

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

El Lisickij: Umění knižního designu a typografie

El Lissitzky: The Art of Book Design and Typography

VYPRACOVALA: Kamila Liedermannová

VEDOUCÍ PRÁCE: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

2019

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité
prameny.

V Olomouci, 15. 4. 2019

podpis

Děkuji prof. PhDr. Zdeňku Pechalovi, CSc., za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní bakalářské práce poskytl.

Mé poděkování patří také Mgr. Haně Bartošové z Muzea umění Olomouc za poskytnutí materiálů v příloze a Mgr. Simoně Pöder Innerhofer, Ph.D., za konzultaci textů v hebrejském písmu.

podpis

Obsah

Úvod.....	1
1 Životopis.....	2
1.1 Raný věk a prvotní umělecké formování.....	2
1.2 Počátky umělecké činnosti	2
1.3 Odjezd do Německa	3
1.4 Sophie Küppers-Lissitzky	4
1.5 Tvorba ve 20. letech.....	4
1.6 Návrat do Sovětského svazu	5
2 Umělecké formování; místo v rámci avantgardy	6
2.1 Umělecká motivace	6
2.2 Formování a tvorba v raném věku; Jehuda Pen a Marc Chagall.....	6
2.3 Akademie ve Vitebsku	7
2.4 Židovská renesance a její vliv na tvorbu Lisického.....	8
2.5 Chad Gadya jako vrchol židovské renesance.....	9
2.6 Vliv Malevičova suprematismu	10
2.7 Suprematismus v dětské knize: Сказ про два квадрата	13
2.8 Lisickij a Tatlin.....	13
2.9 Lisickij a Rodčenko	14
2.10 Lisickij a jeho role v konstruktivismu	15
2.11 Věšč-Gegenstand-Objet: konstruktivistický časopis.....	16
2.12 Ideologie časopisu Věšč	19
2.13 Ladovského racionalismus	20
2.14 Известия АСНОВА.....	21
2.15 Návrat do SSSR a tvorba na sklonku života	22
2.16 El Lisickij v rukou sovětské moci: СССР на стройке.....	23
3 Prouny	24
3.1 Definice a vznik.....	24
3.2 Prouny a jejich propojení se suprematismem.....	24
3.3 Dynamika a konstrukce prounů.....	25
3.4 Prouny a jejich vliv na architekturu	25
3.5 Aplikace prounů v architektuře	26

3.6	Ideologické pojetí architektury	27
4	Lisickij: typograf a konstruktér knihy	28
4.1	Typografie a konstrukce knihy	28
4.2	Lisického typografie v době židovské renesance	28
4.3	Malevičův vliv na typografii El Lisického	29
4.4	Vývoj Lisického typografie v Německu	29
4.5	Lisickij, Majakovskij a Pro hlas	30
4.5.1	Tematika	31
4.5.2	Design a typografie	31
	Závěr	34
	Резюме	36
	Bibliografie	41
	Seznam příloh	43
	Anotace	44
	Annotation	45

Úvod

Moje bakalářská práce se zabývá umělcem, který je veřejnosti známý jako El Lisickij. Byl architekt, malíř, ilustrátor, fotograf, typograf. Ve své tvorbě propojil umění a vědu, což dalo vzniknout jeho mnohovrstevnaté tvorbě. Lisickému se nedostává takové pozornosti, jakou by si zasloužil – stojí trochu ve stínu svých slavnějších kolegů. V své práci bych chtěla popsat nejen jeho dílo, ale jeho samotného jako osobnost, ukázat propojení umělce s dílem, dokázat, že poznání autorova života, osobnosti a smýšlení nám může pomoci pochopit, jak se tyto faktory promítaly do jeho tvorby. Nejprve představím životopis El Lisického. Lisickij byl vychováván v židovské tradici a se svou kulturou zůstal po celý svůj život silně spjat. Proto jsem v této části popsala například jeho spojení s židovským původem a tradicemi nebo setkání s umělci, kteří jej formovali v jeho uměleckém směřování. V této jsem vycházela zejména z publikace „El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften“, a to především pro její rozsáhlost a velmi podrobně popsaný životopis umělce. Dále z článku „El Lissitzky“ z časopisu „The Architectural Review“ a publikace „El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet“. V další části jsem představila jednotlivá odvětví umění, v nichž se angažoval – typografií, knižní design, fotografii, malířství, plakátovou grafiku i architekturu. El Lisickij se ve svém profesním životě zabýval mnohými uměleckými disciplínami, a přestože k nim přistupoval různě, ve všech se projevuje určitá jednotná koncepce a Lisického přístup k tvorbě. Dále jsem uvedla jiné významné osobnosti z oblasti umění, které byly pro El Lisického vysoce formativními. Tuto část jsem také rozdělila podle uměleckých směrů, k nimž lze umělcovo dílo zařadit. Zde jsem vycházela především z publikace „Lazar' Lisickij“ z edice „Kumiry avangarda“ autora Selima Chan-Magomedova, především kvůli vysoké erudici autora v oblasti ruské avantgardy a komplexnosti informací, dále ze sedmidílné publikace „El Lisickij: film žizni“ nebo z časopisů „Největší malíři: život, inspirace a dílo“. Čerpám hlavně ze zdrojů německých, ruských nebo anglických, s cílem vytvořit komplexní portrét El Lisického, umělce s mezinárodním přesahem. Další část jsem věnovala zvláštnímu uměleckému fenoménu zvanému „prouny“. Ve světě umění se jedná o naprosto unikátní koncept, který El Lisickij pojal jako prostředník změn ve společnosti. Za prouny stojí celá ideologie týkající se jejich využití pro lidstvo, což jsem se v této části také snažila popsat. Zároveň jsem také do této části zařadila umělcův přístup k architektuře, čímž ilustruji, jak jsou prouny s architekturou v podání El Lisického úzce propojeny.

V poslední části jsem se věnovala typografické a knižní tvorbě El Lisického. Význam typografie a knižního designu si El Lisickij velmi dobře uvědomoval. V této části jsem popsala, jakým způsobem toho Lisickij v roli typografa a grafika využíval, popsala jsem postupy a formy, které při své práci využíval. V příloze jsem jako příklady nového typografického konceptu, který El Lisickij prosazoval, uvedla následující díla: Chad Gadya (viz příloha 1), Skaz pro dva kvadrata (příloha 2), Věšč-Gegenstand (příloha 3), Izvěstija ASNOVA (příloha 4), SSSR na strojke (příloha 5) a Dlja Golosa (příloha 6). V rámci práce odpovím na následující otázky: Jaké nové prvky přinesl El Lisickij do knižního designu? Jak vypadaly ilustrace a typografie před Lisickým a jak po Lisickém?

1 Životopis

1.1 Raný věk a prvotní umělecké formování

El Lisickij se narodil jako Lazar Markovič Lisickij 10. listopadu 1890 v Polčinku, malé kupecké obci ve smolenské gubernii, do židovské měšťanské rodiny¹. Jeho otec neviděl v carském Rusku žádnou budoucnost. Proto v roce 1891 emigroval do Ameriky, za rok jej následovala jeho žena s dvouletým Lisickým. Matka Lisického byla silně věřící židovka, proto se o svém odjezdu chtěla poradit s rabínem.² Ten jí poradil, aby zůstala s rodinou ve své rodné zemi. Lisickij proto vyrostl ve Vitebsku a jeho otec mezitím převzal továrnu na sklo a porcelán. Po Lisickém se narodil ještě jeho mladší bratr a sestra. Otec Lisického ovládal angličtinu, němčinu, ruštinu a jidiš, překládal Heineho a Shakespeara. Jeho slabost pro knihy pro něm zdědil i Lisickij. Židé ve Vitebsku obvykle žili v primitivních dřevěných domech, Lisického počáteční zájem o lidové umění má proto původ v prostředí, ve kterém vyrostl. Vesnická tematika se pro něj v tuto chvíli stává důležitou, později se ještě posílí vlivem Chagalla. Ve třinácti letech navštěvuje malíře Jehudu Pena v jeho ateliéru ve Vitebsku. Pen byl kdysi učitelem Chagalla a stal se i učitelem Lisického.³ Výsledkem tohoto období a společných pokusů byl „revoluční almanach“ v roce 1905, jenž Lisický vytvořil se svými přáteli na psacím stroji a doplnil ho vlastními kresbami i texty, který nazval svou první knihou⁴. Protože ve Vitebsku nebylo gymnázium, odešel mladý Lisickij do Smolenska. Zde bydlel u svého dědečka. Lisickij od té doby cestoval mezi Vitebskem a Smolenskem. Po gymnáziu byl Lisickij odmítnut petrohradskou akademií kvůli židovskému původu⁵, oficiální zdůvodnění však bylo, že jeho kresby byly příliš revoluční v porovnání s tradičním kánonem. Toto odmítnutí způsobuje krizi v Lisického životě. Začal mít pochybnosti o svém uměleckém nadání, a dal se na studium architektury, částečně také díky svému talentu v matematice. Své studium začal v roce 1909 na Technické univerzitě v Darmstadtu⁶.

1.2 Počátky umělecké činnosti

Od roku 1912 je El Lisickij samostatně umělecky činný a seznamuje se s mladými levicovými malíři a básníky, začíná se účastnit výstav a realizuje ilustrace prvních publikací, vesměs silně ovlivněných stylem Chagalla. Jeho zájem a nadšení z židovské kultury však není přijímáno, navíc na území Ruska vypukají pogromy a vydávání židovských publikací je potíráno. Změna přichází s revolucí. Ve východoevropském prostoru panuje období zvané „židovská renesance“ a Lisickij se jí jako umělec židovského

¹ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie a El LISSITZKY. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 11. ISBN 37-632-2450-5.

² Tamtéž

³ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie a El LISSITZKY. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 12. ISBN 37-632-2450-5.

⁴ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 15. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

⁵ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie a El LISSITZKY. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 12. ISBN 37-632-2450-5.

⁶ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie a El LISSITZKY. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 12. ISBN 37-632-2450-5.

původu účastní. Lisickému nestačí německý diplom k tomu, aby mohl pracovat jako architekt v Sovětském svazu, proto v roce 1915 nastupuje na Řižský polytechnický institut. V téže roce je pozván Marcem Chagallem do Vitebsku, aby zde vyučoval design na Vitebském uměleckém učilišti (Витебское художественное училище). Chagall v této době zastává funkci „komisaře pro výtvarná umění“ ve Vitebsku⁷.

Několik měsíců poté začíná na stejném institutu vyučovat Kazimir Malevič, který zde formuje skupinu UNOVIS⁸ (УНОВИС – Утвердители нового искусства). Malevič Lisického ovlivňuje asi nejzásadněji, neboť způsobí změnu v jeho přístupu k umění – Lisickij definitivně opouští figurativní malířství a přechází k abstrakci.

Mimo jiné se zde také setkává s Vladimírem Tatlinem – předním představitelem sovětského konstruktivismu. V roce 1919 navrhuje jeden ze svých nejslavnějších propagandistických plakátů – Klínem rudým bij bílé. V roce 1921 se akademie ve Vitebsku rozpadá kvůli konfliktu Chagalla a Maleviče⁹. Lisickij se přesouvá do Moskvy a začíná vyučovat na nové moskevské škole VCHUTEMAS.

1.3 Odjezd do Německa

V roce 1921 se Lisickij opět vrací do Německa, možná jako agent SSSR¹⁰, přičemž kulturní a umělecké aktivity mají být pouze zástěrkou, které mají krýt jeho umělecké působení. Může to však být i tím, že Lisickij vidí v Berlíně příležitost pro své umělecké působení. V této době už má vybudovanou pověst výrazné postavy ruské avantgardy. Německo se nachází uprostřed uměleckého vření a mísí se zde expresionistické a dadaistické tendence s novou geometrickou abstrakcí. Berlín poskytuje ruské avantgardě velké možnosti, usazuje se zde mnoho sovětských imigrantů a ruskojazyčná kultura vyloženě kvete. Toho využívá i Sovětský svaz, který se skrz své občany-umělce snaží propagovat své umění, i z tohoto důvodu se v Německu výrazně rozvíjí konstruktivismus. Ať se jedná o umění vytvořené pro Sovětský svaz, nebo pro Německo, právě 20. léta můžeme označit jako nejúspěšnější životní období v životě El Lisického. V Německu se Lisickij setkává s Theo Van Doesburgem a zakládají spolu spolek Constructivist International¹¹, kde vedou diskuze o dalším směřování konstruktivismu. Spolupracují i s umělci a architekty jako Ludwig Mies van der Rohe, Werner Graeff, Kurt Schwitters, Hans Arp, Hans Richter nebo Ilja Ehrenburg. Díky Schwittersovi se Lisickij setkává v Kerstner-Gesellschaft – umělecké organizaci v Hannoveru – se svou budoucí ženou Sophií Küppers¹² (po sňatku s Lisickým používala jméno Sophie Küppers-Lissitzky). Sophie

⁷ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

⁸ TUPITSYN, Margarita., Matthew. DRUTT, Ulrich. POHLMANN a El LISSITZKY. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 9. ISBN 03-000-8170-7.

⁹ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

¹⁰ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

¹¹ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

¹² TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 13. ISBN 03-000-8170-7.

Küppers byla vdovou po prezidentovi této organizace¹³. Právě díky Sophii mohl Lisickij vystavit své první prouny z roku 1919, jejichž výstava sklídí její zásluhou velký úspěch.¹⁴

1.4 Sophie Küppers-Lissitzky

Setkání se Sophií je pro Lisického významným mezníkem v životě. Sophie Küppers, významná mecenáška umění, byla El Lisickému nejen skvělou životní partnerkou, ale významně pomohla rozšíření jeho umění po celém světě. Jako „patronka avantgardy“ se stýkala s nejrůznějšími umělci i uměleckými skupinami. Byla pro Lisického nejen manželkou, ale také jeho spolupracovnicí a můžeme říct, že její podíl na rozšíření Lisického díla, je stejný jako u samotného umělce. Sophie Küppers má v osobním i uměleckém životě svého manžela nezastupitelnou roli, byla to právě ona, kdo svému muži pomohl stát se proslulým umělcem. Přestože měla celkem tři děti (dva syny z předchozího manželství a jednoho syna s El Lisickým), musela celý život kromě péče o domácnost zvládat také vlastní práci v oblasti umění a přímou uměleckou spolupráci se svým manželem.¹⁵ Ke konci života El Lisického mu byla velkou oporou a pečovala o něj pokaždé, když se mu vrátila tuberkulóza. Její role v životě El Lisického je nedocenitelná.

1.5 Tvorba ve 20. letech

V poválečné době existuje v západní Evropě touha po exotickém umění, což ruská avantgarda může nabídnout. El Lisickij přednese v Kerstner-Gesellschaft svůj referát o „novém ruském umění“, který zároveň navazuje na úspěšnou výstavu v Berlíně, kde se Lisickij spolu s ostatními členy avantgardy stávají doslova senzací. Pro Kerstner-Gesellschaft tvoří Lisickij díky svému předchozímu úspěchu také kolekci litografií nazvanou jako Kerstnermappe. Ve 20. letech představuje Lisickij svůj „Prounen Raum“ – projekt, při němž do prostoru místnosti umístil plastické prouny. Jedná se vlastně o pokus přenést suprematismus do prostoru. Stejně cíle měla i „vitebská městská supergrafika“, již se El Lisickij účastnil se skupinou UNOVIS. V této době se u Lisického poprvé v životě objeví tuberkulóza, která se mu později i po vyléčení vrátí. Kvůli své nemoci stráví Lisickij spolu se Sophií tři roky ve švýcarských sanatoriích¹⁶. I přes zdravotní problémy začíná Lisickij experimentovat s fotografií, vytvoří několik reklam, fotomontáží, a především své nejslavnější fotografické dílo – „Konstruktér“. Oblast fotografie má velmi silnou pozici v sovětském konstruktivismu a je zde využívána i k propagandě, proto se Lisickému otevírají dveře do oficiálního sovětského umění. V roce 1922 přichází velký úspěch na výstavě ruského umění v Berlíně – skupina konstruktivistických umělců ОБМОХУ (Общество молодых художников) zde spolu s Lisickým vystavují své umění a okamžitě

¹³ TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 13. ISBN 03-000-8170-7.

¹⁴ LISSITZKY, El – CONRADS, Ulrich. Russland: Architektur für eine Weltrevolution. 2. Berlin: Ullstein, 1965. ISBN 3528086149.

¹⁵ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni: Čast' pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 28. ISBN 59-841-4010-1.

