

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV KULTURÁLNÍCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

(Česká) Fotografie v úpravě knižních obálek 60. let 20. století

(Czech) Photography in the design of book covers in the 1960's

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Bc. Petra Bolková

Studijní obor: Literárně – historická studia

Ročník: III.

2015

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

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

České Budějovice 24. 7. 2015

.....

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé magisterské diplomové práce Mgr. Hynku Látalovi, Ph.D. za všestrannou podporu při řešení této práce, za jeho cenné rady, připomínky a především trpělivost. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Haně Bartošové za přístup ke sbírkám Knihy 20. století v Muzeu moderního umění Olomouc a Mgr. Lukáši Bártlovi, Ph.D. za rady týkající se problematiky fotografie v šedesátých letech. Zároveň bych chtěla poděkovat rodičům, svému příteli a všem blízkým přátelům za podporu a trpělivost při celém mém dosavadním vysokoškolském studiu.

ANOTACE

Petra Bolková se ve své diplomové práci bude věnovat vývoji fotografie užitě na knižních obálkách v šedesátých letech dvacátého století, v období určitého uvolnění na poli jak politickém, tak kulturním. Studie by měla systematicky zmapovat jakým způsobem docházelo ke spolupráci vybraných umělců a spisovatelů, jaká měla spolupráce úskalí nebo jak se tvůrce literárního díla a umělec pověřený vytvořením titulního obalu knihy, který byl a stále je, vlastně jakousi její prvotní reklamou, navzájem ovlivňovali a v neposlední řadě také to, do jaké míry titulní výtvarné zpracování odráží vlastní obsah textu literárního díla. Knižní obálka se v šedesátých letech stala dobře zastřeným prostorem pro vyzkoušení nebo dokonce zavedení nových tendencí, stala se novou, samostatnou výtvarnou kapitolou, která v podstatě nepodléhala cenzuře a ostřejší kritice, naopak spíše příležitostné. Cílem bude také postupně nacházet mnohé styčné body fotografie, knižní typografie a výsledného designu, protože fotografie a fotomontáž na knižních obálkách převažuje nebo je rozhodně více využívána než klasická autorská ilustrace. V neposlední řadě by se práce měla pokusit vysledovat jaký byl na vizuální stránku kladem důraz, jaké na ní kladla podmínky doba nebo politická situace apod.

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Klíčová slova:

fotografie

knižní obálka

knižní kultura

knižní design

šedesátá léta 20. století

ABSTRACT

Petra Bolková will be examining in her thesis the evolution of photography used on book covers in the 1960s; the period marked with certain political and cultural liberation. This study will attempt describing systematically in what ways certain artists and writers collaborated and what the difficulties of these collaborations were. It will also be examined how the author of a book and the artist delegated to design the book cover; the initial advertisement for a book, were influencing each other. What is more, the extent to which the graphic art reflects the content of the written word will be studied. Book covers became a covert space for experimenting with or even establishing new trends in the 1960s. Books covers became a new, independent fine art discipline which, essentially, was censored or criticized only occasionally. The goal of this thesis will also be gradually finding the numerous common grounds between photography, book typography and the final design, as photography and photomontage were used on book covers more frequently than classic original illustrations. Last but not least, this thesis will be looking at what emphasis was put on the visual side and how it was conditioned culturally or politically ect.

Supervisor: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Keywords:

photography

book cover

book culture

book design

sixties of the 20th century

OBSAH

ÚVOD	7
1. Obrození knižní kultury na přelomu století	11
1. 1 Kniha jako umělecké dílo	11
1. 2 Od secese k meziválečné avantgardě	19
2. Fotografie a změna jejího postavení po první světové válce	25
3. Fotografie v úpravách knižních obálek	34
3. 1 Počátky fotografie užitá v úpravě knižních obálek a v moderních tiskovinách	34
3. 2 Fotografie a fenomén fotomontáže v úpravě knižních obálek ve 20. a 30. letech 20. století	40
4. Fotografie v úpravách knižních obálek v 60. letech 20. století	53
4. 1 Situace umělecké a literární sféry po roce 1938 a cesta k druhé avantgardní vlně 60. let	56
4. 2 Fotografie poezie všedního dne a knižní obálka	64
4. 2. 1 Fotografka Marie Šechtlová	69
4. 2. 2 „Všední den“ s dětskou knihou	80
4. 2. 3 Poezie všedního dne a dobový trend zobrazování měst	87
4. 2. 4 Zdenek Seydl a typizované knižní řady a edice	96
4. 3 Ozvěny surrealismu a meziválečné avantgardní fotomontáže	107
4. 4 Libor Fára a edice <i>Umělecká fotografie</i>	116
ZÁVĚR	125
BIBLIOGRAFIE	129
Prameny	129
Literatura	129
Články	133
Internetové zdroje	134
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	136
Seznam vyobrazených knižních obálek	174

ÚVOD

Diplomová práce se ve své stěžejní kapitole zabývá fotografií užitou v úpravě knižních obálek v šedesátých letech dvacátého století. Tento fenomén je omezen striktně na české prostředí a částečně vychází z badatelského zájmu českého historika umění Zdenka Primuse, který odvážně tvrdí, že jestli české umění v tomto období mělo nějaký přínos a přesah k umění světovému, bylo to právě na poli knižní kultury a úpravy či designu knižních přebalů a při aplikaci progresivního umění na vzhled knihy.

Úvodní kapitola práce se zabývá problematikou knižní kultury v historickém kontextu devatenáctého století, klíčovým obdobím přelomu století devatenáctého a dvacátého a knihou jako uměleckým dílem vůbec. V této kapitole je zařazen také stručný exkurz do toho, jak knižní úprava vstřebala množství modernismů, které se po přelomu století promítly i do českého výtvarného a užitého umění. Kniha jako nositelka informací a myšlenek hraje významnou roli v dějinách lidstva už od svého počátku. Odráží v sobě samotnou podstatu doby, a není tedy jen hmotným artefaktem, ale funguje také jako médium s jakousi duchovní hodnotou. Neopomenutelnou součástí hrající významnou roli v celkovém dědictví, které samotná kniha přináší, je i její výtvarná stránka. Komplexnost knihy nenajdeme pouze v samotném obsahu textu, ale patří do ní právě i soulad vnější a vnitřní stránky knižního celku, tedy sounáležitost textu s typografickým provedením, kresebnou či fotografickou ilustrací, výzdobou knižní vazby, grafickým provedením a celkovou úpravou textu nebo úpravou knižní obálky, která představuje titulní list knihy, tvoří knize určitou reklamní stránku a představuje ji čtenáři, který se v tu chvíli stává i divákem pozorujícím umělecký celek.

Do osmnáctého století byl důraz kladený na celkovou úpravu knih a zachování souladu vnitřní a vnější stránky řekněme jistou samozřejmostí. Kniha byla chápána jako krásný celek. S vývojem polygrafických technologií se ale tato samozřejmost vytratila a kniha se stala v podstatě řemeslným výrobkem, kde byl onen důraz kladen spíše na kvantitu než kvalitu. Obrodné snahy o znovuzrození krásné knihy se objevují společně s progresivním anglickým hnutím Arts and Crafts. V českém prostředí takové snahy zaznamenáváme na přelomu devatenáctého a dvacátého století v osobnostech jakými byli například výtvarnice Zdenka Braunerová, typografové Karel Dyrnk, Jaroslav Benda nebo Vojtěch Preissig, spisovatel František Xaver Šalda, literární a výtvarný

kritik Arnošt Procházka nebo básník a výtvarník Karel Hlaváček.

V dalších částech se práce zabývá změnou postavení fotografie mezi uměleckými obory, prvními pokusy využití fotografie v úpravách knižních obálek, styčnou plochou a spojením dvou velmi silných a mocných médií, fotografie a knihy vůbec. Velmi plodnou dobou pro toto spojení byla meziválečná dvacátá a třicátá léta dvacátého století, kdy se fotografie na knižní obálce v českém prostředí začíná systematicky prosazovat v pracech velmi významných autorů a umělců jakými byl Jindřich Štýrský a Marie Čermínová, známá pod pseudonymem Toyen, František Muzika, Zdeněk Rossman, Ladislav Sutnar nebo významný český teoretik umění, výtvarný umělec a mistr koláže Karel Teige, který významně zasáhl i do oblasti typografické stránky knihy. Fotografie se v této době dostává na povrch knižní obálky především ve formě velmi zajímavých fotomontáží. Tomuto jevu se věnuje i Jindřich Toman ve své knize *Foto/montáž tiskem*, z níž diplomová práce čerpá mnoho informací právě pro kapitolu věnující se dvacátým a třicátým létům. Meziválečné období vlastně připravilo živnou půdu fotografii užitě na knižní obálce v šedesátých letech, kdy byla knižní obálka pro neoficiální umělce zástupnou platformou a mnohdy jediným prostředkem, jak proniknout ve složitých společensko-politických časech na veřejnost. Válečná léta znamenají pochopitelně velký úpadek knižní kultury v celé její šíři a jakousi obrodu můžeme poté zaznamenat právě v šedesátých letech poznamenaných také úspěchem československého pavilonu na světové výstavě EXPO 1958.

V kapitole věnované létům šedesátým se diplomová práce dotkne a naváže na mou bakalářskou práci, jež se věnovala fotografce Marii Šechtlové, která vedla rodinný fotografický ateliér Šechtl a Voseček v Táboře na přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století, kdy byl její manžel vězněn komunistickým režimem. Bakalářská práce byla jednou z prací, která se řadí k současnému trendu přehodnocování významu ženských umělkyní posledních dvou století, ale především století dvacátého. Historie ateliéru Šechtl a Voseček v Táboře sahá do konce 19. století a po celou jeho historii se v jeho čele střídaly mužské postavy rodiny Šechtlů. Marie Šechtlová, manželka Josefa Šechtla, nucena okolnostmi a podporována vlastním sebevědomím a snahou o zachování rodinné tradice, byla jedinou ženskou postavou, která vedla tento ateliér a mohla tak v době určitého společenského a politického uvolnění do produkce ateliéru promítat některé vlastní myšlenky, vlivy a tendence. Stěžejní částí její profesní kariéry

fotografky byla právě šedesátá léta, která jsou také hlavním zkoumaným obdobím této diplomové práce. V těchto letech byla Marie Šechtlová velmi uznávanou fotografkou, vyznavačkou bruselského stylu, věnovala se sociálním tématům a fotografii a poezie všedního dne. Tématem práce je jedna z interakcí, kterou lze v díle Marie Kokešové Šechtlové také najít, a sice, určité kooperace fotografie a knihy, fotografa a spisovatele, ať básníka nebo prozaika. Právě v šedesátých letech totiž Marie rozvinula spolupráci s několika českými básníky a spisovateli a doslova ilustrovala jejich knihy a její fotografie byly samozřejmě v první řadě využívány pro úpravy knižních obálek. Jako nejvýznamnější spolupráce by se dala hodnotit kooperace s jejím manželem Josefem Šechtlem, průkopníkem experimentální a barevné fotografie v českém prostředí, jak ho nazývá historik fotografie Ján Šmok, a spolupráce s básníkem a spisovatelem Janem Nohou, která je velmi osobitá a výjimečná.

Pro kapitolu o pojetí knižní fotografické obálky šedesátých let je významným inspiračním zdrojem kniha Zdenka Primuse *Umění je abstrakce*, která je katalogem ke stejnojmenné výstavě, věnující se právě fenoménu knižní obálky a české vizuální kultuře šedesátých let, která se konala v roce 2003 v Jízdárně Pražského hradu a poté byla převezena do Muzea moderního umění v Olomouci, kde v rámci muzejní knihovny od roku 1994 existuje samostatný knižní fond Kniha 20. století, ve kterém je evidováno přibližně 1 117 svazků. Tato sbírka, která je v současné době spravována kurátorkou Mgr. Hanou Bartošovou, se pro diplomovou práci stala nepostradatelným zdrojem, protože její jádro tvoří knižní obálky a jejich úpravy z období mezi dvěma světovými válkami, kdy hlavními proudy v českém knižním umění byly funkcionalisticky orientované knižní úpravy a konstruktivistická typografie, u nás silně ovlivněné novým pojetím knihy v poválečném Rusku, expresionistická tvorba i umělci tvořící v duchu poetismu a surrealismu. V tomto meziválečném období zažívá vzestup právě také užití fotografie a fotomontáže na knižních obálkách. Mladší období zastupuje tvorba z konce padesátých a ze šedesátých let. Skvělé výtvarné zpracování obálky mají i celé ediční řady jako *Světová literatura* nebo *Otázky a názory*. Tento fenomén ve sbírce reprezentují např. Jiří Balcar, Václav Bláha, Libor Fára, Vladimír Fuka, Milan Grygar, Jiří Rathouský, Zbyněk Sekal, Zdenek Seydl nebo Jaromír Valoušek. Českou knižní kulturu ve sbírce výběrově doplňuje i řada exemplářů ze zahraniční produkce, především

představitelů ruské avantgardy (El Lisickij, Alexandr Rodčenko ad.).¹

Tato diplomová práce nemá ambici zmapovat veškerou knižní produkci, kde je na přebalu v šedesátých letech využita fotografie, spíše přinést náhled do tohoto velmi zajímavého období, kdy se spojují dvě velmi silná média, kniha a fotografie, a ukázat směry a tendence jaké toto spojení přinášelo, případně představit určité ucelené edice či knižní řady, které fotografii využívali jako prvek pro svou rozpoznatelnost nebo jakési poznávací znamení.

Vybrané části diplomové práce přináší i náhled do typografické stránky úpravy knižních obálek a spolupráce mezi umělci podílejícími se na celkovém vizuálním působení knižního titulu.

