Praha: Jarmila Prokopová, 8.sv. knihovny Levé fronty, 1934.

TEIGE, Karel, BRABEC, Jiří, ed. a EFFENBERGER, Vratislav, ed. Výbor z díla. III, Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let. 1. vyd. Praha: Aurora, 1994. 707 s. ISBN 80-901603-2-8.

TEIGE, Karel, BRABEC, Jiří, ed. a CHVATÍK, Květoslav, ed. Jarmark umění. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1964. 165 s. Otázky a názory; sv. 52.

TEIGE, Karel. Ladislav Sutnar a nová typografie. Panorama 12, 1934, č. 1, leden, s. 11-16.

TEIGE, Karel. Moderní typo. Typografia 34, 1927, č. 7 - 9. s. 189 - 198. s. 232–233.

TEIGE, Karel. O humoru, clownech a dadaistech: [dvojdílný cyklus]. Sv. 1, Svět, který se směje. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2004. 91 s., viii s. obr. příl. ISBN 80-7304-042-5.

TEIGE, Karel. Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let. 2. vyd. Praha: Společnost Karla Teiga, 2012. ISBN 978-80-903884-3-7.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. Slovník literárních směrů a skupin. 1. vyd. Praha: Orbis, 1977. 349 s. Pyramida. Encyklopedie.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 781 s., [24] s. obr. příl.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. Avantgarda známá a neznámá. Svazek 3, Generační diskuse 1929-1931. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1970. 501 s., [16] s. obr. příl.

VLAŠÍN, Štěpán. Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. 763, [7] s.

VOJVODÍK, Josef, ed. a WIENDL, Jan, ed. Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011. 477 s. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis; vol. 9. ISBN 978-80-7308-332-8

ZVĚŘINA, Josef. Výtvarné dílo jako znak. Praha: Obelisk - nakladatelství umění a architektury, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7.

Internetové zdroje

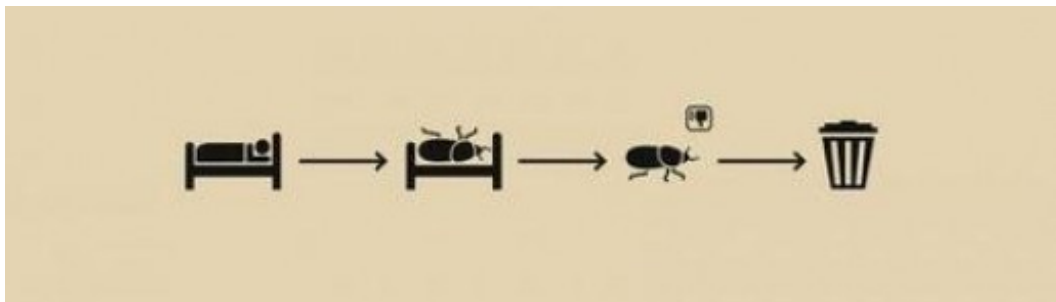
MAŘOVSKÝ, Jan. *Mezi poesíí a výtvarnictvím*. Slovo a slovesnost, ročník 7 (1941), číslo 1. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=368>.

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. [online]. Praha: MŠMT, 2016. 142 s. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z WWW.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2016.pdf.

7. SEZNAM A ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

- I. **Obr. 1.** Matteo Civaschio a Gianmarco Milesi, *Life in five seconds* (2012), Franz Kafka, *Proměna*.

Zdroj: http://www.knihovnaplana.webk.cz/gallery/foto/piktogramy/fotos/promena_kafka.jpg



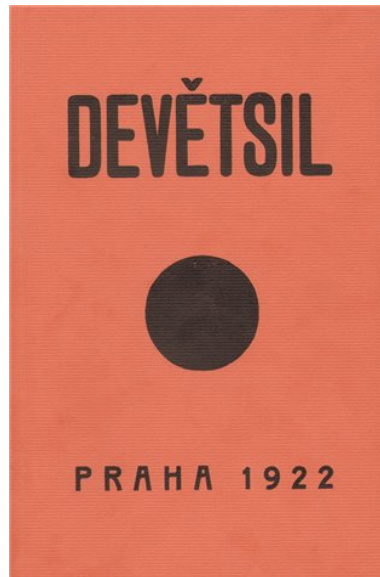
- II. **Obr. 2.** Guillaume Apollinaire. *Kaligramy* (1918).