¹⁶ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

se stávají naprostou senzací¹⁷. V roce 1922 začíná spolu s Iljou Ehrenburgem vydávat žurnál „Věšc“. Tento časopis je výrazným mezinárodním úspěchem, ve kterém Lisickij prokáže své kvality v oblasti typografie. Zkušenosti z tohoto projektu později využívá při tvorbě jiných periodik. Později začíná projektovat další ze svých významných děl, „Žehličky mraků“ – „horizontální mrakodrapy“. Od května do prosince píše pro periodikum L'Esprit Nouveau průzkum o stavu architektury v SSSR, dále publikuje prohlášení „Umění a pangeometrie“, v nichž uvádí své nejdůležitější a nejzásadnější názory a postupy ve své umělecké práci¹⁸. V roce 1925 se vrací do Moskvy po neúspěšném pokusu o obnovení svého švýcarského víza¹⁹. Zde navrhuje svůj slavný „Kabinet abstraktna“ – litografii v axonometrické projekci (toto dílo je později zničeno nacisty²⁰). V tomto roce spolupracuje také s Hansem Arpem a spolu s ním vydává významnou publikaci „Kunstismen“. Jedná se o přehled světové avantgardy s dvojjazyčným paralelním textem – podobný přístup uplatnil El Lisickij již v časopise Věšc, kde je text dokonce trojjazyčný.

1.6 Návrat do Sovětského svazu

Ke konci svého života se El Lisickij vrací do Sovětského svazu. Již předtím v Sovětském svazu částečně působil, ale nyní je jeho návrat definitivní a v podstatě ukončuje jeho působení na německé kulturní scéně. Toto období je charakteristické pro jeho návrat k architektuře, kterou se Lisickij ve 30. letech v SSSR intenzivně zabýval – jeho cílem byla rekonstrukce architektury v Sovětském svazu. Ve 30. letech 20. století však již nikdy nenaváže na své předchozí úspěchy. Stalin začíná potlačovat avantgardisty, ale El Lisickij se svojí ženou stále dostávají zakázky, produkují další fotografie, fotomontážní koláže pro oficiální výstavy a spolupracují na konstruktivistických časopisech. Práce na poli grafiky a typografie pro Lisického také představuje významný finanční příjem, proto v této oblasti pracuje mnohem intenzivněji, s cílem uživit svou rodinu. Ve 30. letech se okruh jeho přátel zmenšuje kvůli represím a zatýkání, navíc jeho velké umělecké nápady z 20. let jsou zavrhovány. Lisickij je postupně nucen k tvorbě pod taktovkou socialistického realismu. V roce 1932 začíná pracovat v redakci časopisu „СССР на стройке“, kde nemá příliš svobodný prostor²¹.

Toto všechno se na jeho tvorbě silně projeví a on už nikdy nedosáhne takové úrovně jako ve 20. letech. Vzhledem k obtížné materiální i zdravotní situaci žádá El Lisickij v roce 1941 o penzi, v čemž ho jako mimořádného umělce podpoří redakce časopisu „СССР на стройке“²². 30. prosince 1941 umírá El Lisickij na tuberkulózu.

¹⁷ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie – LISSITZKY, El. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 16. ISBN 37-632-2450-5.

¹⁸ JOHNSON, Samuel. El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project. Art Bulletin. 2017, 2017(3), 20. DOI: 00043079.

¹⁹ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

²⁰ Tamtéž

²¹ WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X

²² KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fiľm žizni: Čast' pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932– 1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s.24. ISBN 59-841-4010-1.

2 Umělecké formování; místo v rámci avantgardy

2.1 Umělecká motivace

Abychom pochopili roli a význam El Lisického v rámci avantgardy, je nutné poznat umělecké prostředí, které ho obklopovalo. Lisickij nikdy nebyl absolutní solitér, a přestože často pracoval sám a svou tvorbou se od ostatních výrazně odlišoval, společnost ostatních avantgardních umělců pro něj byla naprosto klíčová v jeho osobním i uměleckém životě. Ať už ostatní umělce sám inspiroval, nebo naopak oni byli jeho inspirací, je zřejmé, že pro Lisického byl umělecký kolektiv důležitý.

Neméně důležitým faktorem nutným k pochopení Lisického díla je jeho etnická a kulturní identita. Lisickij je v průběhu svého života židovským, ruským i německým umělcem. Lze tedy říct, že je umělcem internacionálním, překračujícím hranice. Na začátku jeho umělecké tvorby převažuje právě ona židovská, etnicky vyhrazená identita, později se všechny tři kultury jeho života – židovská, ruská, německá – slévají do sebe. Můžeme jej označit jako židovského, ruského nebo německého umělce, nejnvýstižnější však je nazvat jej „kosmopolitou“ či „kosmopolitním umělcem“. El Lisickij uvedl v rozhovoru s Johnem Milnerem, že kulturní a náboženská diverzita Vitebsku mu pomohla stát se všestranným umělcem s mezinárodním přesahem²³. Další neopomenutelnou složkou jeho umělecké identity je vzdělání. El Lisickij byl architekt, ilustrátor, malíř, fotograf, typograf. Právě jeho technické vzdělání – studium architektury, určilo i další směřování v ostatních uměleckých odvětvích. Umění viděl jako komplexní záležitost, kde se propojuje věda i estetika.

Tvorbu El Lisického formovaly především tyto tři proudy²⁴: Malevičův suprematismus, Ladovského racionalismus a konstruktivismus. Během svého života se Lisickij postupně setkává s mnoha silnými uměleckými osobnostmi, z nichž asi nejvíce vyčnívají Marc Chagall a Kazimir Malevič. Mezi další umělce, kteří jej obklopovali, patřili Vladimir Tatlin, Alexandr Rodčenko, Varvara Stěpanova, Ljubov Popova, Mojsej Ginsburg, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Majakovskij, Michail Matjušin, Alexandr Kručonych nebo Naum Gabo.

2.2 Formování a tvorba v raném věku; Jehuda Pen a Marc Chagall

Jehuda Pen, první učitel El Lisického, byl v mládí žákem proslulého malíře Michaila Vrubela²⁵, představitele rusko-židovského symbolismu a secese. První Lisického práce

²³ LISICKIJ, Lazar Markovič – KABAKOV, Il'ja Josifovič – KABAKOV, Emilia – ESCHE, Charles. Utopia and reality: El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov; [at the occasion of the Exhibition Lissitzky - Kabakov. Utopia and Reality, in the Van Abbemuseum, Eindhoven, 1 December 2012 - 28 April 2013]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2012. ISBN 978-949-0757-076.

²⁴ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 12. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

²⁵ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 6. ISBN 37-632-2450-5.

vytvořené kolem roku 1905 byly stylem Michaila Vrubela výrazně ovlivněné, ale bohužel se ztratily²⁶. Díky Penovi se El Lisickij v roce 1903 seznamuje s Marcem Chagallem.²⁷

Marc Chagall se ve svém díle věnuje především prostému lidu, běloruským Židům, venkovskému životu, mytickým a náboženským motivům. Během svého uměleckého působení využívá několik uměleckých směrů – fauvismus, kubismus, symbolismus i expresionismus. Pocházel z Vitebsku, kde později spolupracoval s Lisickým i Malevičem. Od narození vyrůstal v chasidském prostředí, které velice ovlivnilo celou jeho tvorbu podobně jako u Lisického. El Lisickij byl však židovskou kulturou a venkovským prostředím ovlivněn především ve svých raných letech, zatímco Chagall z nich čerpal celý život.

Kromě Jehudy Pena byl dalším Chagallovým učitelem León Batsk, scénický výtvarník Ďagilevova Ruského baletu a obdivovatel secese, přičemž právě svým kladným vztahem k tomuto uměleckému směru Chagalla ovlivnil²⁸. Jeho dílo není formováno pouze jeho židovsko-ruským kulturním pozadím, ale také uměleckým prostředím Paříže. Do své tvorby zde adaptoval prvky kubismu i fauvismu. Celá Chagallova tvorba je prodechnutá silným důrazem na barvu, expresi, židovské a východoevropské motivy. Podobně jako El Lisickij není pouze umělcem židovským, běloruským nebo ruským, ale skutečně multikulturním. V roce 1917 mu revoluce nabídla nové možnosti, a proto založil uměleckou akademii ve Vitebsku²⁹, kam později pozval i Lazara Lisického.

2.3 Akademie ve Vitebsku

El Lisickij působil na akademii stejně jako Kazimir Malevič nebo již zmiňovaný Jehuda Pen, kterého Marc Chagall na akademii povolal z vděku.³⁰ Spolupráce s Malevičem a Lisickým ztroskotala přes počáteční nadějná očekávání. Kazimir Malevič Chagallovým uměním opovrhoval, spolu s El Lisickým nazývali jeho tvorbu jako „buržoazní individualismus“ nebo „chagallovský eroticismus napudrovaného rokoka“³¹. Tento konflikt Chagalla a Maleviče časem vyústí v rozpad akademie. Pro El Lisického nepochybně bylo setkání s Marcem Chagallem velkým obohacením, přesto se jeho názor na umělecké zobrazení vlivem Kazimira Maleviče velice proměnil. Zatímco Kazimir Malevič byl mužem budoucnosti, který se díval dopředu v umění i budoucnosti lidstva, Marc Chagall se nikdy neodtrhnul od svých tradic a židovské nostalgie. Malevič k sobě

²⁶ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 12.
ISBN 37-632-2450-5.

²⁷ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 15
Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

²⁸ Lewis, Michael J (2008-10-01). Whatever happened to Marc Chagall?. In Commentary. 126 (3), 36(6).

²⁹ Tamtéž

³⁰ Lewis, Michael J (2008-10-01). Whatever happened to Marc Chagall?. In Commentary. 126 (3), 36(6).

³¹ Tamtéž

přitáhnul více studentů akademie³², což bylo vzhledem ke kontextu doby logické. Všichni se chtěli dívat dopředu.

2.4 Židovská renesance a její vliv na tvorbu Lisického

Už v letech 1915 a 1916 cestuje El Lisickij po východní Ukrajině, kde věnuje pozornost především starým synagogám a místním židovským komunitám. Tento krok je důkazem, že se umělec v tomto období začíná přibližovat své židovské identitě, která postupně začíná být fundamentem jeho následující tvorby. El Lisickij se v počátcích své tvorby ke své židovské identitě hrdě hlásí. Židovská tematika se stává ústředním motivem jeho díla a jeho tvorba z tohoto období se liší od toho, co se považuje pro Lisického za typické. Byť občas nese určité rysy abstrakce, je jeho dílo tohoto období převážně figurativní. Postavy, které se zde objevují, jsou především židovští obyvatelé a jejich zvířata. Inspiraci Marcem Chagallem nelze popřít.

Lisického angažmá na poli židovské kultury mělo jasný politický rys.³³ Židé byli za carského režimu potlačováni a diskriminováni. Hluboký zájem o toto téma byl tedy především projevem možnosti ukázat svou židovskou identitu. Mnoho členů výtvarné akademie i jiných umělců vítalo komunistickou revoluci jako akt osvobození.³⁴ Je evidentní, že umělci židovského původu viděli v novém režimu příslib konce státem podporované diskriminace Židů. I El Lisickij v novém režimu viděl svobodu a naději pro židovskou komunitu, jakkoliv můžeme zpětně říci, že to byly naděje falešné. Z tehdejšího pohledu, vezmeme-li v potaz jeho individuální zkušenost s antisemitismem – odmítnutí z univerzity, se nemůžeme jeho očekáváním divit.

Pro Lisického tvorbu je typická všudypřítomná „židovská renesance“ (еврейский ренессанс). Ta nastává po revoluci v roce 1917. Diskriminační opatření, která se týkala ruských Židů, přestávají být uplatňována. Ruské židovské mládeži tedy nic nebrání v tom, aby byla přijata na školy, a počet židovských studentů je nejvyšší ze všech menšin v Sovětském svazu³⁵. Židovská kultura skutečně zažívá své znovuzrození – zakládají se různé kulturní spolky, vydávají se knihy, pořádají se výstavy. Pro uměleckou tvorbu El Lisického otevírá taková atmosféra mnoho možností. Židovství je pro něj především otázkou kultury identity, samotné náboženství pro něj nehraje významnou roli.

Právě v židovské renesanci můžeme hledat počátky jeho zájmu o typografii a knihy, neboť El Lisickij se začíná věnovat knižnímu designu. Čím dál větší roli hraje taky jidiš jakožto řeč používaná Židy na území bývalého ruského impéria. Jazyk jidiš použije Lisickij i v knihách, které ilustruje – mezi lety 1917 a 1922 vydá sedm dětských knih

³² LISICKIJ, Lazar Markovič – KABAKOV, Il'ja Josifovič – KABAKOV, Emilia – ESCHE, Charles. Utopia and reality: El Lissitzky, Ilya and Emilia Kaba; [at the occasion of the Exhibition Lissitzky - Kabakov. Utopia and Reality, in the Van Abbemuseum, Eindhoven, 1 December 2012 - 28 April 2013]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2012. ISBN 978-949-0757-076.

³³ HEMKEN, Kai-Uwe – LISSITZKY, El. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde. Köln: Dumont Buchverlag, c1990, s. 14. ISBN 37-701-2613-0.

³⁴ Tamtéž

³⁵ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 5. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

s židovskou tematikou, v roce 1917 ilustruje knihu jidiš veršů od Mojše Broderzona nazvanou „Pražská legenda“³⁶. Pražská legenda je považována za mimořádné dílo židovské renesance. El Lisickij, který měl na starosti grafickou stránku knihy, vycházel při jejím tvoření z tradičních židovských náboženských rukopisů. Účastní se také aktivit židovské Kultur-Ligy³⁷, jejímž cílem je formovat novou sekulární židovskou kulturu.

2.5 Chad Gadya jako vrchol židovské renesance

Chad Gadya (viz příloha 1), v ruštině „Хад Гадья“, v překladu „Kozička“, je píseň zpívaná u příležitosti začátku židovského svátku Pesach. Je součástí tradiční židovské liturgie. Knižní podoba této písně, kterou ilustroval El Lisickij, se považuje za jednu z nejlepších knih období židovské renesance. El Lisickij je v této době velmi aktivní na poli etnického židovského umění, zejména v oblasti knižní grafiky a typografie.

Důvodů, proč se židovské umění realizuje v této době především ve sféře knih, je mnoho. Kniha má sama o sobě v židovské kultuře velmi silnou a váženou pozici. Velká část východoevropského obyvatelstva byla chudá, po dlouhou dobu v dějinách navíc čelila diskriminaci, nemělo proto smysl tvořit pro ni umění určené do galerií, protože by se k němu nedostala. Knižní umění bylo naopak jasnou volbou, byla to dostupná forma, se kterou se židovské obyvatelstvo dokázalo ztotožnit. Tradiční židovské motivy navíc mohly sjednotit všechny umělce židovského původu bez ohledu na jejich politické smýšlení či religiozitu. V evropských židovských komunitách se na počátku 20. století posiluje fenomén změny z náboženské skupiny v moderní evropský národ. Židovští umělci ve svém umění proto dávají spíše větší důraz na etnickou a jazykovou charakteristiku než na náboženskou. El Lisickij se během svého „židovského období“ přibližuje stylu svých učitelů Pena a Chagalla. Je to jiný Lisickij než ten avantgardní, který svým dílem chtěl formovat budoucnost a měnit svět. Tento Lisickij se naopak vrací ke svým kořenům. Při vydání Chad Gadya se podepisuje jako „Eliezer Lisickij“ (Элиэзер Лисицкий), což je hebrejská varianta jména Lazar. Lisickij zároveň vystupuje i v roli „průkopníka“, která mu byla blízká po celý život. Součástí židovské renesance se stává proto, že se chce sám zasadit o změnu a novou formu židovského umění. Chad Gadya byla poprvé vydána v Praze, kde žila velmi významná židovská komunita, v roce 1590. Lisického vydání z roku 1919 si získalo velkou popularitu, neboť už samotná píseň byla mezi Židy velice oblíbená. Obecně se považuje za dětskou píseň, a i Lisického kniha byla koncipována primárně pro děti. Vzdělávání dětí v oblasti židovských tradic bylo navíc po zrušení antisemitských zákonů jedinečnou příležitostí, jak vzbudit zájem u těch nejmenších a zachovat tuto kulturu i pro příští generace.

Chad Gadya se skládá z deseti ilustrací, každá je doprovázena jedním veršem v jidiš, který odpovídá dějství na obrázku. Tento verš vždy rámuje ilustrace shora. V textu je přítomna hebrejšтина, aramejšтина i jidiš. Hlavní roli v provedení El Lisického hraje

³⁶ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 7. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

³⁷ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 17. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

ilustrace, nikoliv text. Text písně se dá shrnout takto: Otec koupil kůzlátko za dva zuzim, přišla kočka a kůzlátko snědla. Poté přišel pes a kousl kočku. Poté přišla hůl a uhodila psa, pak se objevil oheň a hůl spálil. Potom přišla voda, která oheň uhasila, vůl, který vodu vypil, a řezník, který vola porazil. Nakonec přišel anděl smrti, který usmrtil řezníka. Na konci je anděl smrti odstraněn samotným Bohem. Poslední verš písně je „Chad Gadya, chad gadya“.