V samém závěru textu se práce snaží o jistou komparaci dvou stěžejních etap české, respektive československé knižní kultury dvacátého století, meziválečných let a let šedesátých, která Zdenek Primus považuje za světově unikátní, jak bylo již zmíněno.

1 <http://www.olmuart.cz/kniha-20-stoleti--85/> ; vyhledáno 19. 10. 2014

1. OBROZENÍ KNIŽNÍ KULTURY NA PŘELOMU STOLETÍ

1. 1. Kniha jako umělecké dílo

Název této kapitoly si diplomová práce vypůjčila od příspěvku Roberta Saka². I Robert Sak si ale pojmenování pro příspěvek v knize *Čas secese* vypůjčil. Svůj šestý svazek *Kritických projevů* totiž František Xaver Šalda³ otevírá kratičkým pojednáním, které stejně jako název první kapitoly této práce a příspěvku Roberta Saka, nese nadpis *Kniha jako umělecké dílo*. Tento příspěvek F. X. Šaldy se objevil v prvním lednovém čísle časopisu *Typografia* 16 již v roce 1905.⁴

Tato úvodní kapitola má za úkol nastínit a na určitých příkladech osobností, jejich studií a knižních titulů poukázat na nelehký vývoj a obrození knižní kultury. Neklade si za cíl vyjmenovat veškerou knižní produkci té doby, veškeré typografické, knižně grafické úvahy a teoretické spisy a osoby, které se tímto tématem zabývaly, spíše jen nabídnout krátký přehled skrze zajímavé momenty ve zlomovém období, jímž přelom století pro českou knihu rozhodně byl.

V období přelomu devatenáctého a dvacátého století se totiž znovu probouzí obrodné snahy o povýšení knihy na umělecky hodnotný celek. Takové snahy jsou v Čechách spojeny s okruhem kolem Františka Xavera Šaldy a nástupem umělecké generace devadesátých let devatenáctého století. Tato generace doslova otevírala okna do aktuálního širšího kontextu dění v Evropě. „*Předchozí orientace na Německo se obrací k Francii a zároveň i k Anglii, která právě na poli knihy sehrála významnou roli. Na ni se také zaměřuje pozornost mladých umělců a kritiků a kniha se tak stává jedním z nositelů nového uměleckého cítění a stylovorného úsilí formující se secese.*“⁵ Není divu, že toto období je obrodným snahám o krásnou knihu tak nakloněné, vzhledem k tomu, že umělecká epocha secese s sebou přinesla zájem a smysl pro umělecké řemeslo

2 Robert Sak, *Kniha jako umělecké dílo*. In: Dagmar Blümllová et. al., *Čas secese. Kapitoly z kulturních přelomu 19. a 20. století*, České Budějovice, s. 179-197.

3 F. X. Šalda, *Kniha jako umělecké dílo*. In: F. X. Šalda, *Kritické projevy 6. 1905-1907*, Melantrich, Praha 1951, s. 13

4 F. X. Šalda, *Kniha jako umělecké dílo*, *Typografia* 16, č. 1, leden 1905, s. 5-7

5 Karel Dyrnyk, *Typograf o knihách*, Praha 1993, s. 357-358

a užité umění, do kterého můžeme zařadit i knižní úpravu. Šalda píše, že byl požádán časopisem Typografia o několik prvotních slov popisujících tento trend. „*Obrodné snahy tyto směřují k cíli, který jsem právě naznačil nadpisem této stati: kniha budiž i u nás a dnes uměleckým dílem, jako jím bývala kdysi v šťastnějších dobách kulturních u nás a jest jím již zas i dnes u šťastnějších kulturních národů, předem v Anglii, v této zemi klasické kultury knižní.*“⁶ Šalda romanticky poukazuje na to, že kniha musí mít krásný vnitřní život, aby byla schopna obohatit člověka duševně, ale také lpí na vnější neboli látkové stránce knihy, jak tuto část sám nazývá. „*Ale vedle této stránky vnitřní, obsahové, jest na knize i stránka vnější, stránka látková, která se neprávem přehlíží, neboť není nakonec také ničím jiným než příznakem duševní síly a potence, kultury, vkusu a uměleckého cítění vlastní své době a svojí zemi. Kniha jest – nebo alespoň má býti – vedle zprostředkovatelky vnitřního života a posvěcení i dokonalým uměleckým předmětem, věcí výtvarné kultury, krásnou věcí uměleckou, ..*“⁷ Dále F. X. Šalda pojednává o Anglii a především o osobě Williama Morrisa jako o muži, který se zasloužil o velkou obrodu knihy. V textu svého příspěvku předkládá nostalgicky citaci Williama Morrisa: „*Jediné umělecké dílo, které vyniká nad dokonalou středověkou knihou, jest dokonalá středověká stavba.*“ Šalda používá tuto citaci, aby vyjádřil jakou klade celkovému knižnímu vizuálnímu působení důležitost, a skrze ni apeluje na čtenáře, že i my bychom se k takovému postavení knihy měli určitým způsobem pokusit navrátit a tím pomoci knižní kultuře k opětovnému vybojování její vrcholné pozice v žebříčku uměleckých odvětví a hodnot. František Xaver Šalda datuje postupný úpadek knihy do konce středověku, kdy skrze renesanci a další etapy vývoje došlo v devatenáctém století k naprostému poklesu vkusu. Knihtiskařství devatenáctého století popisuje jako „*tovární mechanismus, který zabil veškerou individuálnost cítění a myšlení a nahradil poctivou oddanost starých dob lesklými úskoky vypočtenými na oklamání, surogátem, křiklavou vtíravostí.*“ Tvrzení o úpadku knižní kultury devatenáctého století Šaldu vrací k vrcholným okamžikům knižní a tiskové kultury, kdy byla každá stránka jednotlivě uměleckým dílem a stránky hromadně zároveň jako celek jedno harmonické dílo tvořily. Tisk a ilustrace, tiskař a kreslíř, řemeslník a umělec, to vše a ti všichni byli spojeni a jednotně hnáni za společným cílem stvoření nádherného celku, hotové knihy se všemi jejími náležitostmi. „*Úpadek nastává jakmile se tato*

6 Viz F. X. Šalda (pozn. 3), s. 13

7 Ibidem, s. 14

jednota rozruší, jakmile kreslíř pracuje pro sebe, beze zřetele k tisku.“⁸

Z totálního úpadku knižní kultury v devatenáctém století se kniha postupně vzepjala, jak už bylo zmíněno, nejprve v Anglii. Šalda zde ostře píše, že Anglie je v té době jedinou zemí, která má skutečnou knižní kulturu a opět zde vyzvihuje obroditele anglické knihy Williama Morrise. Poukazuje hlavně na jeho soubor asi padesáti děl, pořizovaných mezi lety 1891 až 1897 na Kelmscottském lisu, která prý jistě mají takovou výtvarnou hodnotu jako dokonalý obraz či socha. „*Právem lze říci, že anglická kultura knižní soustředila v sobě nejvzácnější výtvarné síly doby a pojala ve své služby všechny žehnoucí síly, zúžila všech dravých proudů celého uměleckého génia své doby a své země.*“⁹

František Xaver Šalda svůj krátký, ale přesto velmi apelující článek zakončuje jakýmsi shrnutím a výzvou. Naše obnovující se knižní kultura se má řídit kulturou anglickou ne snad proto, že je kulturou cizí, ale protože je kulturou dle jeho slov dokonalou. Apeluje hlavně na to, aby svazek mezi umělcem výtvarným a typografem byl utkán, co nejtěsněji. „*Výtvarný umělec musí být kreslířem-dekorátérem plným jemného smyslu pro typografickou stránku a její členění, člověkem hudební přímo vnímavosti pro celkovou harmonii – a typograf musí být nejen dokonalým odborníkem, ovládajícím všechny prameny svého řemesla a čerpajícím z jejich hlubin, ale i člověkem celkové výtvarné kultury, celkového uměleckého vzdělání, člověkem jemného vkusu, neustále šlechtěného na krásných a dokonalých dílech uměleckých.*“¹⁰

Stať Roberta Saka se stejnojmenným názvem ve svém počátku určitým způsobem analyzuje příspěvek F. X. Šaldy, ale zmiňuje také velmi výraznou osobnost moderního českého knihtisku Karla Dyrnka, který se stal v roce 1904 redaktorem časopisu Typografie. Byl to právě on, kdo si vyžádal od Františka Xavera Šaldy programovou studii přelomové hodnoty *Knih jako umělecké dílo*, stvrzující počátek nové éry v dějinách české knihy. Šalda byl v té době redaktorem Volných směrů, které byly časopisem vydávaným Spolkem výtvarných umělců Mánes. Je příznačné, že autor studie byl redaktorem právě v časopise vydávaném Spolkem výtvarných umělců Mánes pojmenovaném po malíři Josefu Mánesovi, jehož myšlenky směřovali k obrodě krásné

8 Viz F. X. Šalda (pozn. 3), s. 15

9 Ibidem, s. 17

10 Ibidem, s. 17-18

knihy již o století předtím, kdy byly ale velkým nakladatelským firmám lhostejné.¹¹

František Xaver Šalda v dalších statích týkajících se knižní kultury, *Nová krása: její genese a charakter a Ethika dnešní obrody aplikovaného umění* vydaných *Volnými směry*¹², vymezil a uznával styl jako nejvyšší kulturní hodnotu a jednotu umění a života¹³, jako stálý vztah zřetele k celku a ve spojitosti s požadovaným návratem k sepětí umění a řemesla se nepřímo dotkl i toho, jak by měla na prahu dvacátého století vypadat kniha. Přihlásil se k tendencím o „obrodu české knihy“, které prosazoval již výše zmíněný Josef Mánes na počátku století devatenáctého, což byly přesně ty snahy, podle kterých chtěl Dyrnk vést svůj časopis.

Shrňme-li myšlenky příspěvků Roberta Saka a Františka Xavera Šaldy, můžeme říci, že v posledních letech devatenáctého a na počátku dvacátého století se přístup ke knize změnil od základu. Od knihy, se kterou je nakládáno jako s průmyslovým, mechanicky stvořeným předmětem, ke knize, která je brána jako umělecký artefakt vysoké hodnoty. Knižní kultura dostává nový impuls, o kterém píše i esejista Gustav Erhart ve svém příspěvku *Knižní obálka jako zrcadlo avantgardy – Počátky českého moderního bibliofilského tisku*, který uveřejnil v roce 1998 v časopise *Antique*. Erhart zde mluví o změně přístupu ke knize, ke které dochází právě na přelomu století, kdy se opět ke knize přistupuje jako ke krásnému artefaktu. „*Na scénu přicházejí odborníci, typografové, ale i lidé, kteří se začínají systematicky zabývat úpravou knih. Tato generace typografů, ale celkově i umělců, se snažila jednak pod vlivem zahraničních hnutí typu Arts and Crafts, a jednak vlivem dozrívající dekadence a symbolismu, pozvednout knihu po stránce estetické, řemeslné i technické. Dalším vlivem je v této době secese, která k nám proniká především ve vídeňské podobě.*“¹⁴ Podobně kriticky jako Erhart či Šalda se k tomuto tématu staví například i Luboš Hlaváček ve své studii *Začátky moderní české knihy*.¹⁵

11 Mirjam Bohatcová, *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990, s. 398

12 F. X. Šalda, *Nová krása: její genese a charakter*, In: F. X. Šalda (ed. B. Fučík) *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*, Praha 1941, s. 111-144

F. X. Šalda, *Ethika dnešní obrody aplikovaného umění*, In: F. X. Šalda (ed. B. Fučík) *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie*, Praha 1941, s. 145-151

13 Viz Karel Dyrnk (pozn. 5), s. 359

14 Gustav Erhart, *Knižní obálka jako zrcadlo avantgardy – Počátky českého moderního bibliofilského tisku*, *Antique*, Praha 1998, s. 36

15 Luboš Hlaváček, *Začátky moderní české knihy*, *Výtvarné umění* 20, 1970, s. 351

Co se týče estetické roviny knihy, více a více se dbá na její vnější stránku, knižní obálku a prostor jaký knižní obálka tvoří. Ta nabízela velmi otevřené možnosti. Dnes se proto může umění knižních přebalů jevit právě jako mnohem otevřenější a sdílenější než třeba soudobá malba. „*Tehdejší moderní knižní designér hledal adekvátní výtvarnou řeč evokující náladu textové předlohy v symbióze s výtvarnými novými uměleckými tendencemi a také se zřetelem na radikálně se měnící společenské formace, v kontextu celosvětového dějinného paradigmatu.*“¹⁶

V prvních letech dvacátého století by se dalo také určitým způsobem hovořit o posunu k originalitě. Díky vzniku nových, menších edic se umělcům naskytla možnost zmíněné originality ve výtvarném či typografickém projevu na obálce, titulním listu, případně dalších dílčích částech, docílit a odpoutat se od kvantitativní strojové výroby. Toto období se pochopitelně ještě vyznačuje secesními rysy a ačkoli byly knihy z této produkce velmi jednoduché a ve své výzdobě prosté, z výtvarného hlediska ale na relativně vysoké úrovni. Takovými rysy se vyznačovala například Knihovna Moderní revue, která čerpala inspiraci hlavně ve francouzském prostředí. Stanislav Kostka Neumann ve svých *Vzpomínkách* z dvacátých let píše, že Moderní revue „*tehdy představovala krajní levici duchovní a literární*“ a byla „*mladistvě bojovná a drzá na tehdejší dobu tápavého procitání z idylického maloměšťáctví.*“¹⁷ Vůdčími osobnostmi v okruhu Moderní revue byli tehdy literární a výtvarný kritik Arnošt Procházka, básník a výtvarník Karel Hlaváček, básník Stanislav Kostka Neumann nebo malířka a grafička Zdenka Braunerová, jejíž grafická úprava Mrštíkovi *Pohádky máje* je považována za „*první domyšlený, organizovaný pokus o krásnou knihu*“¹⁸. Karel Dyrynk v roce 1911 v knize *Typograf o knihách* píše o *Pohádce máje* vydané v roce 1897: „*Pochopíme tedy význam této krásné knihy, vydané v době knižního nevkusu; byla nejen uměleckým činem, ale i prací výchovnou, značíc obrat a vytčení nové cesty. Jest obdivuhodno, že při všech nesnázích a tehdejších obtížích, podařilo se umělkyni vytvořit knihu, která ještě dnes, po třinácti letech dalšího vývoje neztratila na působivosti; ba lze říci, že Zdenka Braunerová byla tehdy už tam, kde mnohý moderní knižní umělec není dosud.*“¹⁹