Zdroj:

http://edu.vos-kh.cz/ucebnice/ucebnice_cjl/eul/avatgarda_kubismus/avantgarda_kaligram.jpg



- III. **Obr. 3.** Jaroslav Seifert, Karel Teige, *Revoluční sborník Devětsil* (1922)
Zdroj: <https://www.kosmas.cz/knihy/157653/revolucni-sbornik-devetsil/>

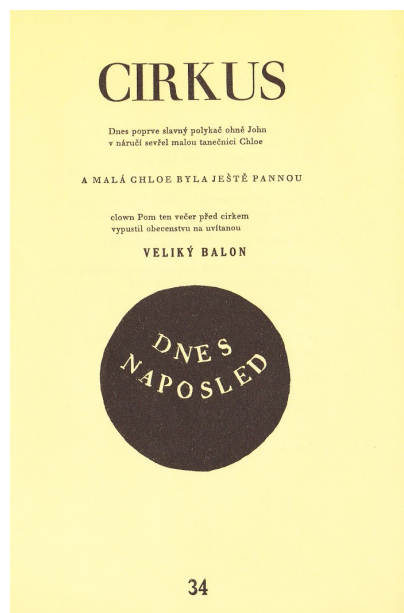


- IV. **Obr. 4.** *Revue Disk*, Studentské nakladatelství (1923)
Zdroj: <http://docplayer.cz/68595135-Internat-zeitschrift-t-h-e-disc-il-disco-tchecoslovaquie.html>



V. **Obr. 5.** Jaroslav Seifert, *Cirkus* (1925)

Zdroj: <https://www.pinterest.jp/pin/298645019015357691>



VI. **Obr. 6.** Jaroslav Seifert, *Město v slzách* (1923)

Zdroj: <https://www.artbook.cz/products/101660?variant=27743681609>



VII. **Obr. 7.** Jaroslav Seifert, *Město v slzách* (1921)

Zdroj: <https://www.artbook.cz/products/101661?variant=27743595209>



VIII. **Obr. 8.** Konstantin Biebel, *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1928)

Zdroj: https://kultura.zpravy.idnes.cz/foto.aspx?foto1=OB2ba6bc_listovani_014.jpg



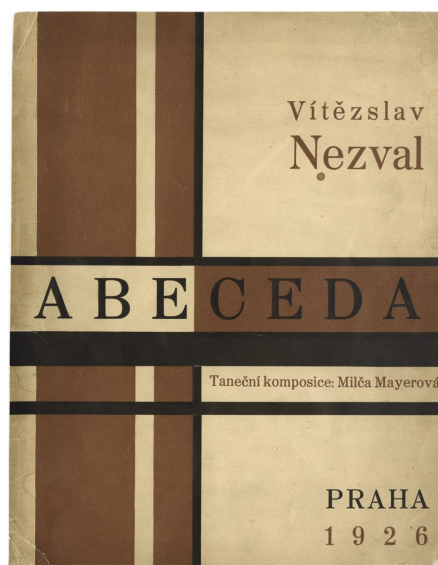
IX. **Obr. 9.** Vítězslav Nezval, *Abeceda* (1924)

Zdroj: <http://www.doctorojiplatico.com/2013/08/abeceda-1926-vitezslav-nezval-karel.html>