Na Chad Gadya se projevuje Lisického přístup k textu i k obrazu – vidí je jako rovnocenné prvky, které se vzájemně prolínají. Na první ilustraci vidíme otce, který předává svému synovi kůzlátko. Část otcovy tváře je zabarvena tmavou zelenou, přičemž slovo „otec“ je zvýrazněno stejnou barvou. Stejný postup je v případě dítěte-syna, který je vyznačen žlutou barvou. Stejně tak je v dalším verši vyznačeno slovo „kočka“, které je zvýrazněno stejnou červeno-hnědou barvou jako samotná kočka. U slova „hůl“ ve čtvrtém verši už si počíná jinak, slovo je pouze zvýrazněno, ale není se samotnou hólí v ilustraci barvou spojeno. V pátém verši je oheň znázorněn jako velký červený kohout, který ničí hůl. V šesté ilustraci použil umělec rybu, která symbolizuje vodu. Vzhledem k náboženské tematice může ryba odkazovat také k biblickému Leviatanovi. Poslední verš a desátou ilustraci uzavírá vševědoucí oko Boha s rukou držící dýku. Motiv ruky se u Lisického objevuje často, například ve slavné fotografii „Konstruktér“.

2.6 Vliv Malevičova suprematismu

Dalším umělcem, který hrál významnou roli ve formování Lisického osobitého stylu, byl Kazimir Malevič. Chceme-li mít komplexní představu o Lisickém, potřebujeme mít představu i o Malevičovi. Kazimir Malevič se narodil v roce 1879 v Kyjevě v polsky hovořící rodině. Vášeň pro umění objevil už v raném dětství, stejně tak byl fascinován venkovským a lidovým stylem života. Kazimir Malevič je vedle Vasilije Kandinského právem považován za jednoho z největších revolucionářů umění 20. století. Patřil mezi umělce, kteří chtěli umění osvobodit od jeho „figurativnosti“ a přírodních forem, nahradit postavy abstrakcí a geometrickými obrazci. Dnes už jej můžeme směle prohlásit za jednoho z otců abstraktní malby. Jeho nejznámější dílo, ikonický „Černý čtverec“, bývá považováno za jeden z nejslavnějších obrazů 20. století a platí za ikonu abstraktního umění.

Právě Černý čtverec a filosofie, která Maleviče vedla k jeho vytvoření, dala základ suprematismu. Tento umělecký směr vzniká v roce 1915, kdy Malevič prezentuje manifest suprematismu spolu s uveřejněním kompozice Suprematismus neboli Červený kříž na černém kruhu³⁸. Černá, červená a bílá pro něj představují jako pro umělce tři základní barvy.

Černý čtverec je představen 30. prosince 1915 v Petrohradě na expozici označované za „poslední futuristickou výstavu“, spolu se čtvercem je vystaveno ještě dalších 38

³⁸ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 17. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

obrazů.³⁹ Kromě čtverce představil Malevič několik dalších nepředmětných kompozicí skládajících se z různých geometrických útvarů – obdélníků, trojúhelníků, křížů. Ještě předtím se tento symbol objevil v roce 1913, kdy Malevič umístil černý čtverec na oponu určenou pro scénu, jež prezentovala operu „Vítězství nad Sluncem.“ Kazimir Malevič k této opeře navrhl i kostýmy, spolu s ním navrhoval i El Lisickij.

Kazimir Malevič nazývá suprematismus „novým uměním“. Ve svém traktátu „Suprematismus. Svět jako abstrakce“ (Супрематизм. Мир как беспредметность) uvádí, že suprematismus má stát mimo jakékoliv jiné ideologie. Suprematismus představuje ideologii sám o sobě a Malevič je přesvědčen, že umění nemá sloužit žádné ideologii ani náboženství, umění má „sloužit“ především sobě samému. Samotný název suprematismus je odvozen od „supremace čistého citu v umění“. Podle Maleviče umění jako takové nemělo v minulosti svoji vlastní silnou myšlenku, kterou by se řídilo, bylo pouze zneužíváno státem a uměním. To chce Malevič suprematismem změnit – středobodem umění podle něj není člověk, ale přímo sám umělec. Přejít k tomuto směru zdůvodnil Malevič v dopise z roku 1915 takto: „S konstatováním, že již kubofuturismus splnil svůj úkol, přecházím k suprematismu, novému malířskému realismu, k nepředmětnému umění.“⁴⁰

V roce 1920 zakládá Malevič spolu s El Lisickým a ostatními umělci spolek UNOVIS (УНОВИС — Утвердители нового искусства)⁴¹. Lisickij na UNOVISu oceňoval právě možnost pracovat v kolektivu a organizovaně, což považoval za největší přínos.⁴²

Jedním z cílů UNOVISu bylo zapojit umění do veřejného života. Suprematismus neměl stát jenom na teorii a malířském plátně, ale měl být přítomen ve všech oblastech lidského života. UNOVIS vypracoval i svůj vlastní plán na rozšíření suprematismu, jenž se měl stát součástí architektury, nábytku, městské výzdoby, měl být přítomen v knihách, v interiéru i exteriéru. To se UNOVISu skutečně podařilo a celý projekt nazývaný „suprematistická supergrafika“⁴³ se setkal s pozitivním ohlasem: „Nezávisle na teoretických výkladech Malevič přivádí žáky do ulic, kde pracují na skupinovém díle inspirovaném suprematismem. Kolem hlavních cest Vitebsku pomalovávají zdi na bílo a pak na bílé pozadí umísťují zelené kruhy, oranžové a modré obdélníky. Jeden ze svědků oněch představení prohlásí, že jsou to suprematistické konfety, rozházené po ulicích města

³⁹ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: KAZIMIR MALEVIČ. Eaglemoss International, 2000, (100). ISSN 1212-8872.

⁴⁰ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: KAZIMIR MALEVIČ. Eaglemoss International, 2000, (100). ISSN 1212-8872.

⁴¹ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 36. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

⁴² LISICKIJ, Lazar Markovič – KABAKOV, Il'ja Josifovič – KABAKOV, Emilia – ESCHE, Charles. Utopia and reality: El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov; [at the occasion of the Exhibition Lissitzky – Kabakov. Utopia and Reality, in the Van Abbemuseum, Eindhoven, 1 December 2012 - 28 April 2013]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2012. ISBN 978-949-0757-076.

⁴³ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 39. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

k překvapení jeho obyvatel,“ a dodává, že na mnoha zdech bylo napsáno: „Veřejná místa jsou naše planeta.“⁴⁴

Podobné akce se díky velkému úspěchu konaly ještě několikrát. Vitebsk se tím stal prvním městem, kde se suprematismus dostal z teorie a malířského plátna do veřejného prostoru. Kazimir Malevič však nebyl pouze malířem. Podobně jako Lisickij se angažoval i v jiných odvětvích umění. V roce 1913 spolu s Alexejem Kručonychem, Velemirem Chlebnikovem a Michailem Matjušinem uvede operu „Vítězství nad Sluncem“, často označovanou jako futuristickou. Objevuje se zde i zaumný jazyk. Opera byla znovu uvedena v roce 1920 na škole UNOVIS, přičemž hlavní slovo měl tentokrát Lisickij. Motiv je inspirován samotným futurismem, vítězstvím techniky nad přírodou. Vítězství nad Sluncem je považováno za jeden z nejskandálnějších a nejrevolučnějších počínů v historii divadla.

Malevičova verze z roku 1913 inspirovala Lisického k vytvoření litografie s jednotlivými postavami.⁴⁵ Postavy jsou unikátní tím, že v kostýmech je místo pro oči zhruba v úrovni krku a až potom začíná hlava. Herci oblečení v kostýmu měli tedy nad vlastní hlavou ještě hlavu-masku patřící ke kostýmu, což hraní trochu komplikovalo.

Černý čtverec, který se objevil i v opeře „Vítězství nad Sluncem“, nechal Kazimir Malevič na výstavě v Petrohradě umístit do rohu – tam, kam se obvykle v pravoslavných interiérech věší ikony.⁴⁶ Můžeme říct, že suprematismus je pro Maleviče směr nesoucí svou vlastní ideologii, a čtverec je symbolem celé této myšlenky. Čtverec je pro suprematismus to, co jsou pro pravoslaví ikony. Přestože Malevič nespojoval suprematismus s politikou a zbavil jej všech kritérií tradičního umění, byl dlouhou dobu blízko ruskému anarchistickému hnutí, což je často předmětem spekulací, že Černý čtverec odkazuje k černé vlajce anarchistů.⁴⁷ Tři čtverce představují následující světové názory⁴⁸: černý čtverec je symbol geometrické ekonomičnosti, červený značí revoluci a pestrou barevnost, bílý je znakem sebepoznání čistě utilitární dokonalosti.

Pokus dostat suprematismus do veřejného prostoru (vitebská městská supergrafika), při kterém Malevič se svými studenty maloval suprematistické obrazce po celém Vitebsku,

⁴⁴ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: KAZIMIR MALEVIČ. Eaglemoss International, 2000, (100). ISSN 1212-8872.

⁴⁵ HEMKEN, Kai-Uwe – LISSITZKY, El. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde. Köln: Dumont Buchverlag, c1990. ISBN 37-701-2613-0. s. 51

⁴⁶ PADRTA, Jiří – ŠMEJKAL, František. Kazimir Malevič a suprematismus. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-856-3988-2.

⁴⁷ LISICKIJ, Lazar Markovič – KABAKOV, Il'ja Josifovič – KABAKOV, Emilia – ESCHE, Charles. Utopia and reality: El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov ; [at the occasion of the Exhibition Lissitzky - Kabakov. Utopia and Reality, in the Van Abbemuseum, Eindhoven, 1 December 2012 - 28 April 2013]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2012, s. 7. ISBN 978-949-0757-076.

⁴⁸ PADRTA, Jiří – ŠMEJKAL, František. Kazimir Malevič a suprematismus. Praha: Torst, 1996, s. 149. ISBN 80-856-3988-2.

proběhl právě díky Lisickému.⁴⁹ Lisického i Maleviče můžeme v tomto období prohlásit za vedoucí postavy akademie ve Vitebsku.

2.7 Suprematismus v dětské knize: Сказ про два квадрата

Podle Kazimira Maleviče tvoří suprematismus svou vlastní realitu. Tenhle princip přenesl Lisickij i do svého suprematistického příběhu. El Lisickij chtěl narušovat klasické formy a perspektivy a tuto svou zásadu uplatňoval nejen v prounech, ale i v knižní grafice. V tomto díle autor opět propojuje obraz a text, děj je velice abstraktní. Význam si tedy každý čtenář tvoří sám. Dílo (viz příloha 2) je uvedeno nápisem „ВСЕМ ВСЕМ РЕБЯТКАМ“ na černém pozadí.

El Lisickij vyzývá své čtenáře k aktivní roli spolutvůrců příběhu, když na třetí straně píše: „НЕ ЧИТАЙТЕ БЕРИТЕ БУМАЖКИ СТОЛБИКИ ДЕРЕВЯШКИ СКЛАДЫВАЙТЕ КРАСЬТЕ СТРОЙТЕ“. Lisickij chce čtenáře přimět vnímat obsah knihy jiným způsobem než pouhým čtením, nová kniha si žádá nový přístup. V díle „vystupují“ dva suprematistické čtverce – červený a černý, oba reprezentují ústřední barvy suprematismu i konstruktivismu. V textu se dozvíme, že se čtverce dostaly na Zemi zdaleka (ЛЕТЯТ НА ЗЕМЛЮ ИЗДАЛЕКА) a po jejich přiletu se vše naruší (УДАР ВСЕ РАССЫПАНО). Tím Lisickij pravděpodobně odkazuje k suprematismu, který je podle Maleviče principem sám o sobě. „Úderem“ suprematistického principu se vše původní rozsype. Na předposlední straně text uvádí: „И ПО ЧЕРНОМУ УСТАНОВИЛОСЬ КРАСНО/Я.“ Nad textem vidíme konstrukci prounu s černým čtvercem v pozadí. Tohle je možné interpretovat jako výsledek revoluce (по черному установилось красно). Tímto se však Lisickij vzdaluje od původní ideje Maleviče, který vidí suprematismus jako apolitickou ideologii. Na poslední straně vidíme červený čtverec a text říká „ТУТ КОНЧЕНО.“ Černý čtverec se nachází v pravém horním rohu a je o poznání menší než červený. Černý a červený čtverec můžeme chápat jako protiklady a dominanci červeného čtverce nad černým jako převahu revolučního či konstruktivistického principu nad suprematistickým. Celá „povídka“ končí červeným čtvercem a logem s nápisem „УНОВИС“. Přestože je Сказ про два квадрата často nazýván „suprematistickým“, vítězstvím červeného čtverce nad černým se od původního Malevičova suprematismu vzdaluje.

2.8 Lisickij a Tatlin

Dalším umělcem výrazně spolupracujícím s Lisickým byl Vladimir Tatlin. Stejně jako Lisickij i on byl umělcem mnoha disciplín: malířem, grafikem, architektem, konstruktorem i scénografem. Narodil se v roce 1885 v Moskvě a první kontakt s avantgardními umělci přichází v roce 1908, kdy se setkává s Michailem Larionovem a Velemirem Chlebnikovem.⁵⁰ Stejně jako Lisického i jeho kroky směřovaly do

⁴⁹ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 35. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

⁵⁰ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 35. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

VCHUTEMASu a stejně i on je považován za ikonu konstruktivismu. Mezi jeho nejznámější díla patří například Věž III. internacionály nebo Letatlin – jeho vlastní „letadlo-ornitoptéra“. V období kolem roku 1919, kdy pracuje na modelu věže internacionály, obrací Tatlin svou pozornost k funkcionalismu. Tatlin i Lisickij byli toho názoru, že umění má být užitečné a sloužit společnosti. Podle Tatlina má konstruktivismus „za úkol projektovat jednoduché, společensky užitečné předměty každodenní potřeby.“⁵¹

El Lisickij se podepisoval jako „архитектор Лисицкий“, z čehož vyplývá, že svůj diplom architekta považoval ve své práci za stěžejní. Uměnovědkyně Olga Juškova ve své přednášce nazvané „На волне супрематизма: Чашник, Суетин, Малевич, Лисицкий“ zmiňuje, že Lisickij všechny svoje návrhy konstruoval tak, aby bylo možné realizovat je i ve skutečné velikosti. Tohoto Vladimír Tatlin podle ní schopen nebyl. Jako příklad uvádí Tatlinovo dílo Věž III. internacionály. Ve skutečnosti však nic takového nešlo zrealizovat, Tatlin nepromýšlel statické výpočty takovým způsobem jako El Lisickij.

2.9 Lisickij a Rodčenko

Mezi umělce, kteří výrazně ovlivnili El Lisického patří i Alexandr Rodčenko. Rodčenko se narodil v roce 1891 v Sankt Petěrburgu, po smrti svého otce začíná studovat na Škole výtvarného umění v Kazani a seznamuje se zde s významnou avantgardní umělkyní Varvarou Stěpanovou⁵², jež se později stane jeho ženou. Poté se seznámí s Vladimírem Tatlinem i Kazimírem Malevičem. Spolu se svou ženou a Alexejem Ganem zakládá INCHUK⁵³ a v roce 1921 Skupinu konstruktivistů, ve které působil i El Lisickij.

Rodčenkovou největší doménou byla celý život konstruktivistická fotografie a fotomontáž, kterými se zabýval i El Lisickij. Filmové plakáty, které jsou celé společností na očích, byly místem, kde Rodčenko ukázal své konstruktivistické umění. Nejznámějším je bezpochyby plakát k filmu Sergeje Ejzenštejna „Křižník Potěmkin“, který navrhl v roce 1925.

Na začátku 20. let píše Rodčenko ve spojitosti se svými díly o „konstruktivní kompozici“, že čistá konstrukce podle něj v malířství neexistuje⁵⁴. V tomto období, na začátku 20. let, Rodčenko abstraktní kompozice ovlivněné suprematismem opouští a vydává se na dráhu čistě konstruktivistického umění.

⁵¹ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

⁵² NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

⁵³ TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 30. ISBN 03-000-8170-7.

⁵⁴ TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 30. ISBN 03-000-8170-7.

2.10 Lisickij a jeho role v konstruktivismu

Samotný název „konstruktivismus“ byl poprvé použit během výstavy Konstantina Meduněckého a bratří Vladimira a Georgije Sternbergových v roce 1922.⁵⁵ Tento směr vznikl v ruských avantgardních kruzích. Ze začátku pro něj bylo charakteristické, že v něm teorie měla určující postavení – všichni výše zmínění umělci hledali v umění především odpověď na své otázky, odpověď na to, jakou roli má konstruktivismus hrát ve společnosti a čím může být pro společnost užitečný.