16 Gustav Erhart, *Knižní obálka jako zrcadlo avantgardy – Počátky českého moderního bibliofilského tisku*, *Antique*, Praha 1998, s. 36

17 Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců. 1907-1917*. Praha, 1988. s. 288

18 Viz Dagmar Blümllová et. al. (pozn. 2), s. 180

19 Viz Karel Dyrynk (pozn. 5), s. 81

Do kontrastu s dobovými názory Karla Dyrnka by se daly postavit myšlenky Miroslava Lamače, autora kapitoly *Od secese ke kubismu, Kapitola z historie krásné knihy, plakátu a karikatury v Čechách*, v knize Jiřího Padrty *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907 – 1917* z roku 1992, kde se vyjadřuje k hodnocení *Pohádky máje* a díla Zdenky Braunerové, orientované na klasické hodnoty knihtiskařského umění minulosti a reaktualizující anglické snahy o krásnou knihu z minulého století, vůbec, k odlišnému směřování produkce *Moderní revue* a přehodnocuje celý význam devadesátých let devatenáctého století pro dějiny krásné knihy. Lamač doslova píše: „*Vydavatelská aktivita Moderní revue tento čin²⁰ však nejen předcházela, ale v podstatě i směřovala k poněkud jinému, v podstatě náročnějšímu cíli. Klasická výzdoba Braunerové má obecně zdobný, ve vztahu k textu vlastně neutrální charakter. Naproti tomu svazky Moderní revue hledaly cestu k nové, stylové, vyjadřující soudobý životní pocit, ovšem stylizovaný podle ducha exkluzivního kroužku dekadentně symbolistických básníků a literátů. Z této výlučné pozice však přesto vede zřetelná vývojová linie od klasického dědictví k novému stylu krásné knihy tehdejší současnosti.*“²¹ Lamač na přístupu Braunerové a produkci *Moderní revue* určitým způsobem sleduje dvě vývojové tendence v tehdejších snahách o krásnou knihu a sice, na jedné straně je to touha po naplnění složitých ideálů minulosti například na poli typografického umění, na straně druhé pak neustále se „*formující názor citlivý k řeči právě vznikající literatury a využívající samozřejmě nových výrazových forem, jak je přináší vývoj přizpůsobený specifickým úkolům knižního umění*“. Miroslav Lamač také dodává stěžejní náhled na devadesátá léta devatenáctého století, když píše, že tyto tendence ve zmíněném období byly velmi ojedinělé. Souhrnně dodává, že kdykoli se píše o knižní kultuře konce devatenáctého století, hodnotí se prvoplánově jako plná úpadkových rysů, konvenčních ilustrací, nízké typografické úrovně, nevkusně honosných nakladatelských vazeb nebo falešné reprezentativnosti, jako můžeme vidět právě u Karla Dyrnka či Františka Xavera Šaldy. „*Kdo však může tvrdit, že opravdu obsáhl tehdejší obrovskou produkci knih, aby mohl vyslovit názor na základě vlastního poznání a studia?*“²², pokládá Lamač otevřenou otázku, ale sám vidí odpověď v ustálených soudech, které mají svůj původ už na samém počátku dvacátého století v kritice těch, jenž tehdejší stav knižní kultury

20 Činem myšleno právě vydání *Pohádky máje* v roce 1897.

21 Viz Miroslav Lamač (pozn. 17), s. 288

22 Ibidem, s. 288

viděli snad až příliš černě a v příliš těsné konfrontaci se svými ideály nově obrozené dokonalosti knihy, knihy jako celku a ne jen jejích dílčích částí. Miroslav Lamač tento názor ukončuje: „*Bude asi třeba dívat se na tehdejší knihu méně ortodoxně, neuplatňovat hodnocení podle měřítek, jaká začala platit o deset let později. Snažit se vymyslet do výtvarného cítění doby asi tak jako dnes objevujeme a novým způsobem interpretujeme například historismus, naturalismus a koneckonců i akademickou a salónní malbu.*“²³

Vedle Zdenky Braunerové Karel Dyrynk velmi oceňoval také práce Vojtěch Preissiga, z nichž asi nejvíce úpravu a ilustraci Karafiátových *Broučků*, které vydalo Dědictví Komenského v roce 1903. Podle Dyrynka to byla „*první moderní stylově upravená kniha, jednotná od patitulu až po konečnou špičku, až po obálku a předsádku.*“²⁴ Jako další tituly, které Karel Dyrynk hodnotil velmi kladně, by se daly jmenovat například *Pověsti o hradech* spisovatele Adolfa Weniga, Máchův *Máj* a řadu titulů Knih dobrých autorů Kamilly Neumannové, které upravil Jaroslav Benda, nebo úprava prozaické knihy Fráni Šrámka *Kamení, srdce a oblaka*, o níž se zasloužil Václav Hugo Brunner. Na úpravách edice dobrých autorů Kamilly Neumannové se také podílel Josef Richard Marek, kterého do tohoto řemesla částečně přivedl bývalý manžel Kamilly Neumannové, Stanislav Kostka Neumann. Přesvědčil totiž tohoto mladého studenta architektury, aby se zúčastnil soutěže o úpravu Šrámkovy povídky *Sláva života*, kterou se chystal vydat ve svém vydavatelství Nový kult.²⁵ „*Neumann měl živý vztah k výtvarnému umění. Sledoval je už od devadesátých let a dospěl v tomto směru k vyhraněným názorům. Zvláště intenzivně se zajímal o problematiku knihy právě z výtvarného hlediska. Tento zájem byl patrně stimulován v dobách jeho sblížení s Moderní revue.*“²⁶

Z Karla Dyrynka vyrostla osobnost, která by se dala nazvat obnovitelem českého knihtisku. Jeho redaktorská práce v časopise Typografia nesla teoretickou a kritickou reflexi obrodných snad o krásnou a umělecky hodnotnou knihu. Zásadní význam časopisu Typografia pod Dyrynkovým vedením spočíval hlavně v otiskování článků o

23 Viz Miroslav Lamač (pozn. 17), s. 289

24 Viz Karel Dyrynk (pozn. 5), s. 80

25 Viz Dagmar Blümllová et. al. (pozn. 2), s. 182-183

26 Viz Miroslav Lamač (pozn. 17), s. 288

knižním designu, výrobě, technikách či grafickém zpracování knižních titulů, ale i o střídavém využívání zdobnosti, dekoru a ornamentu, který nemá prvoplánově vytvářet povrchní dojem krásného celku. Typografie a Volné směry byly v té době rozhodně umělecky a teoreticky nejprogresivnějšími časopisy u nás. Dyrnkovy myšlenky a teze pak souborně graduji v jeho knize, ve své době velmi průkopnické, ze které pochází i citace týkající se *Pohádky máje* a Karafiátových *Broučků*, *Typograf o knihách*. Tato kniha je vlastně souhrnem jeho statí o akcidenčních vazbách, knižní a časopisecké ilustraci, knižní obálce a článků „*Naše krásně upravené knihy*“, které vycházely v *Typografii* od jejího XX. ročníku.²⁷ Dyrnk sám nebyl jen teoretikem „nové knihy“, ale sám se stal velmi nadšeným typografem, který se ve své práci za každou cenu držel myšlenek, jež prosazoval, a také překladatelem titulů z francouzské, německé a severské literatury, vydávaných poté jeho osobou jako vlastní krásné tisky.

Z úsilí Karla Dyrnka a okruhu kolem Františka Xavera Šaldy nakonec vzniklo celé hnutí za krásnou knihu, které ji mělo znovu i v našem prostředí učinit uměleckým dílem. Tyto snahy pak logicky ústí k tomu, že osoba Karla Dyrnka stojí v roce 1908 u založení Spolku českých bibliofilů, ustavujícího se k péči o krásné tisky, a po vzniku Československa získává pozici technického ředitele jednoho z nejlépe vybavených tiskárenských provozů Státní tiskárny v Praze v letech 1919 až 1934.²⁸

Časové období, jež ohraničuje nástup Šaldovy generace v 90. letech devatenáctého století a počátek 1. světové války v roce 1914, by se dalo souhrnně nazvat „obdobím obratu ke krásné knize“, kdy se konečně vyrovnává estetická a technická stránka knihy, kvalita převládá nad kvantitou a knižní kultura v českém prostředí se vrací na výsluní. Bohužel ale s první světovou válkou přichází nucená pomlka v rozběhlém vývoji a rozmach vykrystalizovaných obrodných snah je násilně pozastaven, po období vrcholu, nastává čas stagnace a útlumu, který se v knižní kultuře vrací ve dvacátých a třicátých letech devatenáctého století, které budou hlavním tématem následujících kapitol v souvislosti s nastupující oblibou fotografického média a fotomontáže užitě v úpravách knižních obálek.

²⁷ Karel Dyrnk je autorem mnohem více knih, které se zabírají novým knižním designem, např.

Pravidla sazby typografické či *Krásná kniha*. Teoretické části tohoto trendu se věnovali i samotní umělci, kteří také sepsali teorie o „nové knize“. Z této produkce jmenujme například *Barevný lept a barevná rytina* od Vojtěcha Preissiga nebo *Úprava vazeb knižních* od Ludvíka Bradáče.

²⁸ Viz Karel Dyrnk (pozn. 5), s. 360

1. 2. Od secese k meziválečné avantgardě

Jestliže předchozí úvodní kapitola představila dobu přelomu století a přístupu ke knize spíše skrze myšlenky významných osob, které se této problematice od devadesátých let devatenáctého století věnovaly, tato kapitola představí zkoumané období do počátku první světové války skrze jednotlivé tendence a směry, které se do úpravy knih významnějším způsobem promítly a ovlivnily okruhy umělců, věnujícím se krásné knize.

Prvním takovým směrem neboli výtvarným slohem, který se vyznačoval svou komplexností, zahrnul a promítl se do všech uměleckých oblastí včetně užitého umění a knižní kultury, byla secese. Tento sloh nenacházel a neměl ambice mít své těžiště ve vysokém umění, které v té době představovalo hlavně malířství, sochařství a architektura po vzoru akademického umění devatenáctého století, ale soustředila se právě na zdobnost užitých předmětů a dekorativnost vůbec. Secese s sebou přinesla revoluční myšlenky, touhu po změně a odpoutání se od starých zažitých vzorů, stejně jako se tomu odehrávalo i na poli knihy, která zažívá vzestup.

Secesní knižní úprava a obálka se ve svém počátku vyznačuje hlavně bohatou dekorativností a „*směřuje k naplnění ideálu Gesamtkunswerku, v němž by se obsah knihy spojil s jejím výtvarným řešením v harmonický celek.*“²⁹ Tento ideál vlastně svými slovy popisuje i František Xaver Šalda, inspirovaný anglickou knižní kulturou, hnutím Arts and Crafts a jeho vedoucí osobou Williamem Morrisem, když mluví o jednotě vnější neboli látkové a vnitřní stránce knihy. „*V Morrisově duchu začala v Čechách tvořit Zdenka Braunerová, která hledala inspiraci v českých krásných tiscích 17. a 18. století. Navrhovala knižní úpravy, které působí na čtenáře od vazby, titulního listu, přes ilustrace až po koncovou vinětu. Anglické vlivy jsou čitelné i v díle Vojtěcha Preissiga, který pojem knihy jako uměleckého díla dovedl k dokonalosti.*“³⁰, píše Hana Bartošová v knize *Listování. Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*, která je katalogem ke stejnojmenné výstavě, jež v Olomouci proběhla v roce 2009. V tomto

²⁹ *Listování: moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění 10.6.-11.10.2009. - Hana Bartošová et. al. (kat. výst.) Olomouc: Muzeum umění Olomouc 2009. s. 14

³⁰ *Ibidem*, s. 14

období ovlivněném secesí a modernismy dostaly novou tvář v rámci výtvarného zpracování knihy z díla Máchova, Březinova, Mrštíkova, Zeyerova či Sovova. Díla těchto autorů byla pro novou úpravu velmi vhodným prostředím už díky svému symbolistnímu charakteru, který v té době v literatuře zaujímal významné místo. Symbolismus, jak v umění, tak v literatuře, a secesní dekorativnost se navzájem inspirovaly a doplňovaly. Z takové spolupráce literatury a umění můžeme jmenovat knižní úpravu díla Antonína Sovy a jeho *Balady o jednom člověku a jeho radostech* nebo obálky Macharových spisů z dílny Františka Kupky, jehož knižní tvorba je v této době poměrně rozsáhlá. Kupkovy knižní úpravy velice citlivě reagují na obsah knihy, Sovova *Balada* nese znaky jemné florální secese naproti tomu u Macharových spisů, jakým je například *Jed z Judey* z cyklu *Svědomy věků*, je pro obálku zvolena Kupkova kontrastní dramatická černobílá grafická kresba, vyznačující se rysy mysticismu a symbolismu, což přesně odpovídá kritice křesťanství a jeho expanze, kterou nám Machar ve svém díle předkládá. Básnické dílo otokara Březiny, ikonického symbolisty, pak svými dřevoryty ilustroval například František Bílek, jinak proslavený především jako sochař. Nakladatelka Kamilla Neumannová pro svou edici Knih dobrých autorů objevila například Jana Štursu a jeho dřevoryty.