X. **Obr. 10.** Vítězslav Nezval, *Abeceda* (1926)

Zdroj: <http://www.muo.cz/sbirky/knihy--41/karel-teige--296/>



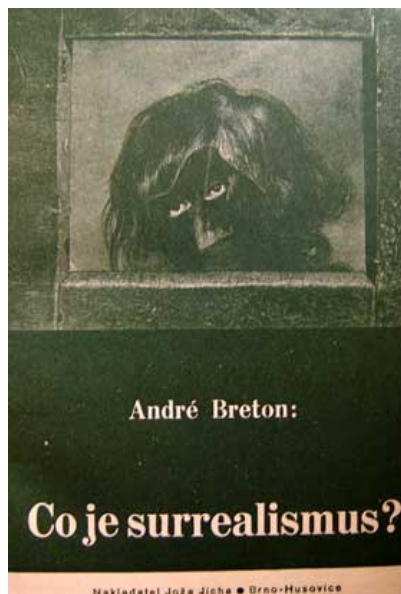
- XI. **Obr. 11.** Jaroslav Seifert, *Na vlnách TŠF*, obálka Karel Teige
Zdroj: <http://www.ceskaliteratura.cz/texty/tsf.htm>



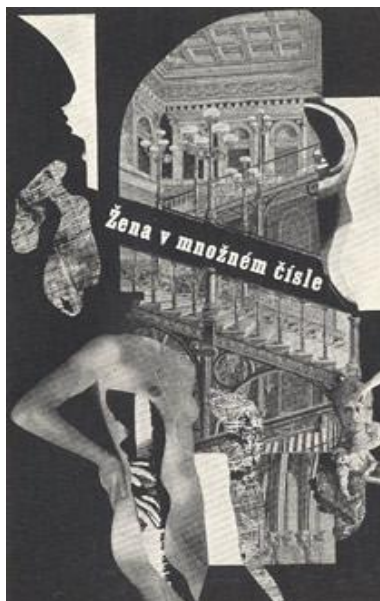
- XII. **Obr. 12.** Konstantin Biebel. *S lodí, jež dováží čaj a kávu.*
Zdroj: <http://www.valentinska.cz/451083-s-lodi-jez-dovazi-caj-a-kavu>



- XIII. **Obr. 13.** André Breton, *Co je surrealismus?* (1935)
Zdroj: <http://cestovnik.com/imagesA/breton.jpg>

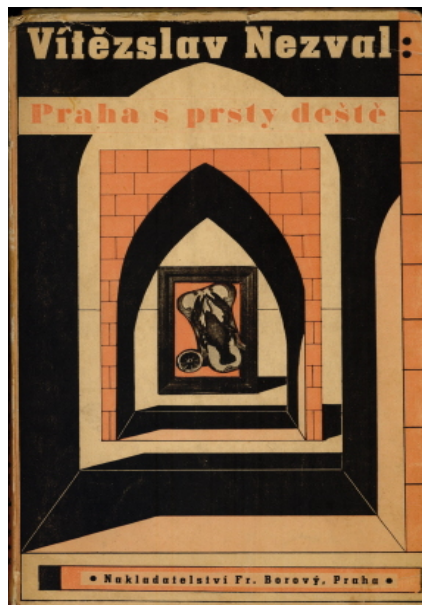


- XIV. **Obr. 14.** Vítězslav Nezval, *Žena v množném čísle* (1936)
Zdroj: <https://www.artbook.cz/products/110431?variant=30698557321>



XV. **Obr. 15.** Vítězslav Nezval, *Praha s prsty deště* (1936)

Zdroj: <https://www.podzemni-antikvariat.cz/detail/nezval-vitezslav-praha-s-prsty-deste>



XVI. **Obr. 16.** Karel Teige, přiložená koláž, *Praha s prsty deště* (1936)

Zdroj: <https://www.artbook.cz/products/874?variant=27744796169>



XVII. **Obr. 17.** Vítězslav Nezval, *Pantomima* (1935)

Zdroj: <https://www.artbook.cz/products/nezval-vitezslav-pantomima-1935-obalka-typo-a-ilustrace-karel-teige-1-x-il-jindrich-styrsky>



XVIII. **Obr. 18.** Guillaume Apollinaire, *Kaligramy, Prší*. Josef Soukal

Zdroj: <http://docplayer.cz/5426509-Guillaumeapollinaire-z-pracovala-m-gr-jaroslava-h-oskova-2011.html>