V evropském umění se konstruktivismus od své sovětské verze odlišuje, často se prolíná s funkcionalismem. Za vedoucí osobnosti se považují Theo Van Doesburg, Hans Richter nebo Piet Mondrian, přičemž první dva jmenovaní byli významnými spolupracovníky El Lisického. Důležitou roli ve formování evropského konstruktivismu hraje holandský časopis *De Stijl*, jehož zakladatel Doesburg byl Lisického pojetím umění silně ovlivněn. El Lisickij tak zasahuje nejen do ruského, ale i do evropského konstruktivismu. Sovětský konstruktivismus definují Tatlin a Rodčenko jako „pojetí abstraktního a geometrií inspirovaného umění jako součásti praktického života, a jeho zapojení do výroby“⁵⁶.

V konstruktivismu nehraje roli individualita a originalita tvorby, ale užitečnost pro společnost. Konstruktivismus otevírá cestu abstrakci, experimentům s barvou, linií nebo konstrukcí, nicméně konstruktivisté nevnímají sami sebe jako umělce. Zatímco v suprematismu je pozornost upřena na samotného umělce a umění existuje samo pro sebe, konstruktivismus má být podřízen sovětské společnosti a podléhat její ideologii. Suprematismus je tímto přesvědčením přímou opozicí konstruktivistického umění.

Konstruktivistický umělec je však vnímán spíše jako „konstruktér“, „inženýr“, „budovatel“. Víme, že El Lisickij se s touto myšlenkou silně ztotožňoval a přes svoji mnohohrstevnatou uměleckou práci se nejčastěji identifikoval jako architekt a viděl svoji práci jako službu lidu, nikoliv jako umění samo pro sebe. To je i hlavní myšlenka konstruktivismu – důležitá je pro něj produkce a je určen masám, neslouží k vyjádření svých vlastních myšlenek, ale k praktickému užití. Proto se také v konstruktivistické architektuře klade velký důraz na upotřebení průmyslových materiálů – kovu, skla a dřeva. Umění se považuje pouze za součást procesu výroby.

Část konstruktivistů, především skupiny spojené s *De-Stijl* a nakladatelstvím Skythen, vidí budoucnost konstruktivismu v kolektivní práci a jsou toho názoru, že mezinárodní konstruktivismus má být systematicky organizován.⁵⁷ Konstruktivismus má být především výsledkem kolektivní, nikoliv individuální umělecké práce. Subjektivita má být podle nich v konstruktivismu potlačena, přednost má být dána kolektivním, dle nich

⁵⁵ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

⁵⁶ GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana. Lexikon ruských avantgard 20. století. Praha: Libri, 2005, s. 152. ISBN 80-727-7259-7.

⁵⁷ HEMKEN, Kai-Uwe – LISSITZKY, El. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde. Köln: Dumont Buchverlag, c1990, s. 26. ISBN 37-701-2613-0.

objektivním hodnotám. Koneckonců, k této myšlence přilne i El Lisickij a uplatní ji i při tvorbě svého časopisu Věšč-Gegenstand-Objet.

Ve 20. letech se sovětská avantgarda začíná sdružovat do oficiálních organizací, kde se vedou nejrůznější polemiky a diskutuje se o budoucnosti umění. V roce 1921 vzniká „Skupina konstruktivistů“, přičemž jeden z jejích členů, Alexej Gan, vypracuje knihu-manifest s názvem „Konstruktivismus“⁵⁸. Mnozí umělci, mezi nimi i El Lisickij, začínají vyučovat na umělecké škole VCHUTEMAS (ВХУТЕМАС - Высшие художественно-технические мастерские). Tato škola byla otevřena experimentování a novým metodám, svým přístupem i úrovní byla srovnatelná s německým Bauhausem.⁵⁹

Na začátku 20. let se čím dál více naplňuje vize propojit konstruktivismus s průmyslovou výrobou. Umělci se začínají více zaměřovat na užitkové předměty a konstruktivismus se posouvá směrem k produktivismu, ve kterém praktičnost a prospěšnost hraje větší roli než design. Umělecká činnost přestává být považována za samostatné odvětví, ale pohlíží se na ni jako na součást výroby.

Ve 20. letech se konstruktivisté začínají více zabývat typografií, neboť s rozšiřováním dostupnosti tištěných médií hraje ve společnosti najednou mnohem větší roli. S tím souvisí i rozšiřování fotomontáže. Proto jsou typografie i fotomontáž také předmětem zájmu El Lisického, jako příklad je možné uvést časopis „Věšč“, společný projekt s Iljou Ehrenburgem. Fotomontáž je hojně využívána i v oficiálním periodiku konstruktivistů, časopise LEF (ЛЕФ – Левый фронт искусства), který je později přejmenovaný na Новый ЛЕФ.⁶⁰

V roce 1928 se El Lisickij účastní velké mezinárodní tiskové výstavy v Kolíně nad Rýnem, kde je mu svěřena výzdoba sovětského pavilonu. Společně se Sergejem Senkinem pro tuto výstavu vytvoří obrovskou fotomontáž nazvanou „Úloha tisku při vzdělávání“ propagující myšlenku, že fotomontáž má být nástrojem vzdělávání negramotných mas.⁶¹

2.11 Věšč-Gegenstand-Objet: konstruktivistický časopis

Jedním z nejzajímavějších počínů Lisického byl projekt Věšč-Gegenstand-Objekt, který uskutečnil spolu se svým kolegou Iljou Ehrenburgem. Ehrenburg, svého času už známý spisovatel, se s Lisickým setkal v Berlíně – městě, které Lisického uměleckou dráhu výrazně zformovalo a nasměrovalo. Právě v Berlíně se Lisickij s Ehrenburgem opět setkává. Není to jejich první setkání, neboť to proběhlo v ateliéru vedoucí kyjevské

⁵⁸ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

⁵⁹ TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet: photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 9. ISBN 03-000-8170-7.

⁶⁰ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

⁶¹ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

konstruktivistky Aleksandry Ekster⁶² a potom se ještě setkali v ateliéru Kazimira Maleviče. Lisickij ilustroval i Ehrenburgových „Шесть повестей о легких концах“.

V této době je publikováno mnoho časopisů podporujících avantgardní myšlenky, mezi nimi například L'Esprit Nouveau, De Stijl nebo Valori Plastici. El Lisickij a Ilja Ehrenburg k tomu přispějí ještě svým vlastním projektem. Nejprve se Lisickij snaží vydat časopis „qngE“, což se však nepodaří. Při návrhu typografického designu pro časopis Věšč inspiruje Lisického jeho kolega Kurt Schwitters, který byl představitelem velmi osobitého dadaismu a autorem mnohých básní, ve kterých využíval typografické prvky. V těchto básních byla důležitá nejen fonetická, ale především grafická stránka. V roce 1922 vydává „Gesetztes Bildgedicht“ a Lisickij tvoří obálku pro americký časopis „Broom“. Oba počiny jsou si na první pohled výrazně podobné, a protože ve stejném roce vychází i časopis Věšč, je evidentní, že Schwitters byl Lisickému při návrhu obálky výraznou inspirací.

Časopis Věšč-Gegenstand-Objekt vydává El Lisickij v dubnu 1922 společně s Iljou Ehrenburgem, a to rovnou jako dvojčíslo ve vydavatelství СКИФЫ. Už první strana časopisu zaujme svou typografickou stránkou. Dominantním nápisem je slovo БЕЩЬ, které je napsáno velkými písmeny, umístěno je horizontálně spíše ve vrchní části obálky. Nalevo od něj je slovo OBJET (psáno takto, latinkou) směřující zleva doprava, shora dolů. Slovo je umístěno v horní části jakéhosi obráceného, tučně vytištěného L. V dolní části zleva doprava, zdola nahoru je slovo Gegenstand. Část obrazová a část textová od sebe nejsou striktně odděleny, jak tomu bývalo a často bývá, není mezi nimi žádná ostrá hranice.

Název časopisu se skládá ze tří slov (s totožným významem), avšak na obálce nejsou seřazena za sebou, ale jsou rozmístěna po celé úvodní straně, navíc každé na jiném místě. Při pohledu na obálku máme stejně jako u jiných Lisického počínů pocit, že se obálka pohybuje, že nestojí na místě. Toto trojslovo – Věšč-Gegenstand-Objet může symbolizovat rozmezí „Berlín-Paříž-Berlín“. Mimochodem, kompletní název zastupuje také jednotlivé jazyky, které jsou v časopise přítomny Věšč – ruština, Gegenstand – němčina, L'Objet – francouzština. Lisickij název pro časopis vysvětlil tak, že „celé umění pro nás neznamená nic jiného než používání nových předmětů.“⁶³

Co se týče typografie časopisu – tu měl celou v rukou El Lisickij. Ehrenburg se Lisickému v otázkách grafiky a typografie nemohl rovnat. Je patrné, že barvy, které zvolil Lisickij pro obálku, odrážejí jeho vztah k barvám ovlivněný suprematismem – obálka prvního dvojčísla je červená, u druhého čísla oranžová. Pouze zvolený font je v černé barvě.

⁶² MÜLLER, Lars – EHRENBURG, Ilja – LISICKIJ, Lazar. Vešč', Objet, Gegenstand: Berlin 1922 [Reprint]. Baden: Lars Müller, 1994, s. 9. ISBN 39-067-0062-3.

⁶³ TUPITSYN, Margarita., Matthew. DRUTT, Ulrich. POHLMANN a El LISSITZKY. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999. ISBN 03-000-8170-7. s. 31

Hlavním cílem časopisu bylo sloužit umělcům, informovat o nových věcech ze světa umění. Nakladatelství СКИФЫ je zde uvedeno pod svým německým jménem „SKYTHEN“. Časopis uvádí jako své cíle:

1. Seznámit ruské tvůrce s nejnovějším západoevropským uměním.
2. Informovat západní Evropu o ruském umění a literatuře.

S časopisem spolupracují i kolegové a přátelé El Lisického: Malevič, Rodčenko, Tatlin, Majakovskij nebo Meyerhold. Dále Pasternak, Punin, Jesenin nebo Šklovskij. Z neruských spolupracovníků vyčnívá především Corbusier Saugnier, známý také jako Le Corbusier, vedoucí osobnost funkcionalismu a moderny, pionýr moderní architektury označovaný často za největšího architekta 20. století.

Obsah, uvedený vpravo nahoře, rozčleňuje vydání do sedmi kapitol, které jsou pak ještě dále rozděleny na různé články. Je to: 1) искусство и общественность, 2) литература, 3) живопись, скульптура, архитектура 4) театр и цирк 5) музыка 6) кинематограф 7) объявления.

Na prvních dvou až třech stranách čísla 1-2 můžeme vidět vedle sebe tři jdoucí pruhy. V každém z nich je uvedeno jedno slovo z trojice Věšč-Gegenstand-L'Objet. Například: „ВЕЩЬ за взаимоотношениями между новым искусством и современностью... ВЕЩЬ будет изучат примеры индустрии...“ Slovo „Věšč (Gegenstand, Objet) se zde autoři pokoušejí definovat a prozkoumávat jeho významy. Dále následuje část Искусство и общественность, kde si můžeme přečíst například informace o Mezinárodním kongresu v Paříži nebo Dopis Romanu Jakobsonovi od Viktora Šklovského.

Další strany jsou věnovány literatuře a samozřejmě díky koncepci celého časopisu jsou psány ve třech jazycích. Každá z básní je zde však jen jednou, nejsou přeloženy, každá je zde ve svém originálním jazyce. Z ruských umělců je zde zastoupen Pasternak, Jesenin, Majakovskij, ze zahraničních třeba Jules Romaine, Charles Vildrac nebo Iwan Goll.

Další stránky jsou méně uspořádány. Je zde esej o imažinismu od Kusikova, pojednání o literatuře a kinematografii, o současném stavu malířství a jeho tendencích, Esej o sochařství od Theo Van Doesburga. El Lisickij do tohoto časopisu přispívá také, a to sice pod pseudonymem Ulen⁶⁴. V prvním dvojčísle přispěl dvoustránkovou reportáží o výstavách v Rusku. Dále je zde článek o současné architektuře, divadle nebo esej o Tatlinově Věži internacionály. Následuje článek o hudbě Prokofjeva. Na konci čísla jsou informace o jiných vydavatelstvích či knihách vydaných v německojazyčném prostoru. V čísle nechybí informace o vydání či prodeji knih tehdejších autorů – mezi nimi je například Marina Cvetajeva, Andrej Bělyj, Alexej Tolstoj, Ivan Turgeněv nebo Nikolaj Gogol.

⁶⁴ MÜLLER, Lars – EHRENBURG, Ilja – LISICKIJ, Lazar. Vešč', Objet, Gegenstand: Berlin 1922 [Reprint]. Baden: Lars Müller, 1994, s. 11. ISBN 39-067-0062-3.

Druhé číslo časopisu Věšč-Objekt-Gegenstand je z grafické stránky téměř totožné s prvním. Obálka je stejná s jediným rozdílem – místo červené zvolil Lisickij tentokrát oranžovou. Vzhledem k tomu, že první číslo bylo ve skutečnosti dvojčíslo označené 1-2, je tento kus označen číslem 3. Druhé číslo časopisu se od předchozího čísla v obsahu odlišuje jen mírně. Na první straně, kde začíná rubrika „Искусство и общественность“ jsou otištěna dvě suprematistická díla Kazimira Maleviče – Černý čtverec a Černý kruh.

Dále v rubrice následují glosy tehdejších světových a uměleckých událostí nebo třeba informace o tom, že časopisu Věšč byla nabídnuta účast na konferenci „Парижский конгресс для объединения поборников дуча современности“, kterého se ovšem nemohli autoři zúčastnit. Podobně je zde uvedena třeba informace o kongrese „Международный конгресс левых художников“.

V části věnující se literatuře si můžeme přečíst esej „Обмен“ od amerického spisovatele Harolda Loeba pojednávající o životě spisovatelů a intelektuálů, „О современной поэзии“ od Chlebnikova a báseň Северное сияние od Nika Asejeva. Dále například báseň Волчья гибель od Jesenina nebo esej „По поводу пуризма“, jehož autory jsou Amédée Ozenfant a Le Corbusier, největší průkopník moderní architektury, zde ještě uveden pod svým původním jménem Charles-Édouard Jeanneret.

Dále v podrubrice „АНКЕТА“ píše sochař Alexander Archipenko a umělec Juan Gris svůj názor na aktuální umění. Na následující straně píše Raul Hausman článek o optofonice. Následuje dlouhý odstavec napsaný samotným El Lisickým (podepsaný jako El) o výstavách v Berlíně. V rubrice Театр и цирк je uveden článek Динамическая живопись (беспредметный кинематограф) od Ludwiga Hilberseimera, v rubrice Музыка je tentokrát stejné téma jako v předchozím dvojčísle – hudba Sergeje Prokofjeva. Rubrika Крестины Вещи, která značně svérázným a neformálním stylem krátce informuje o vzniku, pojmenování a prognóze do budoucna.

2.12 Ideologie časopisu Věšč

Lisickij považoval umění za tvůrčí energii a prostředek, který může změnit a ovlivnit budoucnost lidstva, nikoliv jenom za vyjádření uměleckých vizí. Proto v časopise vidíme především umělce, jejichž názor souzněl s názory zakladatelů. Všechny články mají za cíl být takovým „prostředkem k ovlivnění budoucnosti lidstva“ a budoucnosti umění, jak autoři sami na několika místech zmiňují. Na některých stranách se Lisickij odkazuje na Maleviče, jinak však můžeme typografii celého časopisu označit za konstruktivistickou, podobající se té, kterou El Lisickij použil v publikaci „Kunstismen“.

Hodnoty, které Lisickij a Ehrenburg ve svém časopise vymezují, se na první pohled mohou zdát jako jasně politické a prosovětské. V předmluvě (a na několika dalších místech) se píše, že Věšč má za cíl podporovat umění, které nestojí mimo politiku. Podle obsahu Věšči má umění být především politicky a společensky aktivní, má iniciovat změny ve společnosti a zároveň společenským změnám podléhat. Přestože Malevič ve Věšči

dostal prostor a byl zde přetištěn i jeho Černý čtverec, nebyla mu věnována taková pozornost jako jiným umělcům.

Magazín prohlašuje, že je čistě umělecký. Politika je v některých článcích přítomna, ale nemá figurovat jako hlavní téma, tím má být pouze umění. Čtenář však z kontextu vycítí, jaké politické smýšlení autoři mají. Všechny osobnosti avantgardy, které byly vybrány jako spolupracovníci, jsou názorově blízké buď Lisickému, nebo Ehrenburgovi. Věšč se však snaží vyvolat dojem, že je sama o sobě kolektivním dílem, ve kterém mají všichni stejný podíl, což určitým způsobem i splňuje, neboť žádnému umělci není dán větší prostor než ostatním.