Postupem času si knižní kultura a úprava vybuodovala opět své přední místo a „*Morrisovská kniha jako luxusní předmět pro úzký okruh vyvolených se stává víceméně, minulostí, krásná kniha zlidověla.*“³¹, jak se trefně vyjadřuje Hana Bartošová o tomto trendu. Dáno je to samozřejmě i tím, co bylo již naznačeno v předchozí kapitole. Nové pojetí knihy s sebou přineslo i jiný a taktéž zcela inovativní přístup ke knižnímu vizuálnímu stylu. To se odráží i v soudobé literatuře a na stránkách umělecky zaměřených časopisů, jakými v té době byly *Moderní revue*, *Volné směry* a vedoucí *Typografia*, která se této problematice věnovala nejvíce. *Moderní revue* a její duchovní vůdci Arnošt Procházka a Jiří Karásek ze Lvovic vzali heslo „kniha jako umělecké dílo“ za své. Právě oni sdružili umělce jako Zdenku Braunerovou, Vratislava Hugo Brunnera nebo Karla Hlaváčka a když v roce 1895 začala vycházet *Knihovna Moderní revue*, byla založena především na bibliofilské úpravě, principech krásné knihy a originální grafice.

„*Kromě secese se v českém knižním umění před první světovou válkou prosazují rovněž již zmíněný symbolismus a dekadence, orientované k poznání temných stránek*

31 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 19

*lidského bytí, znovu oživující imaginaci, meditaci, intuici a introspekci.*³² V takovém duchu v českém prostředí vznikla nakrátko umělecká a literární skupina Sursum, která bývá datována do let 1910 až 1912. Skupina Sursum vlastně představovala tzv. druhou generaci symbolistů, umělců a literátů tvořících v duchu symbolismu, mysticismu a dekadence. Za zakladatele tohoto hnutí lze považovat Emila Pacovského a Josefa Váchala, synovce Mikoláše Alše. Skupina také bývá spojována s katolickou revue *Meditace*. Významní členové tohoto hnutí, kteří velmi zasáhli do knižního designu byli například Jan Konůpek, František Kobliha, samozřejmě zakladatelé Emil Pacovský a Josef Váchal a okrajově také Jan Zrzavý. Secesní linie přetransformovaná do závažnějších témat je hlavním nositelem děl skupiny.³³ Knižní grafiku a úpravy symbolistů vystihují touhy po harmonickém propojení různých uměleckých druhů, objevují se efemérní bytosti, temné nálady, ilustrace plné beznaděje, depresivní krajiny, přírodní motivy vůbec, mýtické postavy nebo zvířata a samozřejmě inspirace duchovním jakéhokoli charakteru. To vše je ve většině případů na obálkách a vazbách doplněno geometrickým ornamentem odkazujícím na geometrickou vlnu secesního umění.

Česká knižní kultura vstřebala i další z modernismů, kterým byl expresionismus, přicházející na naše území od německých sousedů. Za umělce, kteří se v úpravě knižních obálek nechali ovlivnit expresionismem, by se dali považovat Vlastislav Hofman, Zdeněk Rykr či Václav Mašek. Na počátku desátých let dvacátého století tato expresionistická vlna společně s vlnou kubistickou naprosto zastínila symbolistní a dekadentní tvorbu předešlých let. V roce 1911 navíc vzniká progresivní Skupina výtvarných umělců, jež se oddělila od výtvarného spolku Mánes, v níž se sdružili umělci prahnoucí po nových vlivech. Jejimi členy byli malíři Josef Čapek, Vincenc Beneš, Antonín Procházka, Emil Filla, Václav Špála nebo architekti Josef Chochol, Josef Gočár nebo Pavel Janák. „*Knižní design se přiklání k charakteristickým lomeným liniím, ještě větší geometrizaci ornamentu a zcela se odpoutává od ladných křivek, kterých si tak cenila secese.*“³⁴ Hana Bartošová poznamenává, že kubistická vlna knižních úprav je navíc charakteristická tím, že „lomená výzdoba“ vnějšku knihy často

32 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 22

33 <http://www.literarky.cz/kultura/art/14012-sursum--mezi-euforii-a-depresi->; vyhledáno 25.1.2015

34 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 27

nenavazuje na typografickou úpravu, protože jediný návrh lomeného písma pochází od Vojtěcha Preissiga z roku 1914 a nebyl nikdy použit. Umělcům, tvořícím v tomto duchu, jde také v první řadě o „nepředekorování knižní úpravy“. Velmi podstatná je ale jejich fascinace krystalem jako nejčistší formou známá hlavně z architektury. Později knižní úprava přechází od „ostrých krystalických tvarů k různým hvězdicovitým kompozicím a jiným geometrickým ornamentům... v mnoha případech je také narušena různými florálními motivy, některé obálky mají výrazně narativní charakter.“³⁵ K lomenému stylu se v této době zařadili hlavně umělci František Kysela, Vratislav Hugo Brunner a typograf Jaroslav Benda. Velmi významné a obsáhlé dílo na poli knižní kultury zanechal Vratislav Hugo Brunner, spoluzakladatel Artělu a úzký spolupracovník vydavatele a básníka Stanislava Kostky Neumanna. Brunnerovo dílo zahrnuje téměř 600 knižních úprav, i přesto, že jeho život byl ukončen předčasnou smrtí již v roce 1928. Co se týče typografie nelze opomenout zmíněného Jaroslava Bendu, též jednoho ze spoluzakladatelů Artělu a ceněného návrháře písma. Bendova příručka *Písmo a nápis: výklad a ukázky účelné práce písmové* vyšla dokonce v Berlíně. Architekt Pavel Janák o trojici Kysela – Benda – Brunner prohlásil, že tvořili primát v úsilí o vytvoření moderní české knihy a v *Ročence československých knihtiskařů* z roku 1922 píše: „Tvořili-li knihu, tvořili ji nikoli jako zvláštnost, jako povýšené umělecké dílo, které z daného prostředí chce uniknout, ale vycházeli a opírali se o možnosti tisku, usilovali o dílo, které by se řídilo obecně platnými zákony výtvarnými, jaké ovládají stejně všechna výtvarná umění. Proto jejich knihy nejsou kuriozitami, výjimkami, ale pevnou součástí celé doby, patří jak průmyslu, tak umění, a proto také jejich tvořivost nikdy nechybuje, neochabuje a neumdlévá. Kniha a papír byly pro ně jen materiálem, který třeba právě tak produševnit a stejně dobově věčně rozřešit jako vše ostatní, co tvoří součást naší kultury.“³⁶ Jejich práce byla prosycena zájmem o technologii, zájmem o experiment, tím se odlišovali od předchozí generace „Mánesa“. Myšlenka krásné knihy byla v tuto dobu rozvíjena ve specificky postsecesním stylu, ve smyslu střídmosti a zdrženlivosti vůči luxusnímu designu.³⁷

Zlom v české knižní kultuře samozřejmě představuje první světová válka a léta

35 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 29

36 *Ibidem*, s. 35

37 *Ibidem*, s. 35

1914 až 1918. Hlavní témata společnosti se otáčejí k otázkám národním a to se promítá i do sféry knižní. Krystalická éra kubistické vlny a její poslední ohlasy se dají téměř naposledy zaznamenat ve válečných letech a rokem 1918 se v podstatě vytrácí. Místo ní nastupuje důraz na folklor, folklorní motivy a jakési hledání národního stylu. Po vzniku republiky se charakteristickým výtvarným projevem stal rondokubismus a jeho obloučkové a polokruhové kompozice. „*Avantgardní zacílení však rondokubismus na rozdíl od lomeného stylu předválečného období již postrádal a nastupující funkcionalisté a avantgarda v čele s Karlem Teigem jím začali hluboce opovrhovat.*“³⁸

Za určitý přechod mezi generací tvořící na poli knižního umění před první světovou válkou a tvorbou meziválečné avantgardy by se dala označit produkce z dílny Josefa Čapka. „*Čapek si vytvořil svůj vlastní, velmi osobitý a dynamický styl se smyslem pro moderní zkratku a s důrazem položeným na užitkový charakter. Krásná kniha se tak opět rozšiřuje za meze čistě bibliofilského zájmu.*“³⁹ Typickým výrazovým prostředkem pro Josefa Čapka se stal linoryt, který byl velmi žádanou technikou v období po první světové válce, kdy bylo třeba pracovat s levnějšími variantami než byl například složitý tisk z několikabarevného štočku. Kromě několika menších prací se Čapkova tvorba plně rozvinula právě po skončení první války a těžištěm jeho prací se stala mírná, klidná tematika přírody. Navracel svou pozornost k „obyčejným“ a každodenním věcem a lidovému folklóru, který pro něj hrál velmi důležitou roli ve společnosti, jež se sbírala z válečných hrůz a hledala útěchu v nových principech a ideálech. Josef Čapek knižní obálce přikládá velkou váhu a kladl na ni obrovský důraz a soustředění. „*Podle Čapkových vlastních slov vše směřovalo k potřebě „co nejkratší cestou dojít k té nejstručnější a přitom nejúplnější zkratce, již má být tvář knihy narysována.*“⁴⁰ Vladimír Thiele a Jiří Kotalík, obdivovatelé Čapkových knižních obálek, popisují jeho práce v knize z roku 1958, kterou věnovali právě Josefu Čapkovi a jeho knižní tvorbě *Josef Čapek a kniha*: „*Takovou knížku si přece člověk musí koupit, i kdyby ji nečetl. Jen pro tu obálku!*“⁴¹ Nedílnou součástí Čapkovy práce v oblasti knižních obálek je vyzdobení knižních titulů z pera jeho bratra Karla Čapka a stovky knižních obálek, které vytvořil pro přední nakladatele té doby jakými byli například

38 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 36

39 *Ibidem*, s. 36

40 *Ibidem*

41 *Ibidem*

Otokar Štorch-Marien, František Borový, Jan Fromek, Rudolf Škeřík, František Obzina a mnoho dalších. „Velké množství zakázek, které se od nakladatelů hrnuly, si Čapek rozhodně neusnadňoval opakováním nebo jednotvárností. K jednomu titulu často přinášel i několik různých řešení obálky; mnohé zůstaly nepoužity, někdy vyšel stejný titul s různými obálkami v témže roce.“⁴²

Josef Čapek byl jednou z prvních významných osobností na scéně knižní kultury po skončení první velké světové války a otevřel tak novou kapitolu pro další osobnosti, které nastoupily hned na počátku dvacátých let dvacátého století.

⁴² Viz *Listování* (pozn. 29), s. 36

2. FOTOGRAFIE A ZMĚNA JEJÍHO POSTAVENÍ PO PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLCE

„V dějinách lidského společenství existuje mnoho klíčových okamžiků či období, které zásadně ovlivnily jeho další směřování a vývoj.“⁴³, píše Evžen Sobek na úplném začátku své práce o teoretických spisech české avantgardní fotografie. Dvacáté století bylo plné takovýchto okamžiků a mezi ně samozřejmě patří hlavně první a druhá světová válka a změny, které tyto konflikty přinesly celé společnosti. Do protikladu k těmto válečným hrůzám by se dala postavit euforická dvacátá a třicátá léta dvacátého století a rozvoj vědy a techniky, který se v těchto letech odehrával. „Radikálně se mění estetika architektury i předmětů každodenní potřeby. Vliv všech těchto jevů se výrazně projevuje i v tehdejší umělecké tvorbě, která zpětně ovlivňuje dění i vývoj ve společnosti mnohem více než kdykoliv předtím. Tato nová estetika i zcela nové pojetí umělecké tvorby přicházejí s natolik odlišným chápáním uměleckých projevů, že se objevuje nutnost revidovat klasické koncepce hodnocení uměleckých děl i výtvarných technik - tedy i fotografie.“⁴⁴

Po éře fotografie, která by se dala označit heslem „od vynálezu k moderní fotografii“, kdy toto médium hledalo svou funkci a specifickou tvář, se po první světové válce, tedy po téměř sto letech od vynálezu a zhotovení první chemické fotografie Nicéphorem Niepcem, dostáváme do období dvacátých let dvacátého století, kdy se fotografie snaží etablovat mezi samostatné umělecké obory a ukázat se jako výraz nového myšlení a nového životního stylu. Už Josef Čapek si této ambice fotografie všiml o několik let dříve, když píše: „Ano, fotografie sedí běžnému umění zle v týle a přinucuje je takto k mnohým krajnostem, k nimž by jinak asi nedošlo... A k tomu všemu ještě si v poslední době fotografie umínala státi se uměleckou... Skoro by se mohlo říci, že aparát se dívá do světa tak, jako jeho majitel...“⁴⁵ Fotografie prostupuje skrz na skrz celou společností, disciplínami a je samozřejmou součástí zájmu umělců a teoretiků mnoha oborů. Hrála také velkou roli v uměleckých projevech nově nastupujícího

43 Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy* (diplomní práce), Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Opava, 2004. s. 6