Věšč je vydávána v Berlíně, nepodléhá proto žádné kontrole ze strany oficiální sovětské moci a za její obsah jsou odpovědní jen Lisickij a Ehrenburg. El Lisickij navíc nechce ideje, propagované tímto časopisem, rozšiřovat pouze v Berlíně. V roce 1922 se na konci května účastní mezinárodního uměleckého kongresu umělecké skupiny „Das junge Rheinland“, aby zde Věšč propagoval.⁶⁵ V samotném časopise je jako cíl definována spolupráce mezi ruskými a západními umělci a jejich vzájemná inspirace, je tedy logické, že se Lisickij snažil představit Věšč co nejširšímu uměleckému publiku.

2.13 Ladovského racionalismus

Tvorba El Lisického je kromě suprematismu nebo konstruktivismu formována ještě třetím směrem – racionalismem. Racionalismus je spojen především s architekturou a osobnostně s Nikolajem Alexandrovičem Ladovským, přední postavou této architektonické školy. Ladovskij působil stejně jako Lisickij na škole VCHUTEMAS, což mu dávalo možnost ovlivnit i jejich přístup k umění.

V roce 1923 založil Nikolaj Ladovskij organizaci ASNOVA (ACHOBA – Ассоциация новых архитекторов), kam přestoupila i část jeho učňů⁶⁶. Ladovskij věnoval pozornost dynamice a objemu stavby. V rámci svého „racionalistického konceptu“ se věnuje jednoduchým geometrickým tělesům jako krychli, hranolu, jehlanu, válci nebo kuželu, které podle něj byly pro racionalistickou architekturu klíčové, a odmítl tradiční architektonické postupy.⁶⁷ Jeho koncept byl ovlivněn i tehdejšími evropskými trendy: kubismem, futurismem nebo expresionismem.

Lisickij vstoupil do organizace ASNOVA v roce 1925 po svém návratu z Německa⁶⁸, z čehož celé hnutí velice profitovalo.

⁶⁵ HEMKEN, Kai-Uwe – LISSITZKY, El. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde. Köln: Dumont Buchverlag, c1990, s. 26. ISBN 37-701-2613-0.

⁶⁶ PAPADAKĚS, A. The Avant-garde: Russian architecture in the twenties. New York: St. Martin's Press, 1991. ISBN 18-549-0077-3.

⁶⁷ PAPADAKĚS, A. The Avant-garde: Russian architecture in the twenties. New York: St. Martin's Press, 1991. ISBN 18-549-0077-3.

⁶⁸ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 232. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

2.14 Известия АСНОВА

ASNOVA v té době neměla svůj vlastní časopis, s čímž jim El Lisickij plánoval pomoc, mimo jiné zamýšlel zasvětit první číslo tohoto plánovaného periodika problematice horizontálních mrakodrapů. Nakonec v roce 1926 vyšlo jediné číslo „Известия АСНОВА“ (viz příloha 4) nákladem 1500 kusů, přičemž typografii měl na starosti Lisickij, zatímco obsah byl plně v režii Ladovského. El Lisickij v otázce konfliktu „konstruktivisté versus racionalisté“ podpořil koncept Ladovského.⁶⁹ Při pohledu na Ladovského architektonické návrhy je patrné, jak moc ovlivnil práce svých kolegů – například Leninskou tribunu El Lisického nebo Věž III. internacionály Vladimira Tatlina.

V časopise АСНОВА vyšel článek Nikolaje Ladovského „Основы построения теории архитектуры“ a byly zde zveřejněny některé projekty z 20. let, třeba Lisického Žehličky mraků. Typografie, kterou měl na starosti El Lisickij, je o něco klasičtější a konzervativnější než typografie časopisu Věšč. Barevné provedení je také poměrně konzervativní, černobílé, není zde ani stopa po červené, se kterou Lisickij často pracoval. Noviny ASNOVA mají ještě jednu věc společnou s žurnálem Věšč, název Известия АСНОВА je uveden trojjazyčně, kromě ruštiny i v němčině a francouzštině. Obsah je však pouze v ruštině, zatímco u časopisu Věšč je trojjazyčný. Pod nadpisem vidíme čtyřikrát opakující se СССР jdoucí za sebou diagonálně zleva doprava, shora dolů. Na základě této zkratky rozehrává Lisickij hru s písmeny, která je pro něj velmi typická. Každé z písmen zastupuje charakteristiku těchto novin: С – Строитель нового бытия, С – Собиратель классовой энергии для построения безклассового общества, С – Ставит новые задачи так-же в архитектуре, Р – Рационализованный труд в единстве с наукой и высоко развитой техникой. Je evidentní, že ASNOVA se tím hlásí k úspěchům a hodnotám Sovětského svazu, identifikuje s ním svou architekturu a její rozvoj. Na úvodní straně noviny proklamují, že „pracují pro masy“. Své spolupracovníky definují jako „stavitele všeho nového, kteří mají něco společného s architekturou“ a „inženýry, pracující s technikou a stojící na hraně umění“. Dále také jako „architektky, kteří mají svou odpovědnost“, kterou se evidentně myslí odpovědnost za rozvoj Sovětské společnosti. Všechny tyto hodnoty byly typické i pro samotného El Lisického, který se jimi ve své tvorbě řídil celý život. Lazar Lisickij představil v novinách také svůj projekt Horizontálních mrakodrapů, jindy také nazývaných „Žehličky mraků“. V rozvíjejících se městech už podle něj nebude prostor pro horizontální stavby na zemi, musí se tedy realizovat ve vzduchu. Horizontální realizace je podle něj lidem bližší než ta vertikální. V celém článku vysvětluje konstrukci těchto mrakodrapů a jejich realizaci. „Žehličky mraků“ zamýšlel postavit na Bulvárním okruhu (souvislá ulice skládající se z okruhů, v ruštině nazvána бульварное кольцо, Lisickij ji označuje jejím druhým názvem кольцо А). Na konci článku El Lisickij slibuje, že v dalším čísle (které ovšem nikdy nevyšlo) bude pokračovat ukázkami další konstrukce svých horizontálních žehliček mraků. Následuje článek Nikolaje Ladovského „Основы построения теории архитектуры“, dále článek „Небоскребы СССР и Америки“, projekt Небоскреб на

⁶⁹ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 233. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

Люблянской площади, oznámení „Дела АСНОВЫ“ o aktivitách členů tohoto hnutí a krátký článek „Дома или улицы“ polemizující o nutných změnách týkající se moskevských domů a ulic.

2.15 Návrat do SSSR a tvorba na sklonku života

Na sklonku života přestává být pro Lisického signifikantní jeho originální přístup k umění. To bylo způsobeno částečně jeho neustále se vracějící tuberkulózou, částečně politickou situací v Sovětském svazu, která na něj po návratu z Německa dolehla.

V roce 1925 píše své ženě Sophii Küppers-Lissitzky: „Kvůli tomu, abych více vydělával, se musím paktovat s diletanty, pro které je všechno kromě peněz bezcenné.“⁷⁰ Z toho je patrná zahořklost a demotivace, která začne ovlivňovat jeho tvorbu po návratu do Sovětského svazu.

Ve 30. letech začíná Stalin potlačovat avantgardisty. Z tohoto hlediska má El Lisickij štěstí, neboť jeho se pronásledování avantgardy nikdy nedotkne, i přes horší možnosti svobodné tvorby má pořád dostatek práce. Vzdaluje se uměleckým strukturám a přibližuje se těm státním. Jestli je toto období pro Lisického něčím charakteristické, tak právě ztrátou umělecké svobody.

Čím dál více se jeho umění začíná přibližovat oficiálním představám socialistického realismu. Zabývá se sovětskou architekturou, především z teoretického hlediska, ale i grafikou, kterou využije především při tvorbě propagandistických a politických materiálů.

V roce 1932 se upíše dvěma velkým projektům⁷¹: spolupráci s časopisem „СССР на стройке“ a výzdobě „První všesvazové letecké výstavy“. Smlouva, podle které má na starosti výzdobu celé výstavy, obsahuje neuvěřitelné množství povinností: kromě hlavního plánu měl na starosti také 9 pavilonů, restauraci, politické centrum, zasedací místnosti, letáky, plakáty nebo vstupenky. Smlouva mu nedovolovala věnovat se v té době žádnému jinému projektu a nakonec ani nedokončil veškerou práci, kterou měl podle smlouvy vyhotovit.⁷²

Časopis „СССР на стройке“, vycházející jednou měsíčně, byl z hlediska grafiky a typografie zcela pod taktovkou El Lisického. Ten měl v té době již zkušenosti s časopisem „Věšč“ i jinými periodiky, a byl tak pro celou redakci přínosem. Velkou roli při práci na tomto magazínu hrála i jeho žena Sophie, která mu pomáhala se samotnou tvorbou i zvládáním neustále zhoršujícího se zdravotního stavu. Bez její pomoci by práci v posledních letech svého života nezvládl, spolupracovala s ním na jedenácti číslech

⁷⁰ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni: Čast' pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 27. ISBN 59-841-4010-1.

⁷¹ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni: Čast' pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 7. ISBN 59-841-4010-1.

⁷² KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni: Čast' pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 26. ISBN 59-841-4010-1.

magazínu СССР на стройке.⁷³ „СССР на стройке“ začal pod redakcí Maxima Gorkého, později se stal šéfredaktorem Georgij Pjatakov. Tento sovětský politik měl samozřejmě silné vazby na tehdejší vrcholné představitele, čímž do politiky vtáhl i Lisického. Tím ještě více upevnil jeho závislost na oficiálních zakázkách.⁷⁴

2.16 El Lisickij v rukou sovětské moci: СССР на стройке

Časopis „СССР на стройке“ vycházel kromě ruštiny v dalších čtyřech jazykových mutacích: anglicky (USSR in Construction), německy (USSR im Bau), francouzsky (URSS en construction) a španělsky (URSS en Construcción). Cílem časopisu bylo informovat veřejnost o úspěších Sovětského svazu v oblasti technologií, zástavby, průmyslu a případně vědy. Později se jejich záběr rozšířil i na typičtější žurnalistická témata jako je umění, kultura nebo sport. Po celou dobu existence se však obsah nesl v duchu propagování industrializace a úspěchů SSSR v této oblasti, dlouhodobý leitmotiv časopisu můžeme nazvat jako „budování nové společnosti v Sovětském svazu“.

Design časopisu se nesl v duchu konstruktivismu a v porovnání s ostatními novinami byl tištěn na velkém formátu. Kromě El Lisického se na designu podílela také Varvara Stěpanova a její muž Aleksandr Rodčenko. Oba dva Lisického v jeho předchozí tvorbě výrazně ovlivnili. Proti ostatním novinám kladl časopis „СССР на стройке“ mnohem větší důraz na fotografii a obrazové zprávy, často byla používána fotomontáž. Obrazový materiál má v tomto žurnálu výrazně dominantnější roli než text. V Sovětském svazu platil za průkopnické médium v oblasti fotožurnalistiky.

V době, kdy měl Lisickij nouzi o finance, se uchyloval především k práci s grafikou a typografií, knihám a žurnálům. Toto platí i při jeho konečném návratu do Sovětského svazu, kdy se jeho práce pohybuje mezi architekturou, politickými expozicemi a prací na žurnálech či propagandistických plakátech. V roce 1933 například podepisuje smlouvu s nakladatelstvím ИЗОГИЗ (Издательство Изобразительное искусство)⁷⁵, se kterým spolupracuje až do své smrti 1941. V díle El Lisického vytvořeném v tomto období vidíme všechny typické figury té doby – Stalina, Lenina, armádu, tanky, ale ani náznak autentického stylu a umělecké osobnosti Lazara Lisického. Režim ho však na sklonku života držel v Sovětském svazu, odkud již od roku 1935 nesměl vycestovat⁷⁶, a neumožnil mu realizovat umělecké projekty svobodně jako předtím. Jedním z jeho posledních počinů je protinacistický plakát „Давайте побольше танков“. Svou tvorbu začal El Lisickij jako silná avantgardní individualita, ale končil jako rukojmí sovětské moci.

⁷³ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fiľm žizni: Časť pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 28. ISBN 59-841-4010-1.

⁷⁴ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fiľm žizni: Časť pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 7. ISBN 59-841-4010-1.

⁷⁵ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fiľm žizni: Časť pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 9. ISBN 59-841-4010-1.

⁷⁶ KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fiľm žizni: Časť pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, s. 15. ISBN 59-841-4010-1.

3 Prouny

3.1 Definice a vznik

V jakékoliv práci týkající se El Lisického nemohou prouny zůstat bez povšimnutí. Jeho dílo je samo o sobě mnohohvrstevnaté a Lisickij byl bezpochyby přínosem pro všechny oblasti, ve kterých se angažoval. Troufnu si však říct, že koncept prounu je nepochybně nejvýraznější počín El Lisického, který navzdory jeho obsáhlému dílu nemá srovnání. Lisickij v roce 1922 uvedl pro časopis *De STIJL*, že obrazy jsou vlastně „umělecké mrtvoly“⁷⁷. Z toho vyvozují, že chtěl pro svět umění vytvořit něco úplně nového. Samotný název proun (проун) je zkratka – znamená „проект утверждения нового“. První prouny Lisickij konstruuje již v roce 1919, a to sice na zadní stranu dřevěné destičky.⁷⁸ Již název napovídá, že se jedná o pokus vytvořit nový umělecký koncept a smazat rozdíly mezi jednotlivými disciplínami – architekturou a malbou.

3.2 Prouny a jejich propojení se suprematismem

Proun můžeme definovat jako abstraktní kompozici složenou z geometrických obrazců a prvků. Jsou zasazeny do neurčitého prostoru a vyvolávají iluzi pohybu. Na první pohled vyvolávají dojem, že se jedná spíše o stavební nákres než o umění. Geometrické obrazce použité v prounech vyvolávají asociace se suprematismem. Výraznou spojitost mezi uměním Maleviče a Lisického můžeme vidět především u obrazů, které Malevič vytvořil v letech 1915 a 1916, po vyhlášení manifestu suprematismu. Jako příklad mohu uvést tato díla: Červený kříž na černém kruhu, *Supremus 56*, *Supremus 57* nebo *Supremus 58*. Tyto suprematistické kompozice se skládají z geometrických obrazců – čtverců a obdélníků na bílém pozadí.

El Lisickij považoval prouny za „přestupní stanici“ mezi architekturou a malířstvím, což také uvádí ve svých poznámkách: „Malířské plátno je pro mě příliš omezující. Společnost těch, kteří mají rádi harmonii barev, je pro mě příliš omezující, stvořil jsem proun jako přestupní stanici z malířství do architektury.“⁷⁹ Inspirace architekturou a aplikace architektonických postupů hrály velkou roli při tvoření prounů – koneckonců slovo „projekt“, obsažené v původní zkratce, je v architektuře často využívaným termínem.⁸⁰

⁷⁷ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie – LISSITZKY, El. *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 344. ISBN 37-632-2450-5.

⁷⁸ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie – LISSITZKY, El. *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 16. ISBN 37-632-2450-5.

⁷⁹ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie – LISSITZKY, El. *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1967. ISBN 3763224505

⁸⁰ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. Praha: Eglemoss International, 2001, (131). ISSN 1212-8872.

3.3 Dynamika a konstrukce prounů

El Lisickij potřeboval a chtěl vytvořit něco, co by dostatečně rezonovalo v prostředí avantgardy – úplně nový koncept, který nezapadá do rámce tradičních disciplín umění. Prouny tento požadavek stoprocentně naplňují.

Další novinkou, která se společně s prouny na poli evropského umění objevuje, je tzv. axonometrie, kterou Lisickij v prounech aplikuje. Tato perspektiva byla poměrně dlouhou dobu používána umělci z Východu, nicméně v evropském prostoru užívána nebyla, spíše se preferovala sbíhavá perspektiva spojená s pojmy úhel pohledu pozorovatele a úběžníky.⁸¹ Úhel, ze kterého se na jednotlivé prouny díváme, je velice důležitý. Hrany prounů nejsou zřetelně označeny, není jasné, kde je horní a kde dolní hrana prounu, proto autor vždy zdůrazňoval, že není důležité, jak budou prouny viset, jelikož to závisí na úhlu, ze kterého na ně pohlížíme.

Co se týče barev, jsou prouny poměrně rozmanité – nejčastěji se objevuje černá, bílá, žlutá a červená, to jsou barvy používané Malevičem a ostatními suprematisty. Barvy prounů hrají v jejich dynamice velkou roli, stejně jako materiály, ze kterých měly být jednotlivé prouny vytvořeny.

Pro Lisického jsou prouny nejen propojením malířství s architekturou, ale také základem pro další projekty – autor se na ně prouny odvolává při vypracovávání stavebních konstrukcí, domů i prostorů. Existuje několik prounů nazvaných „Město“, z toho je možné vyvozovat, že Lisickij si je představoval jako základ pro konstrukci, ve které bude možné žít. Věřil tomu, že bude možné „vybudovat komunistické město – monolit, v němž budou žít lidé celé Země“.⁸² Jako příklady některých prounů mohu uvést Černý proun (Der Schwarze Proun), vytvořený v roce 1923 a označovaný jako Proun 84. Dalším výrazným prounem je Proun 93 (Schwebende Spirale).