44 Ibidem, s. 6

45 Josef Čapek, *Nejskromnější umění*. Praha, 1997. s. 46

avantgardního hnutí, byla nástrojem propagandy, reklamy, objevuje se v plakátové a knižní tvorbě, koláži a stává se „nenahraditelným atributem moderní úpravy tiskovin“⁴⁶. Doslova „determinuje svoje budoucí postavení v umělecké tvorbě i ve společnosti vůbec.“⁴⁷ Dochází také k odklonu od ušlechtilých a nákladných tisků a přechodu k fotografii přímé, nastupuje výrazná práce se světlem a do hledáčku fotografie se dostávají nové motivy a témata, jakými byla například atmosféra měst a jejich exteriérů. Tento „boom moderní fotografie“ nezažívají jen světové velmoci, ale i nově vzniklé Československo. „I v nově vzniklém samostatném Československu, v němž kultura hraje důležitou roli při budování nového státu, se rozbihá diskuse o fotografii a začíná její systematické využívání v oblasti experimentální a výtvarné tvorby, propagandy i reklamy přibližně ve stejné době, jako v ostatních zemích ve kterých avantgardní skupiny působí.“⁴⁸ Daniela Mrázková mluví v úvodním slovu, které otevírá katalog *Co je fotografie* k oslavě 150. výročí fotografie z roku 1989, o Československu jako o důležité a přirozené křižovatce Evropy, o důležitém průsečíku kulturních, společenských a politických vlivů, přicházejících od Západu i Východu. „Vždyť právě tato země, ležící v samém srdci evropského kontinentu, se během stopadesátiletého vývoje fotografického média stala významným centrem vědeckých a technických objevů, avantgardních myšlenkových a uměleckých proudů.“⁴⁹

Předchozí kapitola představila Josefa Čapka jako umělce, který by se dal označit za jakýsi umělecký přechod mezi předválečným uměním objevujícím se na knižní obálce a tvorbou meziválečné avantgardy. Za takový přechod ho můžeme označit i na poli teoretickém, protože Josef Čapek nepřinesl významné a zajímavé dílo jen na úrovni umělecké, ale právě i na úrovni teoretické. V roce 1920 vyšla kniha Čapkových textů *Nejskromnější umění*, kde se objevilo několik jeho teoretických zamyšlení a kde významnou roli hraje stať nesoucí název *Chvála fotografie*. *Chvála fotografie*, věnovaná konfrontaci fotografie s řekněme klasickými uměleckými obory jako je například kresba a především pak malba, sestává ze tří úvah, *Kacířství*, *Fotografie našich otců* a *Orbis pictus*. Čapek ji napsal již dříve a publikoval ji samostatně v roce

46 Jindřich Toman, Zdenek Primus ed. *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*. Praha, 2009. s. 16

47 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 6

48 Ibidem

49 *Co je fotografie = What is Photography: 150 let fotografie* (kat. výst.) Praha: Videopress, 1989. - Daniela Mrázková ed., Josef Pecák ed. (kat. výst.), Praha, 1989, s. 8

1918. Do knihy *Nejskromnější umění* ji následně vložil jako jednu z kapitol. Josef Čapek touto statí navazuje a drží krok se zájmem meziválečné avantgardy, které právě fotografie tolik uhranula. Pavel Scheufler ve své stati věnované osobnosti Karla Čapka jako fotografa, zmiňuje i Josefovou studii *Chvála fotografie* a píše o ní: „*Jedná se o dílo mimořádné nejen u nás, ale i v evropském měřítku, neboť fotografii zde povznáší do obecnějších sfér a hodnot a vidí ji v širších souvislostech.*“⁵⁰

V první části, nesoucí název *Kacířství*, Josef Čapek upozorňuje a konfrontuje rozdíly mezi malbou a fotografií, jak už bylo uvedeno výše, a ač fotografii ještě stále nepovažuje za samostatný umělecký obor, netvrdí ani, že by byla jen mechanickou hračkou. Evžen Sobek, historik fotografie, se na rozdíl od jiných⁵¹ domnívá, že *Kacířství* neobsahuje kritiku fotografie, jako si mnozí vykládají citaci: „*Že fotografie je holou nudou a mechanickou ohavností ve srovnání s dobrou malbou, o tom dnes nikdo nepochybuje. Proto se někteří malíři vyhýbají kresbě, všelijak své obrazy idealizují, aby se nepodobaly fotografiím.*“⁵², ale naopak tuto citaci vykládá jako kritiku, kterou Čapek míří do vlastní malířských řad a „*tedy určenou především těm malířům, kteří nedokázali překonat situaci, kterou fotografie způsobuje, když zcela přebírá funkci dokumentárního záznamu reality - ať již krajiny či lidské tváře - a úplně tak degraduje žánrovou malířskou tvorbu.*“⁵³ Čapek přisuzuje hlavní roli fotografie dokumentárnímu záznamu, ale uznává i určité její estetické kvality a mluví o vynesení „hmotné pravdy světa“ pomocí fotografického záznamu. Evžen Sobek ve své práci *Teoretické práce české fotografické avantgardy* zmiňuje, že Čapek jako jeden z prvních vyzdvihuje důležitost vlivu fotografie na moderní společnost a moderní malířství, a tím předjímá například práci a teorie Karla Teigehe z dvacátých let. „*Správně vidí jediné východisko pro fotografii v nutnosti budování „nového fotografického vidění“, v odklonu fotografie od napodobování klasických malířských vzorů a technik a soustředění se na invenční*

50 Pavel Scheufler, *Karel Čapek – fotografa*, Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/4782/C%CC%8Capek.Foto.pdf>; vyhledáno 16. 4. 2015

51 Josef Kroutvor v katalogu *Co je fotografie, 150 let fotografie, Praha 1989* v jedné z úvodních kapitol poznamenává, že Čapkovo *Nejskromnější umění* je spíš jen novinářská glosa, kde tvrdí, že Čapkova chvála je problematičtější a stejně problematické jsou i jeho odsudky.

Viz *Co je fotografie* (pozn. 49), s. 16

52 Viz Josef Čapek (pozn. 45), s. 46

53 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 9

*využití specificky fotografických výrazových prostředků.*⁵⁴

Fotografie našich otců není pro účel této práce tak významná. Čapek se pozastavuje a komentuje úpadek portrétní fotografie. Vyslovuje zde ale jeden velmi pokrokový názor. Přisuzuje zde totiž fotografovi zásadní vliv na výslednou kvalitu fotografie, označuje ji za tvůrčí proces a předbíhá tak svou dobu. Další podobná tvrzení byla plně vyslovena až v průběhu dvacátých let a za samozřejmost pokládána teprve ve třicátých letech.

Poslední část, věnovaná teorii nově se začleňující fotografie, je *Orbis pictus*. Tato část znamená a přináší zamyšlení nad fotografií jako nad dominantním komunikačním prostředkem moderní doby. Díky fotografii se svět stává snadno dostupným. Podstatná myšlenka je také věnována problémům spojeným s masivním využíváním fotografie a Čapek zde určitým způsobem předbíhá studii Waltera Benjamina z roku 1936 *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, i když samozřejmě nerozpracovává své úvahy do takových rozměrů jako o téměř dvacet let později Walter Benjamin. Evžen Sobek píše: „*Čapkova Chvála fotografie je bezesporu první pozoruhodnou prací moderní české fotografické publicistiky. I když je pro Čapka fotografie vždy jen dokumentem, nikoliv uměním, a Čapek ani neusiluje o formulování jakýchkoliv teorií fotografického obrazu, jeho postřehy kvalitativně převyšují veškerou dosavadní fotografickou publicistickou produkci a bezesporu přesahují rámeček doby, kdy vznikly.*“⁵⁵ Čapkova studie je jednou z pilotních teoretických prací věnující se prostupování fotografie do nově vznikající společnosti po první světové válce. Buduje spolu s dalšími teoretiky jakousi cestu k nové fotografii, k novému chápání tohoto média.

Dalším takovým teoretikem, který přichází s poměrně průlomovými myšlenkami, byl Václav Vilém Štech. Stejně jako Josef Čapek vycházel z klasických uměnovědných koncepcí a nepřipouštěl, že by fotografie mohla být doslova samostatným výtvarným oborem a uměním. Upozorňoval na její závislost na technickém pokroku a technických možnostech. V důsledku vynálezu suchých desek a Kodakova svitkového filmu Štech poukazoval na jakýsi lehký úpadek fotografie kvůli jejímu zpřístupnění laikům a tím způsobenou degradaci fotografického řemesla, jak

54 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 9 - 10

55 Ibidem, s. 12

bylo chápáno na počátku století. Ač například Karel Teige na počátku dvacátých let vidí v tomto zpřístupnění „nástroj nové lidové obrazové poezie“, Štech vidí stále jen úpadek řemeslné práce. V. V. Štech sice fotografii kvůli svým názorů a definicím nemůže považovat za rovnoprávnou s uměním, ale přichází s uznáním fotografie užité, která má podle něj klasickou dokumentární a poznávací hodnotu, a nově pak s uznáním takzvané fotografie volné, jež má podle něj určitou ambici být něčím více než jen pouhým obrázkem. Fotografie má v jeho očích ale stále spíše jen sdělovací charakter, chápe ji jako trvalou památku, vzpomínku minulého děje nebo stavu. V tezích V. V. Štecha lze ale najít i některé myšlenky, které se v mnohém shodují s názory meziválečného avantgardního hnutí. Štech totiž, stejně jako Čapek a později naplno avantgardní teoretici, připouští „primární tvůrčí funkci fotografa“. Největší přínos V. V. Štecha v teorii fotografie na počátku dvacátých let je názor, že fotografie funguje jako novodobý komunikační a reprodukční prostředek, který má zásadní dopad na celou civilizaci a jako první teoretik tak poukazuje na nezanedbatelné společenské funkce fotografie.⁵⁶

Celým problémem ale zůstává především nevhodnost aplikace klasických estetických teorií na hodnocení fotografie. Štech proto zdůrazňuje, že teorie by měla směřovat k analýze tvůrčí činnosti fotografa a předznamenává tak budoucí vývoj teorie fotografie. Podle Evžena Sobka se tak V. V. Štech dá označit za most mezi tradičními a moderními teoriemi fotografického obrazu. K přemýšlení o nepraktičnosti klasických teorií při aplikaci na nově vznikající umělecké obory přispělo i objevení Mana Raye pro české fotografy Karlem Teigem. Pochybnosti, které práce Mana Raye vyvolávaly, silně ovlivnily nastupující mladou generaci a starší generaci přiměly k přehodnocování zavedených kategorií a kategorizování umění. „*Man Rayovo znovuobjevení fotogramu a originální práce s ním staví poprvé fotografii nezpochybnitelně na roveň výtvarnému umění – a to nezávisle na existujících estetických kánonech. Umožňuje mu úplně se odpoutat od reality, uniknout akademickým debatám o uměleckosti fotografie a hledat novou fotografickou krásu.*“⁵⁷

Největší zlom v poválečném chápání fotografie přinesl vznik uměleckého svazu Devětsil v roce 1922. V čele této skupiny socialisticky orientovaných výtvarníků a literátů, herců a hudebníků stál mladý levicově orientovaný kritik a teoretik umění, sám

56 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 16

57 Ibidem, s. 20

výtvarně činný, Karel Teige, který byl již výše zmíněn přivedením Mana Raye do povědomí českých umělců a teoretiků, zabývajících se fotografií a problematikou jejího vymezování vůči ostatním uměleckým oborům. Karel Teige definoval nové funkce výtvarného umění a dalších lidských činností. Jeho velmi důležitou myšlenkou byl důraz na vzájemné a nedotknutelné sepětí doby, v níž umělecké dílo vzniklo, a samotného uměleckého díla, což v poválečné společnosti, která se rychle rozvíjela a byla velmi industrializovaná, můžeme zaznamenat v inspiraci technikou, technickým pokrokem, vývojem a dynamikou rozvoje vůbec. Velkou váhu tak přikládá také sociálnímu a sociologickému působení výsledného uměleckého artefaktu. Teige byl příkladem otevřeného umělce a teoretika, který k sobě nechával prostupovat všemožné vlivy a perspektivy, jež se snažil hodnotit v širších a objektivních souvislostech. I z tohoto důvodu je Karel Teige autorem mnoha progresivních statí a článků, tezí a myšlenek, jež ale nepovažuje za dogmatické. Svě teze často přepracovával, ale některé z jeho názorů a teorií jsou dodnes aktuální právě pro jeho citlivé reakce na impulsy, které s sebou doba přinášela. Teige byl také prvním českým teoretikem, který se fotografií zabýval v širokém spektru různých uměleckých oborů, směrů, sociálních a sociologických hledisek. Na počátku svého působení v Devětsilu byl velmi ovlivněn názory levice a neméně také dadaismem a futurismem, který sem přicházel z německých, francouzských a italských center. V jeho pracech, nejen teoretických, je velmi znatelná jakási touha po revoltě a revoluci v umění, ale i po revoluci v životě poválečné společnosti. Bojuje proti konzervativismu, měšťáckému životu a názorům, proti akademismu, který ještě ze společnosti úplně nevymizel a celkově proti poválečnému úpadku, který by mohl opět nastat. Přínos Karla Teige pro fotografii tkví hlavně v tom, že v ní jako jeden z prvních spatřuje nejen dominantní komunikační prostředek moderní doby a také dominantní prostředek vizuálního výrazu v umění či reklamě. Tvrdí, že „... *moderní umění musí nutně vycházet právě z té nejsoučasnější reality – modernost není prázdným slovem, ale výsadou a vymožeností.*“⁵⁸. Fotografie v avantgardních hnutích hrála vůbec velmi důležitou roli a to hlavně z důvodu toho, že avantgarda do ústřední role staví člověka. Člověka staví do středu veškerého dění a to i v umění – fotografie je tak nástrojem, který o tomto dokáže podat tu nejdokonalejší a nejdůvěryhodnější zprávu.

58 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 17

V některých Teigeho myšlenkách můžeme tušit návaznost na Čapkovu *Chválu fotografie*. Jedná se hlavně o teze, že fotografie je opravdu určitým svědkem své doby, a hlavně pak Teigem velmi rozvíjenou myšlenku o fotografovi jako o plnohodnotném tvůrci. Právě zde své „teoretiky předchůdce“ překonává: „*důsledně odděluje tvůrčí práci fotografa a mechanickou práci kamery, což mu umožňuje postavit fotografii na stejnou úroveň jako ostatní umělecké obory.*“⁵⁹ Karel Teige sice přejímal některé Čapkovy myšlenky, ale v jejich prezentaci byl mnohem radikálnější. Zatímco Josef Čapek opatrně přemýšlel nad tím, zda je společnost po válce připravena a vůbec schopna vyrovnat se se všemi možnostmi, které technika, včetně fotografického oboru, přinášela, mladý Teige se nechával unést pocity svobody a volnosti a doslova nastavoval náruč všemu novému a neznámému. Okouzlení fotografií je pro mnohé členy Devětsilu typické, proto právě z těchto kruhů vychází i myšlenka a názor, že fotografie měla na tradiční disciplínu malířství vlastně očištný vliv, pomohla mu se vymanit ze svázaných tradic a tak se mohlo vydat směrem k novým moderním směrům, jakými byl například kubismus, či zmíněný futurismus a dadaismus.

Kolem roku 1925 je revize hodnocení fotografie už nevyhnutelná. Devětsil, který dominoval a ovlivňoval výtvarnou scénu dvacátých let, zacházel s fotografií a fotografickým experimentem s jistým nadhledem a hodnotil je i z jiných úhlů než skrze zastaralé estetické teorie. Taková situace nastala i díky tomu, že centra české avantgardy udržovala čilý dialog s centry zahraničními. Karel Teige „nepřinesl“ do Čech jen Mana Raye, ale i práce Lászla Moholy-Nagyho, německého Bauhausu či ruské avantgardy, která se stala velkou inspirací pro umělce nejen dvacátých a třicátých let. Jakýmsi ekvivalentem Karla Teigeho v Rusku byli univerzální umělci jako Alexandr Rodčenko nebo El Lisickij. Ti objevovali nový jazyk ruského umění. Experimentální ruská fotografie byla silně ovlivněna konstruktivismem.

Dvacátá léta jsou i dobou, kdy se amatérští fotografové mimo Devětsil snažili odpoutávat od konzervativismu a začínali se lépe orientovat v moderních fotografických směrech a teoriích fotografického obrazu. Z takových podnětů čerpal i Jaromír Funke, který spolu s Josefem Sudkem či Adolfem Schneebergerem založil v roce 1924 Českou fotografickou společnost. Jaromír Funke svou tvorbou i svými názory nastartoval na poli české fotografie určitou experimentální vlnu. Velmi diskutabilně se stavěl a

⁵⁹ Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 18

vyjadřoval k Man Rayovým fotogramům, pochyboval o jejich „uměleckosti“, ale zároveň jimi byl tak okouzlen, že vznikl jeho fotografický cyklus s názvem *Abstraktní foto*, což jsou „*vlastně jedny z nejoriginálnějších prací v kontextu světové avantgardní tvorby.*“⁶⁰

Důležité pro cestu k novému chápání fotografie a jejímu hodnocení je také pronikání moderních vědních disciplín do fotografického oboru, zejména pak sociologie a psychologie. Přelom dvacátých a třicátých let chápal fotografii jako sdělovací prostředek, nejen „dokumentárně sdělující“, ale také jako prostředek sdělování subjektivních myšlenek a nálad fotografa. Do fotografie se v tomto období také promítly další z velkých fenoménů meziválečné doby, fenomén fotomontáže a koláž, které reagovaly na nové směry, jimiž byla nová věcnost, dadaismus, konstruktivismus či první impulsy surrealismu. Prosazuje se nová estetika fotografie a avantgarda v podstatě ustavuje moderní vizuální kulturu. V Čechách svou úlohu startuje poetismus, vzniklý z dadaismu, sdružující v sobě ale zmíněné nové směry a navíc ještě například funkcionalismus, experimentální tvorbu nebo sociální tendence. Milovníkem fotomontáže a koláže byl především Karel Teige, který byl rozhodně ovlivněn svým pobytem v Sovětském svazu, díly ruských avantgardních fotografů a hlavně pak jejich agitační fotomontáží. „*Teige se zde paradoxně stává obětí toho „využití“ fotografie, které sám považuje za prioritní, totiž propagandy.*“⁶¹ Toto si ale uvědomil až ve chvíli, kdy v Rusku plně nastoupil kult Stalinovi osobnosti a z ruského avantgardního hnutí a jeho ideálu pak zbylo pramálo. Teige poté v reakci na situaci v Rusku své levicové názory přehodnocoval, to se mu ale po nástupu komunismu v Čechách stalo osudným.

Po hospodářské krizi v roce 1931 se celosvětově obnovuje funkce fotografie z počátku dvacátých let, znovu přichází na scénu fotografie dokumentární a reportážní, která má zachytit každodenní život, rozvíjí se také sociální fotografie, fotožurnalistika a pozvolna nastupuje propagandistická sociální fotografie. V Čechách toto předznamenává i ukončení činnosti Devětsilu v roce 1932. V první polovině 30. let také dochází svého vrcholu nová věcnost a konstruktivismus, ale poslední výstava Devětsilu konfrontuje právě toto své umění se zahraničním hnutím surrealismu. V roce 1934 tak vznikla Surrealistická skupina, která byla velkým impulsem pro české umění, protože v

60 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 26

61 Ibidem, s. 43

podstatě rozvíjela témata poetismu. Se vznikem této skupiny souvisí nástup moderní české imaginativní fotografie a fotomontáže, ke které řadíme například práci Jindřicha Štýrského, Toyen či Jaromíra Funkeho. „*Surrealismus fotografii neoddiskutovatelně staví naroveň ostatním uměleckým výtvarným oborům, ba co víc, jedinečné možnosti fotografie spočívající ve schopnosti přesného záznamu reality, který je ještě „autentičtější a přitom jiný“ než realita sama, jí přiděluje roli, ve které je doslova nenahraditelná.*“⁶² Surrealismus s sebou opět přinesl složité debaty teoretiků o tom, zda je fotografie uměním, ale přinesl i mnohem původnější otázku „co“ je vůbec umění. Znovu se tak objevuje absence pojmosloví a adekvátní terminologie. Do této debaty vstupuje mnoho teoretiků, mezi nimi například Karel Teige či Jindřich Chaloupecký, kteří vychází z teorie sdělovacích prostředků, a oddělují obsah neboli myšlenku díla od jeho formy, což opět narušuje uměnovědný systém a iniciuje vznik systémů nových. Ve třicátých letech vzniká na popud oddělení formy a obsahu fotografie teorie Zdenka Rossmanna, kde fotografie funguje výhradně jako nosič informace, zprostředkující psychologické účinky. „*Předávaná informace musí mít efektní obal – pro fotografii to znamená překvapit, šokovat a musí být lehce zapamatovatelná a čitelná – jinak řečeno: je třeba eliminovat vše rušivé, jednoduše a nápaditě komponovat.*“⁶³ Reklamní využití fotografie, fotokoláže a fotomontáže je pro třicátá léta velmi typické a to právě v rámci jejího proniknutí do tiskovin a knižní kultury. Tyto projevy už nacházíme velmi hojně o desetiletí dříve, kdy se obálka knih stává jejich plakátem. Třicátá léta ale přinášejí do plakátu knihy navíc určitou hmatatelnější manipulaci s divákem, političnost a tendenčnost. Plně se tomuto jevu věnují další kapitoly, které mapují průnik fotografie na „povrch“ moderní knižní obálky, jak ji známe dnes, od jejího počátku.

62 Viz Evžen Sobek (pozn. 43), s. 59

63 Ibidem, s. 70

3. FOTOGRAFIE V ÚPRAVÁCH KNIŽNÍCH OBÁLEK

3.1 Počátky fotografie užitá na knižní obálce a v moderních tiskovinách

Tato podkapitola nastíní střet dvou silných objektů zájmu této práce, a sice fotografie a knihy. Předchozí kapitoly byly naplněny snahou představit, jak se na počátku přelomu a počátku dvacátého století kniha dostala opět do zájmu teoretiků a umělců a prošla jakousi obrodnou etapou vývoje, aby se na konci této cesty zrodila moderní česká kniha. Kapitola, jež navázala na obrození české knihy na přelomu století, představila další médium, které budilo na počátku století velký zájem, fotografii. Představila ji hlavně skrze výrazné práce českých teoretiků, kteří se fotografií zabývali a skrze které si našla cestu k modernímu tisku. V následujícím textu dojde konečně k syntéze a propojení knihy či časopisu a fotografie a na konkrétních příkladech fotografií a fotomontáží se dostaneme k meziválečným létům, kde se fenomén fotografické a fotomontážní knižní obálky systematizoval.

Vynález fotografického média v první polovině devatenáctého století přispěl k naprosté změně vizuálního chápání a vizuální kultury od úplných základů. Fotografie se v průběhu let měnila jak ve svém procesu vzniku, tak v materiálu, na který se fixovala. Tento vývoj pak dospěl k samotnému etablování tištěné fotografie, jak ji známe dnes. Ta se na obálky knih dostala nejprve přes knižní a časopiseckou ilustraci, kam fotografie pronikla o několik let dříve. K masové produkci tištěné fotografie však bylo ještě velmi daleko. Vydání první knihy, obsahující fotografické obrazy s názvem *Tužka přírody* vynálezce Williama Henryho Foxe Talbota, který již dokázal fixovat fotografie na papír, trvalo tři roky a šest pokračování než byla publikace se čtyřicetimi fotografickými ilustracemi dokončena.⁶⁴ Jeden tiskový pochod v tehdejší době, tedy kolem roku 1844, kdy Talbot začal knihu vytvářet, neumožňoval reprodukovat fotografický materiál a sazbu na stejný list papíru. Fotoilustrace se tak vyráběly samostatně a do knih se vlepovaly druhotně, tato cesta byla samozřejmě velmi nepraktická a navíc nákladná. *„Raná historie časopisecké fotografie je proto příběhem paradoxu. Fotoreportéři vyjžděli do terénu, aby pořídili aktuální záběry, jež pak předávali řemeslníkům, kteří na*

⁶⁴ Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 17

jejich základě vyrobili ocelorytiny, xylografie či jiné trvanlivé plochy vyhovující kombinaci s knihtiskem.“⁶⁵ Tyto důvody zapříčinily i to, že tradiční rytecké technologie, jež přepracovávaly fotografie, se udržely v tiskové kultuře až téměř do sedmdesátých a osmdesátých let devatenáctého století. V poslední třetině devatenáctého století se ale podařilo uvést do provozu nové technologie, které původní fotografii přeložily do „*reprezentace s rastrem, jež byla potom podkladem pro tiskovou matici.. Vstup fotoreprodukce do tištěné stránky byl vlastně revolucí a znovuoobjevením fotografie.*“⁶⁶

Na území Čech byl tímto revolučním nakladatelem, který použil při úpravě knih fotografii, Ignác Leopold Kober, když v roce 1864 vydal svou *Obrazárnu česko-moravskou ve fotografiích*. I přesto, že použité fotografie byly pouze fotografie grafických prací, *Obrazárna* ukazuje dobový trend, který k nám přicházel ze západních zemí a je jakýmsi manifestem národní fotografie a oslavou tohoto nově užitého média, což dokládá nakladatelský text na zadní straně publikace. Kober zde velmi květnatým slovním projevem vyjadřuje obdiv k tomu, jak fotografie dokáže zachytit světlo a je schopna přenést vizuální informaci k divákovi a čtenáři. Skrze svou *Obrazárnu* a fotografické obrazy v ní chtěl nejširším vrstvám přiblížit přírodní i umělecké krásy, které naše země nabízí a vyrovnává se tak svým západním sousedům, Angličanům či Francouzům.

Co se týče masovějšího českého tiskového průmyslu, ten recipoval tiskovou technologii, která umožňovala tisknout fotografii a sazbu textu zároveň, velmi dobře. Jedním z prvních časopisů, které si toto osvojily po roce 1880 byl například Světozor či Český svět. Existují zmínky, že fotoreprodukce s rastrem se ve Světozoru objevily přesně v roce 1884. Časopisecká a reportážní fotografie uvnitř dobových tiskovin rychle zdomácněla a stala se jejich nedílnou součástí. Fotografie na knižních a časopiseckých obálkách a přebalech však na svůj čas teprve čekaly. „*Raná obálka prvního důsledně fotograficky ilustrovaného magazínu Český svět (od roku 1904), tak sice podtrhává roli fotografa v moderní národní kultuře – všimněme si fotografova národního kroje - ale dobová fotografie ještě nedovolovala dát tomuto programovému poselství formu fotoobálky.*“⁶⁷ [obr. 1]

65 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 17

66 Ibidem

67 Ibidem, s. 21

První fotografické knihy v moderním slova smyslu v Čechách vůbec vznikly po Zemské jubilejní výstavě v Praze v roce 1891, jež se svou aktivitou na poli tištěných médií stala velkou událostí v této oblasti a zdvihla vlnu modernizace právě v publikační a reprodukční činnosti. Tyto fotoilustrované publikace zachycovaly všemožné události a témata jako cirkusová představení nebo legendární zřícení balonu Kysibelka.