3.4 Prouny a jejich vliv na architekturu

Přestože prouny jsou na první pohled velmi abstraktní geometrické konstrukce, které žádné obydlí nepřipomínají, většinu z nich vytvořil autor s myšlenkou, že na jejich bázi bude možné vybudovat reálné objekty, reálnou architekturu. Architektura je především prostředkem realizace jeho přesvědčení, což se samozřejmě odráží i v prounech.

Jedna z výstav, kde Lisickij vystavil ve 20. letech svoje prouny, byla Velká umělecká výstava v Berlíně, kde Lisickij představil tzv. „Prounen Raum“ – prostor s prouny. Prostor byl vytvořen pro výstavu ze základních forem a materiálů – linie, plocha, černá, bílá, šedá a dřevo, barevné pruhy na stěně. Lisickij tvoří místnost s prouny tak, jak odpovídá jeho představě o prostoru. Přenesl tedy prouny z papíru do prostoru, z dvojrozměrnosti do trojrozměrnosti.

⁸¹ NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO. RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. Praha: Eaglemoss International, 2001, (131). ISSN 1212-8872

⁸² NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO. RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. Praha: Eaglemoss International, 2001, (131). ISSN 1212-8872

S prouny se tedy počítá jako s konceptem, který bude ovlivňovat život společnosti – nestojí sám o sobě jako umění, nýbrž je to praktický počín, vzor pro potenciální stavbu. Domnívám se, že kořeny myšlenky propojení architektury s malířstvím leží především v jeho aktivitách Malevičova hnutí UNOVIS – konkrétně v městské „supergrafice“. Malování suprematistických prvků na vitebské budovy a prostranství propojovalo architekturu se suprematismem, stejně tak jsou tyto dva faktory spojené i v prounech. V Lisického přístupu k architektuře nakonec převážil konstruktivismus nad suprematismem. Velmi pravděpodobně to bylo zapříčiněno tím, že Malevičovy suprematistické modely nazvané архитектуры, byly pro Lisického příliš abstraktní. Měl za cíl tvořit praktickou architekturu, která by sloužila společnosti, což bylo v rozporu s tvorbou abstraktních suprematistických modelů. Suprematistický vliv se v jeho architektonické práci projevoval méně než konstruktivistický, přesto však najdeme projekty, které můžeme považovat za převážně suprematistické⁸³: Leninskou tribunu, horizontální mrakodrapy neboli Žehličky mraků, yacht klub, most pro pěší nebo venkovský klub. Nejznámějším zástupcem konstruktivistické architektury je Tiskárna časopisu Ogoňok (Типография журнала Огонёк).

3.5 Aplikace prounů v architektuře

Nejvýraznějším a nejznámějším dílem jsou nepochybně horizontální mrakodrapy, někdy nazývané také Žehličky mraků. V ruštině je Lisickij nazval „горизонтальные небоскребы“, tedy horizontální mrakodrapy, v němčině „Wolkenbügel“, tedy Žehličky mraků. Komplex mrakodrapů měl být postaven na moskevském Bulvárním okruhu. Je zřejmé, že Lisickij jakožto představitel avantgardy chtěl vtisknout městu nový obraz.

Horizontální mrakodrap se skládá ze dvou částí: vertikální konstrukce – sloupu, na kterém je nesena druhá, horizontální část mrakodrapu. Hlavním motivem preference horizontálního uspořádání byla snaha oddělit dopravní a pěší zónu, přičemž ve 20. letech bylo v Sovětském svazu i v zahraničí vypracováno mnoho projektů, které s tímto uspořádáním počítaly.⁸⁴ Cílem je vytvořit co nejvíce prostranství, které může společnost využívat, aniž by docházelo k prostorovému střetu s dopravou. Co se týče spojení architektury s prouny, připomíná tento projekt ze všeho nejvíce Proun GBA 4 z roku 1923, z toho usuzuji, že se tento konkrétní proun mohl stát vzorem pro vytvoření Žehliček mraků.

Ve stejné době jako Žehličky mraků zrealizoval Lisickij také yacht-klub, na kterém je inspirace prouny mnohem viditelnější. Sám autor k návrhu projektu napsal, že „jeho základem je proun“⁸⁵. Na hotovém nákrese je dominantní červená, černá, bílá a žlutá barva – jako u většiny prounů nebo v Malevičových suprematistických dílech. Podobně jako u Žehliček mraků zde dominuje horizontální struktura, součástí yacht-klubu mají být tři

⁸³ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 64. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

⁸⁴ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 148. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

⁸⁵ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 154. Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471.

dlouhé terasy umístěné v řadě nad sebou. Autor počítá s tím, že celý projekt bude realizován na strmém terénu, aby mohly být terasy v různých úrovních.

3.6 Ideologické pojetí architektury

Lisickij, stejně jako ostatní avantgardisté, považuje za nejdůležitější úkol vybudovat novou architekturu pro nového člověka. Předrevoluční architekturu, zejména některé její jevy, označuje za kontrarevoluční, předpovídá jí, že navždy zmizí spolu s buržoazií.⁸⁶ Tím má na mysli především domy v soukromém vlastnictví. Budoucnost podle něj patří kolektivnímu bydlení. Kromě nich se věnuje navrhování společenských objektů – klubům, továrnám. Kolektivní bydlení a kolektivní prostory jsou obecně ve 20. letech 20. století velkým celoevropským trendem. Konstruktivistická architektura se proto zabývá téměř výhradně kolektivními domy a zařízeními nazývanými často jako „nové bydlení“ nebo „nový typ obydlí“.

Při navrhování reálně využívaných objektů nemohou být pominuty interiéry. El Lisickij se interiéry intenzivně zabýval a považoval je za plnohodnotnou součást svých architektonických návrhů, koncem 20. let byl považován za největší autoritu v otázce interiéru a nábytku nového bydlení.⁸⁷ Touto problematikou se zabýval a postupně konkretizoval tyto tři základní body, které musí „nové bydlení“ splňovat⁸⁸:

- 1) Stejná úroveň pro všechny sociální vrstvy – El Lisickij počítá s homogenizací tříd, v budoucnu podle něj nebudou žádné sociální rozdíly, proto má být interiér jednotné úrovně.
- 2) Zavést ze začátku sovětské normy týkající se nábytku i obytné plochy, maximální racionalizace a ekonomizace plánování a vybavení.
- 3) V nové rodině si budou muž a žena rovni, což staví nové nároky na uspořádání interiéru.

El Lisickij na rozdíl od jiných architektů kolektivní bydlení zažil na vlastní kůži – část svého života bydlel v podobném zařízení se svou ženou Sophií a všemi dětmi. Nepochybně si uměl dobře představit, jaké nároky musí takové obydlí splňovat. Důležitou roli hraje v jeho koncepci takzvané vestavěné vybavení. Plán obydlí a vybavení se podle něj musí navrhovat zároveň, aby spolu byly v harmonii. Tuto práci může podle něj splnit pouze kolektiv architektů a umělec-konstruktor zabývající se speciálně vnitřním vybavením. Koneckonců, podobnými koncepty se Lisickij se svými uční zabýval již ve škole VCHUTEMAS. Nový nábytek potřebuje nové funkce i design. El Lisickij rozpracoval nový typ nábytku, který je podobně jako proun velmi dynamický, může se různě skládat a měnit na základě potřeb obyvatel domácnosti.⁸⁹

⁸⁶ UŠAKIN, Sergej Aleksandrovič. *Formal'nyj metod: Antologija ruskogo modernizma*. 1. Moskva: Kabinet učenyj, 2016, s. 112. ISBN 978-575-2529-979.

⁸⁷ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. *Lazar' Lisickij*. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 108. *Kumiry avangarda*. ISBN 978-591-5660-471.

⁸⁸ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. *Lazar' Lisickij*. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 198. *Kumiry avangarda*. ISBN 978-591-5660-471.

⁸⁹ CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. *Lazar' Lisickij*. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, s. 200. *Kumiry avangarda*. ISBN 978-591-5660-471.

4 Lisickij: typograf a konstruktér knihy

4.1 Typografie a konstrukce knihy

Typografie je obor na pomezí umění a techniky, který se zabývá tiskovým písmem. Ač tato disciplína není laické veřejnosti příliš známá, setkáváme se s ní prakticky neustále. Existuje již od doby vynálezu knihtisku, a i v době současných medií má své místo.

Díky své obsáhlé práci na poli typografie bývá El Lisickij často označován jako „konstruktér knihy“ nebo „pionýr moderní typografie“. Lisickij obrazovou stránku od typografie často vůbec neodděluje, obě disciplíny jsou v jeho díle často propojeny.

El Lisickij se typografii věnoval celý svůj život. Měl k tomu více důvodů, přičemž roli hrála i finanční situace. Svě ženě řekl, že se po návratu do Sovětského svazu rozhodl věnovat knihám a plakátům, aby vydělal peníze.⁹⁰ Koneckonců, právě tuto disciplínu spolu s fotomontáží využil při tvorbě propagandistických plakátů. Velkou roli v jeho setrvání u typografie a knižního designu hrálo i jeho přesvědčení – kniha, nebo obecně tisk, byla ideálním nástrojem ke vzdělávání mas. Byla nástrojem, který sloužil společnosti, čímž zapadala do jeho přesvědčení, že umění má mít především utilitární funkci.

El Lisickij je toho názoru, že „vytvoření knihy pro masy je obzvláště aktuální otázkou polygrafie“⁹¹. Jako veškerou svou práci vnímá Lisickij problematiku polygrafie, grafiky i typografie v kontextu celé společnosti – kniha je podle něj určena především masám. Vytvoření knihy pro masy má za „specifickou sovětskou záležitost“.⁹² Z toho je možné vyvodit jeho přesvědčení o tom, že právě v sovětském prostoru má veškeré umění týkající se knihy možnost se nejvíce rozvinout a posunout kupředu.

V roce 1923 píše El Lisickij teoretické pojednání „Topografie typografiky“, prvně vydané v němčině jako „Topographie der Typographie“, později v ruštině jako „Топографика типографики“, ve kterém uveřejňuje základní pravidla typografického řemesla. Důležitými elementy typografie jsou podle Lisického tyto: horizontála, kolmice, diagonála a oblouk.⁹³ Odmítá klasickou, symetrickou, lineární typografii, která jde zleva doprava. Vytrhává typografii z jejího tradičního rámce a dává jí nový rozměr.

4.2 Lisického typografie v době židovské renesance

V době židovské renesance vydává a ilustruje El Lisickij dětské knihy v jidiš, ve kterých projevuje svoje směřování k výraznější typografii. Ve spojení s obrazem dostává grafická stránka písma ještě větší důležitost, což se projevuje v jeho ilustracích k židovské

⁹⁰ TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet: photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999, s. 25. ISBN 03-000-8170-7.

⁹¹ UŠAKIN, Sergej Aleksandrovič. Formal'nyj metod: Antologija russkogo modernizma. 1. Moskva: Kabinet učenyj, 2016, s. 202. ISBN 978-575-2529-979.

⁹² Tamtéž

⁹³ LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie a El LISSITZKY. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, s. 356. ISBN 37-632-2450-5.

tematicke, kdy je propojen obraz s písmem. Téměř veškerý text v těchto publikacích či litografiích je v jidiš, proto použil hebrejské písmo. Pro židovskou komunitu měla tato díla El Lisického velký význam i z toho důvodu, že svými texty pomáhala uchovávat židovské zvyky a tradice – příkladem budiž již zmíněná *Had Gadya* neboli *Kozička*, tradiční židovská píseň. Kromě *Had Gadye* patří mezi jeho nejvýznamnější počiny i design knihy „Pražská legenda“, ilustrace několika židovských almanachů, „židovská azbuka“, což byl pokus o vytvoření uměleckého písma, a mezi lety 1917–1920 vytvoření emblémů pro mnohá židovská nakladatelství.⁹⁴ El Lisickij se podílel na nespočtu projektů, publikací či litografií s židovskou tematikou. Všechny mají nezpochybnitelný význam pro židovskou kulturu, v Lisického uměleckém životě jsou však často považovány za méně významnou kapitolu.

4.3 Malevičův vliv na typografii El Lisického

Zlom, který přišel po kontaktu s Malevičovým suprematismem, se u něj projevuje i na poli knižní grafiky. Avantgarda se snaží „převrátit svět naruby“, změnit umělecké a estetické vnímání člověka. Lisickij jako jedna z předních postav ruské avantgardy není výjimkou. Tradiční typografie, aplikovaná až do začátku 20. století, počítá s tím, že text jde vždy zleva doprava. El Lisickij ze začátku své tvorby také dodržoval tradiční levo-pravou strukturu textu, po svém přechodu od figurativnosti k abstrakci ji ale opustil. Vytrhl písmo z jeho původních linií, z pravo-levé nebo horizontální struktury, a umísťoval ho na papír svobodně – při pohledu na jeho typografické umění vidíme stejnou dynamiku, jakou vidíme v případě jeho prounů. Jeden z těchto počínů může být třeba Lisického suprematistický „Сказ про два квадрата“, ve své podstatě se jedná o „první typografickou pohádku“. Suprematismus tak viditelně zasáhl nejen do jeho konceptu prounů, ale i do jeho představ o knize.

4.4 Vývoj Lisického typografie v Německu

Kromě Kazimira Maleviče, který měl vliv na celé Lisického dílo, ho ovlivnili v oblasti typografie jeho kolegové-typografové, s nimiž se setkal a spolupracoval především v Berlíně. Mezi tyto osobnosti patří Laszlo Moholy-Nagy, Jan Tschichold nebo Kurt Schwitters.

Laszlo Moholy-Nagy byl malíř a typograf maďarského původu, jehož dílo Lisickij významně ovlivnil⁹⁵, což Moholyemu pomohlo k úspěchu. Laszlo Moholy-Nagy se v době kontaktů s Lisickým stýkal s představiteli nejružnějších proudů – s dadaisty i konstruktivisty, nakonec se v roce 1923 dostal až do Bauhausu, kam ho povolal Walter Gropius.⁹⁶

⁹⁴ KANCEDIKAS, Aleksandras – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni 1890-1941: Čast' šestaja: Chudožnik - konstruktor - tablicy. 1. Moskva: Novyj Ermitaž – Odin, 2004. ISBN 5-98414-011-X.

⁹⁵ SPENCER, Herbert. Pioneers of modern typography. 2nd rev. ed. London: Lund Humphries, 1982, s. 141. ISBN 08-533-1448-9.

⁹⁶ Tamtéž

Další zmiňovaný kolega Lisického, Kurt Schwitters, byl stejně jako Laszlo Moholy-Nagy v častém kontaktu s konstruktivisty i dadaisty, ve 20. letech je na jeho díle patrný především vliv konstruktivismu. V roce 1919 vytvořil Kurt Schwitters kolekci obrázků MERZ, v roce 1923 vytvořil pod stejným jménem první časopis s totožným jménem, k jehož typografické formě přispíval pravidelně i El Lisickij. Typografií se Kurt Schwitters intenzivně zabýval celý svůj život, podobně jako Laszlo Moholy-Nagy pracoval jako typograf pod Waltrem Gropiem.

I Schwitters byl Lisickým ovlivněn a velmi se spoléhal na jeho typografické schopnosti – to je možné usuzovat z toho, že na obálce časopisu Merz je Lisického jméno vytištěno velkými písmeny spolu se jménem Schwitterse.

Z hlediska typografické kariéry El Lisického je tím nejdůležitějším typografem Jan Tschichold, neboť právě on představil Lisického práci širšímu publiku.⁹⁷ Tschichold patřil mezi nejhlasitější obhájce moderní typografie a vydal na toto téma mnoho publikací: „Typographische Mitteilungen, Elementare Typographie“ nebo jeho největší dílo „Typographische Gestaltung“. Obhajoval asymetrickou typografii, a dokonce vytvořil několik vlastních fontů. I z tohoto důvodu patrně obdivoval a propagoval El Lisického, v jehož typografii je asymetrie naprostým základem.

Velký obrat nastává u Jana Tschicholda těsně před druhou světovou válkou – asymetrickou typografií začne spojovat s fašismem a vrací se k typografii klasické, symetrické.⁹⁸ Na rozdíl od něj se El Lisickij ke klasické, symetrické typografii nikdy nevrátil, ve své typografické praxi upřednostňoval avantgardní asymetrii.

4.5 Lisickij, Majakovskij a Pro hlas

Vladimir Majakovskij, básník a vůdčí osobnost ruského kubofuturismu, byl stejně jako El Lisickij jednou z nejvýraznějších osobností ruské avantgardy. Není náhoda, že zrovna oni dva vytvořili tento jedinečný projekt – „Pro hlas“ (Для голоса). Autorem všech básní je Vladimir Majakovskij, ilustrátorem a typografem El Lisickij, v knize uveden tak, jak je pro něj typické – jako „конструктор книги“. El Lisickij koncept symbiózy textu a obrazu v tom díle nazval „jednotou akustiky a optiky“⁹⁹. Grafická stránka knihy byla podle něj rovnocenná obsahu a záleželo, podle Lisického formovala samotný význam textu a percepce čtenáře. Futuristé, k nimž se řadí i Majakovskij, měli k publikaci specifický přístup. Rozbýjeli a dekonstruovali staré, konstruovali nové. Mimo propojení obrazu a textu, které prosazoval i Lisickij, zde hrál roli i odlišný přístup ke slovu. Podle ruského lingvisty Romana Jakobsona „slovo pro futuristy mělo mnohem větší hodnotu než jako nositel významu. Slovo bylo objektem umění samo o sobě.“ Podle Kručonycha

⁹⁷ SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. 2nd rev. ed. London: Lund Humphries, 1982, s. 151. ISBN 08-533-1448-9.

⁹⁸ SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. 2nd rev. ed. London: Lund Humphries, 1982, s. 151. ISBN 08-533-1448-9.

⁹⁹ ROWELL, Margit a WYE, Deborah. *The Russian avant-garde book, 1910–1934*. New York, N.Y.: Museum of Modern Art, 2002, s. 19. ISBN 0870700073.

a Chlebnikova platí, že „umění slova je umělecké dílo“¹⁰⁰. Tento přístup se promítá i do knihy „Dlja golosa“, jednotlivá slova mohou být přímo součástí obrazu či v básni hrají větší roli než ta ostatní. Platí zde tím pádem futuristická zásada, že slovo není pouze „prostředek ke komunikaci“, ale stává se „hodnotou samo o sobě a uměním“.

Sbírka básní „Pro hlas“ (Для голоса) byla vydána v roce 1923 v Berlíně. „Pro hlas“ obsahuje 13 básní: Марш (Pochod), Наш марш (Pochod), Мой май (Můj máj), Сволочи (Lůze), интернационал (Internacionála), Армии искусств (Armáda umění), Приказ номер 2 (Rozkaz číslo 2), А вы? (A vy?), Кадет (Kadet), Кума (Kmotra), Любовь (Láska), К лошадям (Ke koním), Солнце (Slunce).

4.5.1 Tematika

Téma básní je veskrze politické. Majakovskij reaguje na změny po revoluci v roce 1917, texty jsou jednoznačně prorevoluční, podporující levicové smýšlení a chudý lid. V některých textech útočí na buržoazii nebo protirevoluční proudy. Vladimir Majakovskij psal básně s tím, že jsou určené spíše pro veřejnou recitaci než pro čtení, což je patrné především z expresivního slovníku, četného používání vykřičníku a krátkých, úderných vět nebo polovětných vazeb.

4.5.2 Design a typografie

Propojení textu a obrazu, tak typické pro Lisického typografickou tvorbu, prostupuje celou sbírkou. Z jeho hlediska se jedná o mimořádné dílo na poli textové vizualizace, typografie je přímou součástí básně, uplatňuje ji jak v nadpise, tak v samotném textu básně. Obraz je tedy přímo plnohodnotnou součástí, kterou od textu nelze oddělit. Každá báseň má navíc svůj symbol, podle kterého ji lze v obsahu vyhledat. Čtenář tedy nemusí listovat podle čísla, ale otevře hledanou stránku na přesném místě podle konkrétního symbolu. Z toho lze vyvodit, že cílem použití těchto symbolů bylo zrychlení vyhledávání v obsahu.

Symbole pro básně jsou následující: Марш – černý kruh, Наш марш – červený obdélník ležící horizontálně, Мой май – červený obdélník stojící vertikálně, Сволочи – černý obdélník s červeným kruhem, Интернационал – tři červené čtverce, Армии искусств – uprostřed prázdný červený kruh, Приказ номер 2 – červený kříž, А вы? – červený otazník, který je v tomto případě přímo součástí názvu básně – pro Lisického typické spojení textu a grafiky, Кадет – dva červené čtverce, jeden menší a jeden větší, Любовь – červený a černý obdélník tvořící obrácené písmeno Т, Лошадям – červený a černý obdélník, Солнце – červený čtverec. Barvy, které jsou pro tyto symboly (a celou knihu) použity, jsou ty, které upřednostňují suprematisté i konstruktivisté – černá, červená a bílá. Kruhy, obdélníky, kříž, čtverce – těmi všemi Lisickij odkazuje na dědictví Malevičova suprematismu. Ilustrace, příslušející k jednotlivým básním, symbolicky vyjadřují i jejich děj, grafika se propojuje s typografií. Začátku každé básně je věnována

¹⁰⁰ ROWELL, Margit a Deborah WYE. The Russian avant-garde book, 1910–1934. New York, N.Y.: Museum of Modern Art, 2002, s. 25. ISBN 0870700073.

dvoustrana, na levé straně se nachází ilustrace k básni, na pravé název básně často propojený s další ilustrací.

K básni *Марш* připojil Lisickij loď, u jejíž plachet se třikrát opakuje „левой“, což je zároveň i refrén této básně. Na vlajce lodi je nápis „РСФСР“ a nadpis, který Lisickij pro tuto báseň vytvořil, není pouze „Марш“, což je oficiální název, ale „ЛЕВЫЙ МАРШ“. Pod ním je ještě uvedeno „МАТРОСАМ“, čímž Lisickij evidentně odkazuje k námořníkům, kterým je tato báseň věnována.

Grafika básně *Наш марш* je o něco jednodušší – nadpis „Наш марш“ je zde ve dvou barvách, v červené a černé, přičemž se oba vzájemně překrývají. Na levé části dvojstrany je uveden červený čtverec a pod ním slovo, které je možné číst jako „БЕЙ“, nebo jako „БОЙ“.

Ilustrace k básni *Мой май* je zároveň její samotný název/nadpis. Skládá se z názvu básně, uzavřeného v červeném kruhu, přičemž překrývá číslici 1, odkazující na 1. máj.

Pro báseň *Сволочи* zvolil Lisickij mnohem dramatičtější grafiku – tři červené body označené městy, které se vyskytují v textu – London, Paris, Berlin, všechny jsou psané latinkou, přičemž každé město je psáno fontem typickým pro danou zemi. Každé město je propojeno s lebkou s překříženými hnáty. Na levé straně je potom zdola nahoru název básně a vedle něj následující text: „ГВОЗДИМЫЕ СТРОКАМИ СТОЙТЕ НЕМЫ! СЛУШАЙТЕ ЭТОТ ВОЛЧИЙ ВОЙ, ЕЛЕ ПРИКИДЫВАЮЩИЙСЯ ПОЭМОЙ!“

Ilustraci k básni *Интернационал* tvoří kromě nadpisu „ТРЕТИЙ ИНТЕРНАЦИОНАЛ“. Na protější levou stranu nakreslil Lisickij srp s kladivem překrývajícím římské číslo 3.

Báseň *Приказ по армии искусств* uvedl Lisickij černo-červeným stylizovaným nápisem „ПРИКАЗ ПО АРМИЯМ ИСКУССТВ“. Na protější levé straně jsou znázorněny obrazce, na nichž a vedle nichž jsou uvedena písmena Р, III a Ц.

Symbol básně *Приказ номер 2* je křížek, který se objevuje i v její úvodní ilustraci, a to dokonce dvakrát. Kříž v horní části stránky je červený, vedle něj je červený nápis „ЭТО ВАМ“ s černou pomlčkou a na kříž ukazuje černě tištěná ruka. Pod touto ilustrací se nachází stejná, ale zrcadlově obrácená (včetně nápisu) a s opačně použitými barvami. Na pravé straně je „ПРИКАЗ НОМЕР 2 ПО АРМИЯМ ИСКУССТВ“.

U básně *А ВЫ?* změnil Lisickij v nadpisu název básně na „А ВЫ МОГЛИ ВЫ?“, což je zároveň část textu uprostřed básně. Na levé straně je pak červeně vytištěna křížovka s otazníky, ve které jsou černě vyplněna písmena dohromady tvořící název básně *А ВЫ?*

Báseň *КАДЕТ* neboli *СКАЗКА О КРАСНОЙ ШАПОЧКЕ* má nejméně abstraktní ilustraci – obsahuje pouze černě tištěnou postavičku s červenou čepicí.

U básně Кума je vyobrazen znak Bílé armády a přes něj je červeně a černě napsáno „РАССКАЗ ПРО ТО как КУМА О ВРАНГЕЛЕ ТОЛКОВАЛА БЕЗ ВСЯКОГО УМА“.

Pro ilustraci k básni Любовь zvolil Lisickij červené srdce, z poloviny vyplněné a z poloviny pouze obrys. Srdce protíná černá kotva. Přes srdce vede černo-červený nápis „ВОЕННОМОРСКАЯ ЛЮБОВЬ“.

K básni Лошадям nepřipojil El Lisickij žádnou specifickou ilustraci, pouze název básně je tištěn červeno-černě, stylizován jako хОрошее отношение к ЛОШАДЯМ, nad ním jsou vytištěna slova objevující se v textu básně.

Pro báseň Солнце vybral Lisickij červený kruh připomínající geometrické obrazce prounů a suprematismu, na pravé straně je červeno-černý nápis „НЕОБЫЧАЙНЕЙШИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ а С ВЛАДИМИРОМ МАЯКОВСКИМ“. Připomeňme si, že samotnému Lisickému není tematika Slunce neznámá. Spolupracoval s Kazimirem Malevičem na opěře „Vítězství nad Sluncem“ a později vytvořil svou vlastní verzi. V této opěře byl poprvé ve veřejném prostoru použit černý čtverec, zde Lisickij vybral červený kruh.

Závěr

Moje bakalářská práce se zabývala umělcem, který je veřejnosti známý jako El Lisickij. V životopisné části jsem stručně představila události, které hrály v jeho životě roli. Část byla také věnována jeho manželce Sophii Küppers-Lissitzky, která se významně podílela na rozšíření jeho díla.

Dále jsem se popsala etnické a kulturní kořeny jeho tvorby. El Lisickij byl ruským umělcem židovského původu, který významnou část svého života prožil a tvořil v Německu. Byl žákem Jehudy Peny a Marca Chagalla, i díky tomu se židovská kultura stává jedním ze zdrojů jeho inspirace, a můžeme říct, že se stal jedním z nejvýznamnějších umělců židovské renesance. To můžeme vidět na příkladu zmíněné publikace Chad Gadya, která je považována za vrcholné dílo tohoto období. El Lisickij v ní využil typografii takovým způsobem, aby se s její pomocí děti naučily nová slova, tento systém jsem v práci popsala.

Dále jsem popsala přestup k suprematismu, který pro Lisického znamenal změnu v jeho umělecké formě, přechod od figurativního umění k abstraktnímu. Tato změna byla zapříčiněna především setkáním a spoluprací s Kazimirem Malevičem. Jako příklad suprematistické typografie jsem uvedla *Супрематический сказ про два квадрата*, kterým Lisickij představil nový způsob čtení příběhu, kdy stejnou roli jako písmo hraje obraz.

V další části popisuji Lisického roli mezi konstruktivisty. El Lisickij se s konstruktivisty ztotožňoval se svým názorem, že umění má především sloužit lidem a masám. V této části uvádím jako příklad konstruktivistické typografie časopis *Věšč-Gegenstand*. Trojjazyčný časopis *Věšč-Gegenstand* byl vydáván spolu s Iljou Ehrenburgem v Berlíně, což ukazuje mezinárodní přesah Lisického, kosmopolitní uvažování a snahu propojit světovou avantgardu.

Dále popisuji malou kapitulu v Lisického životě, a to sice organizaci ASNOVA a jeho členství v něm. Lisickij znamenal pro tuto organizaci velký přínos a vytvořil pro ně i jejich vlastní noviny, mimo jiné v nich představil své horizontální mrakodrapy.

Konec života El Lisického byl charakterizován úbytkem umělecké svobody a větší závislostí na sovětské moci. Z hlediska typografie byl pro umělce významný, neboť z důvodů složité finanční situace bral mnoho zakázek v tomto odvětví. Jako příklad této prosovětské typografie uvádím „*СССР на стройке*“, který byl právě díky Lisickému považován za průkopnický časopis své doby.

V další části se zabývám originálním konceptem prounů. Prouny jako úplně nový umělecký koncept představují přestup mezi malířstvím a architekturou. Lisickij při jejich tvorbě uplatnil své vzdělání architekta.

Na konci práce popisuji umělcův přístup k typografii a jednotlivé fáze jeho typografického umění. Jako příklad jeho nejvýraznější práce v oblasti typografie a knižní grafiky uvádím publikaci „*Pro hlas*“. Novým typografickým konceptem, který El Lisickij

přinesl do oblasti knižního designu, je spojení obrazu a typografie. Obraz už není pouhým doplněním textu, ale stává se jeho přímou součástí. Tento nový přístup ke knize vyžaduje od čtenáře vnímání grafického hlediska, které je tomu textovému naprosto rovnocenné, a bez něj nelze pochopit obsah v celé jeho komplexnosti. Typograf má v této koncepci na knize stejný podíl jako autor textu, a nazývá se „konstruktér knihy“.

Резюме

В своей дипломной работе я занималась художником Эль Лисицким и его творчеством, большое внимание я уделила типографике и книжной графике. Моя цель – представить разнообразную творческую личность Эль Лисицкого, и дефинировать новые приемы, которые принес в книжную графику и типографику.

В первой части – биографии, я описала жизнь Лисицкого и события, которые играли роль в его жизни. Он родился как Лазарь Лисицкий в еврейской семье, позже выбрал себе творческий псевдоним «Эль». Свое детство и юность прожил в еврейской среде, и этот факт показал прямое влияние на его творческую жизнь, прежде всего на его деятельность в области еврейского искусства. Значительную часть идентичности Эль Лисицкого занимает также его жизнь и творчество в Германии, где Лисицкий учился в университете, и несколько лет работал. Он возвращается в Германию уже как авангардист с хорошей творческой репутацией. Период 20-х годов 20 века можно считать самым успешным в его жизни, прежде всего с точки зрения его творческого труда. Во время своего проживания в Берлине сотрудничал с многими художниками, типографами и архитекторами, которые позже связали свою карьеру с движениями Де Стейл и Баухаус. Таким образом деятельность Лисицкого показала влияние на творчество этих художественных объединений. В 20-х годах был Лисицкий активен в области создания проунов и их осуществлении в реальном пространстве, в тот состав входит например Кабинет абстракции. Эль Лисицкий даже принимал участие на международных выставках, и издал значительные публикации, которые относились к авангарду и типографике.

Одна часть посвящена Софи Лисицкой-Кюпперс, супруге Эль Лисицкого, которая значительно содействовала его успеху. Софи Кюпперс можно рассматривать как покровителя авангардистов вообще. Кюпперс стала супругой Лисицкого, и сыграла важную роль как организатор выставок и менеджер его творческой деятельности. Она также является самым важным лицом в его творческой жизни, по-поводу того, что она подерживала Эль Лисицкого во время его тяжелой болезни, и сохранила творчество его смерти. В конце этой части – биографии, я описала ситуацию после возврата Лазаря Лисицкого в СССР. Этот период его жизни характерен упадком его индивидуальной творческой свободы, и Лисицкий становится заложником советской власти. После этих сложных жизненных событий умирает Эль Лисицкий по-причине хронического заболевания туберкулезом.

Дальше я описала этнические и культурные факторы, которые влияли на его творчество. Одним из важных факторов, которые оказывают влияние на его подход к творчеству, является отношение с коллективом. Эль Лисицкий всегда проявлялся как пионер и новатор в сфере искусства. Хотя его взгляд на типографию и остальные области творчества кажется очень индивидуальным и оригинальным, он, наоборот, не считает сам себя абсолютным индивидуалистом. По его мнению, художник

должен работать с коллективом, помогать своим сотрудникам, и делится впечатлениями с молодыми коллегами.

Эль Лисицкий – русский художник еврейского происхождения, часть своей жизни провел в Германии. Он сам был убежден о том, что культурная, этническая и религиозная разнообразность города Витебск, где прожил свое детство и юность, имела прямое влияние на его творчество. Впоследствии того он стал многосторонним художником, который выходил за рамки советского искусства, и повлиял на мировой авангард. Таким образом, Эль Лисицкого можно рассматривать как интернационального художника и космополита. В рамках своего образа жизни и творчества он является типичным примером космополитического деятеля и художника. В его творчестве видно влияние русского, немецкого и языка идиш, и это проявляется прежде всего в области типографики, в сфере текста. Многообразность его творчества очевидна в его деятельности в нескольких творческих сферах. Эль Лисицкий – архитектор, иллюстратор, художник, фотограф, график и типограф. Его взгляд на творчество характерен тем, что он не воспринимает разные сферы искусства как отдельные части, по его мнению, все творческие области связаны друг с другом.