Období přelomu století je pro fotografii využitou v moderních tiskovinám naprosto přelomovým obdobím. „*Fotografie budila zájem a obdiv jako vynález zcela nového druhu a začala si dělat nárok na přední místo jako privilegovaný způsob, kterým bylo možno vizualizovat moderní dobu.*“⁶⁸ Postupné vytlačování kresby, malby a lidské ruky z moderních tiskovin by se dalo vnímat téměř jako určitý krok k objektivizaci. Vládl názor, že fotografie nemůže a nezobrazuje fikci, protože má na své straně svědka, tedy samotného fotografa. Fotokamera byla vnímána jako zdokonalené lidské oko. Takovéto představy a myšlenky dokonale korespondují s dobou, která je naplněna očekáváním dalšího a dalšího technického pokroku a vývoje, po tak progresivním devatenáctém století.

Fotografie v době na přelomu a po přelomu století nebyla jen součástí diskuzí o technickém pokroku, dostávala se také do hlubokých filozofických debat, které mezi sebou vedli teoretici, umělci, fotografové a mnoho dalších. Už v devatenáctém století se objevily snahy a úvahy o „poumělečtění“ fotografie, ale „*rétorika strojového obrazu přetrvávala a a nadále posilovala iluzi objektivity a pravdy, nikoli úhel pohledu a vizuální fikci*“⁶⁹. Vstup fotografie do novin se před první světovou válkou jevil jako vítané řešení, jako vstup něčeho pravdivého mezi lži filozofie a tisku v době, kdy slovo a text v médiích prochází hlubokou krizí. Paradoxně však v poválečné levici se začaly utvářet názory, které logicky došly k tomu, že výpověď fotografie v médiích je velmi závislá na jejím titulku, na slovech, které ji doprovází. „*Příval mechanicky pravdivých snímků v období krize slova tak ještě posílil koncept naivního diváka, srovnatelného se čtenářem, jenž si při četbě není vědom pojmu fikce.*“⁷⁰ Propagátoři proletářské fotografie varovali, že redaktoři připojením titulku k fotografii mohou převrátit význam jakékoli fotografie a ovlivnit tak skupinu čtenářů a diváků bez dostatečné politické a kulturní

68 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 24

69 Ibidem

70 Ibidem

orientace. Fotografie v této době zažila své první zneužití propagandou, bohužel ne poslední, v pozměněné verzi se toto opakovalo i v letech před počátkem druhé světové války. V těchto časových epizodách se debaty o uměleckosti fotografie vytrácely a byly střídány spíše diskuzemi filozofickými, sociálními a politickými.

Poválečná dvacátá léta jsou ale oproti létům předválečným pro fotografii velmi důležitým obdobím, nejen pro teorii fotografie a fotografii samotnou, ale také pro její využití na knižních obálkách. Ač kandidátem na první českou knižní fotoobálku je brožurka *Z historie loutek evropských* [obr. 2] Jindřicha Veselého již z roku 1913, která zobrazuje ruce vedoucí loutku, systematické využití fotografií v úpravách knižních obálek je hlavně fenoménem dvacátých let. Na počátku jsou fotoobálky hlavně atributem pokleslejších knižních řad a bulvární literatury. Jako příklad by se daly uvést *Americké filmové sensační romány* [obr. 3], jež vycházely od roku 1924, nebo *Devítikorunovky*, které vycházely od roku 1928. Tyto knižní řady se vyznačovaly tím, že na svých obálkách využívaly takzvané filmové fotosky. Fotoska v nejběžnějším smyslu vzniká při natáčení, kdy některá scéna je k tomu povolaným fotografem zachycena na fotografickou desku. Výsledkem bývá totiž většinou ztrnulá scéna, která byla vytržena z kontextu pohybu. Nemá své odůvodnění, poněvadž ztratila to nejvlastnější, proč se zrodila, totiž svůj pohyb.⁷¹ *Devítikorunovky* [obr. 4] dokonce využívaly fotosky jako poutače k textům, se kterými přímo vůbec nesouvisely⁷². Většina těchto fotografií neměla ani svého autora, většinou byl uveden pouze jejich filmový zdroj. Fotoobálka se během dvacátých let stala klasickým standartním znakem progresivního evropského knižního designu a důležitým prostředkem pro rozpoznání a identitu ucelených knižních řad.

Ruku v ruce s prosazováním fotografie šlo taktéž vykrystalizování nové formy fotografické techniky, a sice fotomontáže. Fotomontáž, stejně jako fotografie, má hluboké kořeny v devatenáctém století. Postupným „poveřejňováním“, které vychází například z žertovných vizitek, se stává předmětem mechanické reprodukce. Výrazným rysem rané fotomontáže, objevující se v moderních tiskovinách, byl humor a opět,
71 <http://www.filmavideo.cz/index.php/nalezeno-v-archivech/540-filmova-fotoska> ; vyhledáno 9.6.2015
72 Na obálce knihy Ladislava Vladyky *Pouze tělo* z roku 1928 je použita fotoska ze scény filmu *Geheimnisse einer Seele* Wernera Pabsta. Na druhém díle pak fotoska z filmu *Dr. Mabuse, der Spieler* Fritze Langa. Tyto scény reprodukoval Moholy-Nagy či Karel Teige, takže došly i sofistikovanější verze. Viz Jindřich Toman (pozn. 46)

stejně jako fotografie, byla i fotomontáž úzce spjata s filmem přelomu století. Příkladem by mohla být fotomontážní práce s filmovou páskou francouzského kouzelníka a filmaře Georgese Méliése. Manipulovaná fotografie byla na přelomu století velmi oblíbeným předmětem. Objevuje se například motiv hry s lidskou hlavou či pohlednicový motiv žertovného letícího muže, který drží cestovní tašku a deštník. V českém kontextu „...*tradice humorné fotomontáže pokračuje nezmenšenou silou v údobí do roku 1914. .. eldorádem tohoto žánru byl pražský časopis pro milovníky domácího zvířectva Svět zvířat, který nejen zpracovával podněty migrující tiskem, nýbrž přinášel značný počet vlastních kreací.*“⁷³ V magazínech se tato humorná fotomontáž držela až do meziválečných let.

Fotomontáž se v prvních desetiletích dvacátého století stala v podstatě komentářem fotografie jako takové, ničila vzorový druh moderního zobrazení za účelem vytvoření dalšího moderního zobrazení, jak se trefně zmiňují autoři knihy *Fotomontáž/tiskem*, Jindřich Toman a Zdenek Primus.

Devatenácté století vytvářelo fotomontážní snímky ještě složitě manipulované striktně před vývojkou, ve dvacátých letech ale přichází zjednodušení techniky, na scénu se dostává lepená fotomontáž a ta znamená obrovský boom této techniky. Tato lepená technika je také hlavním předmětem využití fotomontáže na knižní obálce. S lepenou fotomontáží pracovali i berlínští dadaisté v čele s Wielandem Herzfeldem, ale ještě nepoužívali termín fotomontáž. Po rozpadu berlínské dada skupiny, John Heartfield, spoluvůdce dadaistické fotomontáže převedl tuto techniku do aplikované podoby a začal ji jako jeden z prvních systematicky využívat v úpravě knižních obálek. Pojem fotomontáž nepoužívali ani francouzští dadaisté, objevuje se až v sovětských zdrojích, například u Alexandra Rodčenko v okruhu konstruktivistů, kde byla opět velmi silně navázána na filmovou tvorbu. V polovině dvacátých let je v Rusku podle ruských teoretiků fotomontáž „*nejcharakterističtějším znamením současnosti*“.⁷⁴

V českém prostředí začal fotomontáž pod pojmem „fotomontážní obrazy“ prosazovat a používat levicově orientovaný Karel Teige nebo S. K. Neumann skrze obrazové básně, které uveřejňoval v časopise Reflektor. Dokladem práce Karla Teigeho s fotomontáží na knižní obálce je sborník *Devětsilu Život II: sborník nové krásy*, který

73 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 38

74 Ibidem, s. 47

odstartoval systematickou práci umělců, sdružujících se v tomto okruhu, s úpravami knižních obálek.

3. 2 Fotografie a fenomén fotomontáže v úpravě knižních obálek ve 20. a 30. letech 20. století

Kapitola věnovaná úpravě knižních obálek v euforickém meziválečném období dvacátých a třicátých let je do této práce vložena z důvodu, že připravila jakousi „živnou půdu“ pro fotografickou knižní obálku šedesátých let. Tyto dvě epochy mají mnoho společného nejen proto, že byly dobami, jež navazovaly na světové válečné konflikty a politické proměny, ale také proto, že tato léta byla neskutečně bohatá na nové názory, směry a tendence. Myšlenky, které se zrodily ve dvacátých a třicátých letech, byly do určité míry znovu rozvíjeny po druhé světové válce, hlavně pak v uvolněnějších šedesátých letech.

Mezi dvěma světovými válkami bylo Československo důležitým centrem avantgardní kultury a avantgardního knižního designu, jak už bylo několikrát zmíněno. Stejně jako v předválečném období byla doba mezi válkami velmi bohatá na nové umělecké směry a tendence, které prostupovaly celou Evropou. V předválečném období knižní design zastupovaly samozřejmě obálky vytvořené pomocí klasických uměleckých technik, především grafiky a kresby, ale dvacátá a třicátá léta už dala jedinečný prostor, aby tyto tendence v knižním designu prezentovala fotografie nebo fotomontáž. Avantgarda s sebou přinesla syntézu obrazu a písma, zrovnoprávnění fotografie a textu v grafických projevech a destrukci tradičních kulturních a výtvarných norem. Nastalo období spojení řemesla, umění a technologie do nových forem, objevil se politicky angažovaný design, racionalismus a objektivizace výtvarného výrazu, která částečně vycházela i z inspirace funkcionalismem německého Bauhausu a jejich heslem „forma následuje funkci“. Z Ruska na naše území, proudil konstruktivismus, který se v knižním designu projevil opět v typografii i celkové úpravě velmi výraznými rysy. Konstruktivismus s sebou přinesl revoluci v životě i umění, nové strategie v obrazových periodikách, politický symbolismus a především fotomontáž.

Knižní obal v meziválečném Československu nabízel neotřelé a experimentální přístupy technické i grafické, byl dostupný široké veřejnosti a, ačkoli poměrně masově vydávaný, byl pozorný a inovativní k otázkám designu. Až do poloviny sedmdesátých let zůstával tento fenomén mimo zájem historie, dějin umění a mimo badatelský zájem

vůbec. Střed pozornosti na sebe pak strhává samozřejmě hlavně produkce umělecké skupiny Devětsil. RED, nejdůležitější magazín vydávaný právě Devětsilem, je dokladem toho, proč se právě tento spolek stal za svou dobu působení tím nejprogresivnějším místem nových přístupů, diskuzí a místem pro prosazování nových teorií a vyvracení těch starých. V tomto magazínu členové Devětsilu publikovali a předkládali čtenářům to nejnovější a nejzajímavější ze světa výtvarného a literárního umění, architektury nebo filozofie. Objevila se zde poezie od Apollinaira, Mallarmého, próza Jamese Joyce, umělecké reprodukce děl Arpa, Chagalla, Kandinského, Mondriana či El Lisického, články o architektuře od Le Corbusiera, Gropia nebo Franka Lloyda Wrighta. Čeští knižní designéři byli v kontaktu s řadou dalších, podobně smýšlejících, umělců v Evropě, zejména ve Francii a Rusku, a spolupracovali na projektech několika významných zahraničních časopisů, jakým byl například Merz, či na publikaci *DADA* německého Kurta Schwitterse.⁷⁵

Devětsil byl i místem, kde se začala knižní obálka řešit a tvořit opravdu systematicky. První česká fotomontážní obálka, která byla uvedena jako fotomontáž, se objevila na sborníku *Život II: sborník nové krásy* [obr. 5], který vydal spolek Devětsil jako svou počáteční programovou publikaci. V tomto sborníku se začal formovat nový směr, který byl o dva roky později, v roce 1924, pojmenován jako poetismus. Na obálce je použit fragment moderního automobilu vedle fragmentu antického sloupu. Autoři možná lehce ironicky naznačují, že nastal věk mechanického reprodukování a věk techniky. Sborník *Život II* je také velmi důležitý tím, že věnuje velkou pozornost právě mechanické reprodukci, se kterou byl nadcházející poetismus neodmyslitelně spjat. „*Obálky poetistických publikací tedy nejsou jen jakousi příležitostí, jak propašovat umění na knihu, nýbrž programovým pokusem o umění mechanické reprodukce.*“⁷⁶ Dokladem toho je i známá věta Jindřicha Štýrského „*dobu nejlépe zobrazí foto, film, obrázkové časopisy*“. Celostránkovou fotomontážní obálku sborníku *Život II* kolektivně vytvořili Bedřich Feuerstein, Karel Teige, Jaromír Krejcar a Josef Šíma. I tato kolektivní činnost byla pro počátek dvacátých let velmi typická, „kolektivně dle dobových ideálů“, v duchu čistého proletářství. Obálka sborníku *Život II* byla i určitým krokem k většímu využití obrazových básní poetismu, které se taktéž na knižních