В принципе, творчество Эль Лисицкого было сформировано тремя направлениями: супрематизмом, рационализмом и конструктивизмом. Лисицкий был прямо в связи с основателями супрематизма и рационализма – с Казимиром Малевичем и Николаем Ладовским. В течение своей жизни встречает Эль Лисицкий много значительных личностей мира искусства, и с многими даже сотрудничает. Среди этих художников принадлежат: Владимир Татлин, Александр Родченко, Варвара Степанова, Любовь Попова, Моисей Гинзбург, Всеволод Мейерхольд, Владимир Маяковский, Михаил Матюшин, Александр Крученых или Наум Габо.

Лисицкий принадлежал к ученикам еврейских художников Иегуды Пена и Марка Шагала. По этой причине еврейская культура становится одним из многих источников его инспирации, и это видно прежде всего в его участии в еврейском ренессансе, и можно сказать, что Лисицкий является одним из самых значительных художников и типографов этого периода. Это можно доказать на примере публикации книги «Хад Гадья», которую считают одной из самых лучших произведений эпохи еврейского ренессанса. Эль Лисицкий здесь употребляет типографию таким образом, что детям с ее помощью можно выучить новые слова. Хад Гадья показывает влияние Шагала и Пена. Рядом с Казимиром Малевичем принадлежат оба художника к важнейшим личностям в творческой жизни Эль Лисицкого, хотя после встречи с Малевичем Лисицкий этот вид понятия искусства отвергает. Активность Эль Лисицкого в области еврейской культуры исходит также из политической ситуации после революции в 1917 году. Лисицкий понимает мир после революции как возможность развития еврейских традиций и надежду на конец антисемитизма и дискриминации евреев. По этой причине, художники еврейского происхождения ожидают события после 1917 с надеждой и радостью.

У Эль Лисицкого на этот подход к революции бесспорно повлиял его личный опыт с дискриминацией.

Что касается позиции Лисицкого в еврейском ренессансе, можно считать его произведения самой вершиной этой эпохи, прежде всего с точки зрения типографики и книжного дизайна. В этих публикациях уже появляется для Лисицкого типичное соединение картинка и шрифта.

В следующей части я описала Лисицкого отношение к супрематизму, после которого следовал переход от фигуративного искусства к абстракции. Этот переход случился прежде всего по причине встречи и сотрудничества с художником Казимиром Малевичем. Казимир Малевич, основатель супрематизма, и одна из главных фигур беспредметной живописи, является одной из главных художественных инспирацией Эль Лисицкого. Возможно считать его самым главным коллегом и сотрудником, в качестве прямого влияния на творчество Эль Лисицкого. Казимир Малевич создал супрематизм как совсем новое направление, которое должно во всем отличаться от предыдущих видов искусства. Супрематизм не должен служить другим идеологиям, религиям или государствам, он является идеологией и религией сам по себе. По мнению Малевича, сам художник является средоточием искусства. Иконой супрематизма становится Черный квадрат, который до сих пор считают символом абстрактной живописи и революцией в искусстве. Малевич и Лисицкий активны в сфере театра, типичным примером является футуристическая опера победа над Солнцем. Лисицкий для Малевича создал литографию с персонажами оперы. Позже Эль Лисицкий создал свою собственную версию этой оперы. Казимир Малевич вместе с Лазарем Лисицким и другими художниками образуют соединение УНОВИС. В группе УНОВИС Лисицкий работал в коллективе, который он считал основным условием хорошей работы художника и типографа. Цель этого соединения – принести искусство в общественные пространства, и такой концепт требует новую форму изображения. Лисицкий этим вопросом новой формы искусства интенсивно занимается. Искусство, которое присутствует не только в выставочных залах, но и в общественном пространстве – этот вид искусства прозвали «городской суперграфикой». Похожий подход к искусству появляется у Лисицкого в качестве создания и реализации проунов, потому что по его замыслу проуны также должны существовать в общественном пространстве, но даже в виде архитектуры. Черты супрематизма проявляются также в Лисицкого типографике.

Самым типичным примером супрематической типографики считаю «Супрематический сказ про два квадрата», в котором Лисицкий открывает новый подход к книге и чтению. Шрифт, иллюстрации и книжная графика здесь играют тот же самую важную роль. В этой публикации ясно видно наследие черного и красного квадрата Казимира Малевича, оба являются главными героями этого произведения.

Следующую часть я посвятила конструктивизму и описала позицию Эль Лисицкого в этом художественном направлении. Лисицкий взгляд на искусство совпадал со взглядом конструктивистов. По их мнению, искусство должно было служить массам. Конструктивизм сосредоточится на продукцию для масс, и художник-конструктивист является не индивидуальным художником, но скорее инженером или конструктором. Эль Лисицкий вообще думал, что его творческая работа должна служит обществу, не смотря на художественное направление. Такой же взгляд на искусство он показал в эпохе еврейского ренессанса и супрематизма. Одной из главных институций, которые связали свою деятельность с конструктивизмом, является ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), где Эль Лисицкий преподает и творит.

В этой части я провела анализ конструктивистического журнала «Вещь». Этот трехязычный журнал издавал Лисицкий вместе со своим коллегом Илой Еренбургом в Берлине. С помощью этого журнала они стремились соединить мировой авангард. Это показывает на космополитический взгляд на искусство и междунородное влияние этого журнала.

Дальше я описала организацию АСНОВА и членство Эль Лисицкого в этой организации. Его присутствие можно считать большим вкладом, Лисицкий для движения АСНОВА даже основал газету, в которой представил свой проект горизонтальных небоскребов.

Для конца жизни Эль Лисицкого очень типично отсутствие творческой свободы и большая зависимость от советской власти. С точки зрения типографии был художник очень активный, потому что по поводу сложной финансовой ситуации принимал много государственных заказов в области типографики и плакатного искусства. Это все происходит во время, когда Сталин начал репрессировать авангард, но Лисицкому и его супруге Софии удалось избежать репрессий. В это время Лисицкого часто считают одним из последователей социалистического реализма, хотя эта позиция была вынуждена моментальной политической ситуацией в стране и плохой финансовой ситуацией. В этой части я изложила Лисицкого работу в ежемесячной газете «СССР на стройке». Этот журнал выходил под редакцией Максима Горького в нескольких языковых версиях – на русском, на английском, на немецком, на французском и на испанском. На примере этой газеты видно, что Эль Лисицкий оказался важной личностью для советской типографики. Газета «СССР на стройке» считается одной из самых значительных средств прессы, которые играли роль в области советской пропаганды. Вообще, газета «СССР на стройке» является новатором в сфере фотографии, фотомонтажа, фоторепортажа, типографики и методов пропаганды.

Дальшая часть посвящена оригинальному концепту с названием «проуны». Проун – это аббревиатура «проект утверждения ногово», пересадочная станция между архитектурой и живописью, с таким подходом приступает к проунам Лисицкий. Хотя проуны являются беспредметным искусством, Лисицкий их

использует как прообраз архитектуры. Его диплом архитектора оказался большим вкладом. Примером таких проектов являются «горизонтальные небоскребы» и «яхт-клуб», которые были частично основаны на базы проунов.

Эль Лисицкий был по образованию архитектором, и в этой сфере был также активный весь свою жизнь, все проекты подписывал как «архитектор Лисицкий»: это можно интерпретировать так, что он считал сам себя прежде всего архитектором, не только художником или типографом. По его мнению, новое время требует новую архитектуру, которая будет отвечать переменам в человеческой жизни, в том числе человеческой жизни в интерьере. Эль Лисицкий предусматривает возможность гомогенизации классов и равенства полов, и оба феномена принимает во внимание в качестве структуры нового интерьера. Новая мебель также должна быть динамичной, похоже как проуны, и она должна превращать свою форму и функцию.

В самом конце работы я анализирую и дефинирую его комплексный подход к типографике и отдельные фазы его типографического творчества. Путь его типографической работы началась во время еврейского ренессанса, когда Лисицкого типографика была характерна скорее классическим видом, но все-таки у него уже появились черты асимметрии и авангардных течений. После встречи с Казимиром Малевичем и супрематизмом становится типографика Эль Лисицкого совсем абстрактной. Он бросил классическую симметрию и лево-правую линию шрифта, отказался от соблюдения типографических правил.

Его проживание в Германии показало большое влияние на творчество в области типографики, Лисицкий здесь встретился с многими мастерами-типографами, которые даже связаны с движением Баухаус. Но по своему мнению Эль Лисицкий считает, что основание новой формы книги является прежде всего советским делом. Лисицкий вообще полагает книгу необходимым средством развития и образования масс. Сам себя прозвал конструктором книги, значит, что свое отношение к книге рассматривает как отношение конструктора и конструкции, книга для него проектом, который требует совсем новые методы и подходы. Это касается прежде всего его взгляду на графику и типографику книги. В его концепции книги важен не только текст, но и графика и изображение. Графика и шрифт смешиваются друг с другом и создают совсем новый, уникальный образ книги и вид восприятия. Читатель такой книги должен не только читать текст, но уделять внимание графическому аспекту. Книга «Для голоса», на которой он работал вместе с Владимиром Маяковским, является самым успешным и оригинальным произведением в области авангардной типографии и книжной графики. Эль Лисицкий в этом произведении соединяет графическую и типографическую сторону, и у каждого стихотворения есть свой символ, с помощью которого можно ориентироваться в содержании, и найти конкретную страницу. Эта инновация приносит читателю новый подход к книге и новый метод чтения книги. Соединение аспектов графики и типографики является самым большим вкладом Эль Лисицкого. Художник Лисицкий уже не только типографом или иллюстратором, он становится конструктором книги.

Bibliografie:

1. CHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovič. Lazar' Lisickij. 1. Moskva: S.E. Gordejev, 2011, Kumiry avangarda. ISBN 978-591-5660-471
2. GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana. Lexikon ruských avantgard 20. století. Praha: Libri, 2005. ISBN 80-727-7259-7.
3. HEMKEN, Kai-Uwe – LISSITZKY, El. El Lissitzky: Revolution und Avantgarde. Köln: Dumont Buchverlag, c1990, ISBN 37-701-2613-0.
4. KANCEDIKAS, Aleksandr – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni: Časť pjataja: Bol'saja besčuvstvennost', 1932–1941. 1. Moskva: Novyj Ėrmitaž – Odin, 2004, ISBN 59-841-4010-1.
5. KANCEDIKAS, Aleksandras – JARGINA, Zoja. El Lisickij: fil'm žizni 1890-1941: Časť šestaja: Chudožnik - konstruktor - tablicy. 1. Moskva: Novyj Ermitaž – Odin, 2004. ISBN 5-98414-011-X.
6. LISICKIJ, Lazar Markovič – KABAKOV, Il'ja Josifovič – KABAKOV, Emilia – ESCHE, Charles. Utopia and reality: El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov; [at the occasion of the Exhibition Lissitzky - Kabakov. Utopia and Reality, in the Van Abbemuseum, Eindhoven, 1 December 2012 - 28 April 2013]. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2012. ISBN 978-949-0757-076.
7. LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie a El LISSITZKY. El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften. 1. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, ISBN 37-632-2450-5.
8. LISSITZKY, El – CONRADS, Ulrich. Russland: Architektur für eine Weltrevolution. 2. Berlin: Ullstein, 1965. ISBN 3528086149
9. MÜLLER, Lars – EHRENBURG, Ilja – LISICKIJ, Lazar. Vešč', Objekt, Gegenstand: Berlin 1922 [Reprint]. Baden: Lars Müller, 1994. ISBN 39-067-0062-3.
10. PADRTA, Jiří – ŠMEJKAL, František. Kazimir Malevič a suprematismus. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-856-3988-2.
11. ROWELL, Margit a WYE, Deborah. The Russian avant-garde book, 1910–1934. New York, N.Y.: Museum of Modern Art, 2002. ISBN 0870700073.
12. SPENCER, Herbert. Pioneers of modern typography. 2nd rev. ed. London: Lund Humphries, 1982. ISBN 08-533-1448-9.

13. TUPITSYN, Margarita – DRUTT, Matthew – POHLMANN, Ulrich – LISSITZKY, El. El Lissitzky: beyond the Abstract cabinet : photography, design, collaboration. English ed. New Haven: Yale University Press, 1999. ISBN 03-000-8170-7
14. UŠAKIN, Sergej Aleksandrovič. Formal'nyj metod: Antologija ruskogo modernizma. 1. Moskva: Kabinet učenyj, 2016. ISBN 978-575-2529-979.

Časopisy:

1. NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: KAZIMIR MALEVIČ. Eaglemoss International, 2000, (100). ISSN 1212-8872.
2. NEJVĚTŠÍ MALÍŘI: ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO: RUSKÝ KONSTRUKTIVISMUS. 2000, (131). ISSN 12128872.

Internetové zdroje:

1. WILKINSON, Tom. El Lissitzky. The Architectural Review. 2017, 3. ISSN 0003-861X. Dostupné z: <https://www.architectural-review.com/rethink/reputations-pen-portraits-/el-lissitzky-1890-1941/10023705.article?search=https%3a%2f%2fwww.architectural-review.com%2fsearcharticles%3fqsearch%3d1%26keywords%3del+lissitzky>
2. PAPADAKĚS, A. The Avant-garde: Russian architecture in the twenties. New York: St. Martin's Press, 1991. ISBN 18-549-0077-3. Dostupné z: https://monoskop.org/images/a/ae/Cooke_Catherine_Ageros_Justin_eds_The_Avant-Garde_Russian_Architecture_in_the_Twenties.pdf
3. Lewis, Michael J (2008-10-01). Whatever happened to Marc Chagall?. In Commentary. 126 (3), 36(6). Dostupné z: <https://www.commentarymagazine.com/articles/whatever-happened-to-marc-chagall/>
4. JOHNSON, Samuel. El Lissitzky's Other Wolkenbügel: Reconstructing an Abandoned Architectural Project. Art Bulletin. 2017, 2017(3), 20. DOI: 00043079. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00043079.2017.1292881>

Seznam příloh:

1. Příloha 1 (str. 1-11): El Lisickij, Chad Gadya. Dostupné z: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=serie&serges=60&cacheLoaded=true>
2. Příloha 2 (str. 12-20): El Lisickij, Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata. Dostupné z: <http://www.togdazine.ru/article/1120>
3. Příloha 3 (str. 21-29): El Lisickij a Ilja Ehrenburg, Věšč-Gegenstand, Dostupné z: <http://www.avangardism.ru/el-lisitskij-oblozhka-zhurnala-vesch.html> a <http://www.togdazine.ru/article/1263>
4. Příloha 4 (str. 30-37): El Lisickij, Izvěstija ASNOVA, Dostupné z: <http://www.togdazine.ru/article/1068>
5. Příloha 5 (str. 38-42): El Lisickij, SSSR na strojke, Dostupné z: <http://www.togdazine.ru/article/1018>, <http://togdazine.ru/project/ussrinconstruction/> a <https://www.russianartandbooks.com/cgi-bin/russianart/02636R.html?id=PZfZ4YxU>
6. Příloha 6 (str. 42-61): El Lisickij a Vladimir Majakovskij, Dlja golosa, kopii přílohy poskytlo Muzeum umění Olomouc

Anotace

Jméno a příjmení autora: Kamila Liedermannová

Název katedry a fakulty: Katedra slavistiky, sekce rusistiky, Filozofická fakulta

Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Název diplomové práce: El Lisickij: Umění knižního designu a typografie

Počet znaků: 87 624

Počet příloh: 6

Počet titulů použité literatury: 14 (+ 2 časopisy, 4 internetové zdroje)

Klíčová slova: El Lisickij, ruská typografie, knižní design, suprematismus, židovská renesance, ruská avantgarda, konstruktér knihy

Charakteristika: Tato bakalářská práce je zaměřená na tvůrčí osobnost rusko-židovského umělce El Lisického, zejména na jeho tvorbu v oblasti typografie. Cílem práce je na základě šesti vybraných prací umělce popsat inovace a nové postupy, které ruské typografii přinesl. Dále bakalářská práce přináší i komplexní pohled na kosmopolitní identitu tohoto umělce.

Annotation

Name and surname of the author: Kamila Liedermannová

Name of department and faculty: Department of Slavonic Studies, section of Russian studies, Faculty of Arts

Supervisor of thesis: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Title of thesis: El Lissitzky: The Art of Book Design and Typography

Number of symbols: 87 624

Number of attachments: 6

Number of sources: 14 (+ 2 journals, 4 internet sources)

Key words: El Lissitzky, Russian typography, book design, suprematism, Jewish renaissance, Russian avant-garde, book constructor

Characteristics: This bachelor thesis is dedicated to the analysis of Russian-Jewish artist El Lissitzky and his work, especially the art of typography. The aim of the thesis is to describe innovations and new techniques brought to Russian typography by El Lissitzky, based on six pieces of his art work. Further, the complexity of his cosmopolitan identity is discussed.