75 <http://www.sil.si.edu/ondisplay/czechbooks/intro.htm> ; vyhledáno 1. 6. 2015

76 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 78

obálkách objevovaly již před rokem 1924. Za určitého pilotního reprezentanta obrazových básní na obálkách knih bychom mohli označit obálku knihy Jaroslava Seiferta *Samá láska* [obr. 6], jejíž obálku vytvořil Otokar Mrkvička ve spolupráci s Karlem Teigem. Společně vytvořili, hlavně na počátku dvacátých let, mnoho společných knižních úprav. Na obálce knihy *Samá láska* doznívá ještě motiv „měst budoucnosti“, který přešel na knižní obálku z časopisecké předválečné kultury. Právě Otokar Mrkvička byl jedním z umělců, jenž posouvali knižní obálku k „plakátu knihy“. Jednotlivé elementy na obálce fungují sémioticky jako indexy, poukazující na jednotlivé básně. Na obálce vidíme modernizaci Václavského náměstí spolu s uměle začleněnou moderní americkou architekturou. „*Také začlenění písma, jinak klasický rys modernismu, má funkční charakter. Představuje knihu jako produkt Devětsilu a upozorňuje na připravovanou devětsilskou revui Disk... Rudá hvězda však dává starému žánru současnou dimenzi a posouvá kompozici za hranici žertu.*“⁷⁷ Tato obálka je jedinečná v tom, že do českého prostředí přinesla v citaci zmíněný nový politický symbol, rudou hvězdu, a písmo začleňuje rovnou do předmětů na obálce, nestaví ho pouze samostatně, jak bylo většinou zvykem. Obálka knihy *Samá láska* nezahrnuje pouze silný symbol pěticípé rudé hvězdy, ale obsahuje široký rejstřík dobových ikonografických témat jako například ozubené kolo, ženskou hlavu či květinu ve váze, sentimentálně připomínající počátky Devětsilu⁷⁸. Z roku 1924 pochází ještě obálka knihy *Pantomima* Vítězslava Nezvala [obr. 7], jeden z nejvýraznějších knižních titulů nastupujícího poetismu, jehož obálka splňuje veškerá poetistická kritéria. Karel Teige zde projevil svou silnou typografickou stránku a o samotnou obrazovou báseň se v tomto případě postaral další z velmi výrazných členů spolku Devětsil a českého avantgardního hnutí vůbec, Jindřich Štýrský. Uspořádání fotografií odráží obsah básní a funguje opravdu jako vizuální poezie. Vizuální design knihy je, stejně jako poezie sama, hlubokým uměleckým vyjádřením. Obálka *Pantomimy* sémioticky funguje podobně jako obálka Otokara Mrkvičky, je navíc v podstatě hádankou, kterou čtenář vyřeší přečtením knihy. Avantgardní umělci v obrazových básních viděli řešení problémů společných malbě a poezii a podle nich vedly i k dialogu mezi malbou a fotografií. Obrazová báseň byla před rokem 1924 využívána nejvíce v časopisech, ale knižní obálka jí poskytla vlastní prostor, zmíněnou funkci knižního plakátu a nositele informace o obsahu knihy. Teige

⁷⁷ Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 77

⁷⁸ Karel Srp, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha, 2009. s. 37

později mluvil o obrazových básních jako o žánru vyloženě určenému pro tisk.⁷⁹

Po ustavení existence poetismu v roce 1924, po založení Fromkova nakladatelství Odeon v roce 1925, Teigeho návštěvě Sovětského svazu taktéž v roce 1925, obdiv k sovětské knize, spojené s proletářskou kulturou a setkání s konstruktivismem, zájem o komponování obrazových básní pro časopisecké využití slábne a veškeré snahy a tvůrčí síly se primárně přesouvají k samotné knižní obálce. Stylový rozsah nově vznikajících obálek byl značný. Objevovaly se čistě poetistické obálky, knižní design s prvky dadaismu či raného konstruktivismu, ale i jednodušší kompozice s výraznou typografií nebo absolutně nemanipulované fotografie. Nemanipulovaná fotografie zdobí například obálku knihy *Nevěsta* Adolfa Hoffmeistera [obr. 8], kterou sám navrhl a vykazuje právě již i rysy výrazné typografie a nastupujícího konstruktivismu.

Produkce Devětsilu a přidružených umělců by se dala velmi zjednodušeně rozdělit do čtyř až pěti hlavních proudů. Chronologicky bychom mohli vyjmenovat směry, jež se do knižního designu silně promítly takto: v počátcích umělecký okruh tvořil v duchu poetismu, který byl jakousi „směsí“ mnoha směrů, které propukly ve dvacátých letech. Většinou je ale popisovaný jako specifický český směr, který se vydělil z dadaismu a byl modifikován československým výtvarným prostředím. K poetismu se po polovině dvacátých let přidal konstruktivismus a funkcionalismus, prosazovaný jak na knižních obálkách, tak v soudobé typografii. Později ve třicátých letech přichází do Čech i další z moderních směrů, který se výrazně prosadil v knižním designu a byl logickým navázáním na poetismus, surrealismus. Bezprostředně před druhou světovou válkou do výtvarného umění pronikl ještě sociální realismus, který se v pozměněné formě rozvíjel po druhé světové válce, hlavně v poválečných padesátých letech, dospěl do zajímavých forem, ale v prostředí amatérské fotografie se udržel místy až do konce šedesátých let, spíše i déle⁸⁰. Každý z těchto přístupů se na designu knižních obálek projevil svým vlastním, jedinečným způsobem, využil svou vlastní filozofii a estetický slovník.

Poetismus dominoval v diskurzu české avantgardy, jak už bylo řečeno, hlavně v počátcích fungování spolku Devětsil. Zdůrazňoval především osobní vize výtvarníků,

⁷⁹ Viz Karel Srp (pozn. 78), s. 80 - 82

⁸⁰ <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2003010201> ; vyhledáno 8. 6. 2015

individualistů, liboval si v různých představách a doslova povzbuzoval k sebevyjádření. Poetismus byl výhradně českou inovací a velmi nebývalým spojením mnoha dobových faktorů přicházejících, jak se zahraničí, tak z nitra Devětsilu samotného. Od roku 1925 upírali členové Devětsilu své tvůrčí ambice ke knižní obálce. Jejich velká část prošla nakladatelstvím Jana Fromka Odeon, který ve své práci a myšlenkách částečně navazoval na krásnou knihu přelomu století, které se tato práce věnovala v počáteční kapitole. Tentokrát místo F. X. Šaldy a dalších byl vůdčí uměleckou osobností již několikrát jmenovaný Karel Teige, který stanovil pravidla nové knižní formy a shrnul předpoklady moderní krásné knihy v takzvaném typografickém šesteru. *„K linii reprezentované Williamem Morrisem se stavěl kriticky a v českém bibliofilském hnutí zajímavou platformu nenacházel. To vše pro něj byla kultura charakterizovaná třemi kardinálními chybami: dekorativismem, archaismem a elitářstvím, přičemž poslední fenomén byl obzvláště zavrženíhodný, neboť se stal překážkou zlidovění krásné knihy.“*⁸¹ Teige elitářství a dekorativismus samozřejmě v duchu proletářství odmítal a směřoval k *„jednoduché, energické, aktivní rovnováze barevné i formové, ... základní barvy a základní tvary geometrické, hlavně čtverec a obdélník, ortogonální formy ... a vše provedené mechanickým způsobem reprodukce.“*⁸² Velmi typický přístup Karla Teigeho najdeme například na knižní obálce knihy *Mořský průvan* [obr. 9] spisovatele Vladimíra Lidina z roku 1925. Obdélníkové výseky se v různých polohách, vždy ale pravoúhlých, překrývají, jsou doplněny sytou světle modrou barvou, jednoznačně evokující moře, a výrazná typografie názvu knihy, vložená do jednoho z horizontálně situovaných fotomontážních obdélníků, přesně vystihuje Teigeho přístup ke spojení fotomontáže a typografie. Tato obálka je ovšem i jakýmsi dělícím prvkem a přechodem myšlenek Karla Teigeho k fascinaci sovětskou knihou. Karel Srp v knize *Karel Teige a typografie* píše o obálce *Mořského průvanu* jako o „stoprocentně sovětské knize“⁸³. Toto tvrzení se plně vztahuje k použité typografii a podstatě budovatelského textu, který je na obálce uveden i v ruské azbuce, nikoli však ještě zcela k práci s fotomontáží. Ta stále navazuje a řídí se myšlenkami poetismu, ač již v přesné geometrické pravoúhlé a ortogonální kompozici.

81 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 95

82 Ibidem

83 Viz Karel Srp (pozn. 78), s. 62 - 64

Velmi klasické knižní obálky v duchu poetismu také tvořila dvojice Jindřich Štýrský a Marie Čermínová, vystupující pod pseudonymem Toyen. Tato dvojice je známá hlavně díky tomu, že stáli spolu s Karlem Teigem, Vítězslavem Nezvalem či Bohuslavem Broukem u zrodu a založení československé Surrealistické skupiny v roce 1934. S Toyen se Jindřich Štýrský seznámil v létě roku 1922 a zde započala i jejich v podstatě celoživotní umělecká spolupráce a partnerství. Společně se také stali členy Devětsilu. Období tvorby pod hlavičkou uměleckého spolku Devětsil bylo právě to, které můžeme nazvat obdobím poetistické tvorby. V letech 1925 až 1928 společně pobývali v Paříži, kde začali pracovat v duchu směru, který sami nazvali artificialismus. Tento směr se často datuje mezi roky 1926 až 1931⁸⁴. Vznikla tak určitá československá odnož poetismu, směřujícího již silně k surrealismu, a zároveň jakési přemostění k abstrakci. Většinu jejich obálek typograficky zpracovával Karel Teige a procházely, jako většina produkce Devětsilu, nakladatelstvím Odeon Jana Fromka. Inspiraci Toyen a Štýrský čerpali hlavně z motivů moderní zábavy, tajemných sil a symbolů osudu. Objevují se tak půvabné ženy, tanečnice, karetní hry, pieroti apod. Za naprosto stěžejní poetistické knižní obálky, které tato dvojice vytvořila, můžeme pokládat obálku pro Nezvalovu *Menší růžovou zahradu* [obr. 10] z roku 1926, kde ústřední roli v designu obálky hraje tanečnice vsazená do sytě modrého pole, na němž se odehrává ohňostroj, či obálku pro knihu *Dáma u vodotrysku* spisovatele Karla Schulze [obr. 11] taktéž z roku 1926, kde najdeme složitější fotomontáž. Hlava ženy je oddělena od zbytku těla „neznámou“ rukou a celá tato kompozice je postavena do beztlíže před otáčející se kolo. V této kompozici už bychom mohli tušit náznaky inspirace surrealismem, stejně jako v textu uvnitř knihy. „*Již téměř surrealistická obraznost a asociativnost se projevují nejen ve spojování nesouvislých jevů a motivů, kterým vznikají snové, ale přesto v realitě zakotvené básnické obrazy, jež nelze číst bez zachvění, ale i v celkové stavbě prózy, která má velmi oslabený děj a je spíš sledem fantasmagorických výjevů plných pierotů, kolombín a veršů horečně křičených do hvězdné noci.*“⁸⁵ Počátky surrealismu v literatuře zde autor článku popisuje stejnými slovy, která by se dala použít i pro popis vizuální stránky knižní obálky. Toyen byla ve dvacátých letech jednou z nejvýraznějších ženských autorek zabývajících se knižní úpravou. V jejích obálkách se objevují

84 <http://www.sil.si.edu/ondisplay/czechbooks/intro.htm> ; vyhledáno 6. 6. 2015

85 <http://www.iliteratura.cz/Clanek/31307/schulz-karel-sever-jih-zapad-vychod-dama-u-vodotrysku> ; vyhledáno 5. 6. 2015

opakující se motivy žen, karet, okultismu či magie. I když některé zakázky pro Toyen znamenaly pouze zdroj obživy a práce na nich byla spíše rutinní, její práce vycházející z nadšení z literárního zpracování, jsou vrcholnými díly československého avantgardního knižního designu.

V kontrastu k poetismu pomalu dostával slovo další z velmi důležitých směrů meziválečné knižní obálky, konstruktivismus. Strojní a masová výroba společně s jistou objektivitou v tomto směru doznala svého vrcholu. Optimisticky, někdy až utopisticky, konstruktivismus oslavoval techniku, technologii, pokrok a budoucnost. V československém konstruktivistickém knižním designu byly velmi znatelné vlivy Bauhausu, skupiny De Stijl, skupiny ruských konstruktivistů, tvořících v duchu proletářské revoluce, a myšlenek Alexandra Rodčenko a El Lisického. Tento směr zde dominoval hlavně v druhé polovině dvacátých let a první polovině třicátých let. Obrovským inspiračním zdrojem pro knižní designéry a typografy byla taktéž soudobá architektura. Charakteristický konstruktivistický knižní design a typografie využívala především funkčnost, patkovou typografií, oblíbenou fotomontáž, silnou mřížkovou strukturu, využívanou spíše diagonálně než ortogonálně jako tomu bylo v poetismu a předešlých obdobích, a přítomnost kruhu, který vystřídal pravoúhle orientované obdélníky a čtverce. Takto by se daly shrnout jednoduše hlavní principy konstruktivistického knižního designu, který byl ikonický i pro publikace a knižní produkci Devětsilu přibližně od roku 1925. Objevovaly se taktéž abstraktní geometrické kompozice s jasnými barvami, hlavně kombinace geometrických tvarů a žluté, oranžové, červené, modré či zelené barvy. Karel Teige ve svých úvahách a použitých barvách chtěl dospět k určitému ideálu zářivé knihy. Konstruktivismus v designu knižních obálek dbal velkou měrou taktéž na „údernou a výstižnou“ typografií. Velmi zajímavým úkazem byla jedna kapitola tvorby krále české avantgardy, Karla Teigeho, kterému se podařilo fotografii zapojit i do písma. Vzniklo tak typofoto, pojem, který se do Československa dostal skrze práce Moholy-Nagyho. Ten vytvářel dynamičtější typofotografické kompozice kolem roku 1923. Typofoto Karla Teigeho se objevilo v knize Vítězslava Nezvala *Abeceda* z roku 1926. Karel Teige pro typofoto využil fotografie Karla Paspý, který tehdy nafotografoval tanečnici Miladu Majerovou v různých tanečních pozách. Teige stěžejní části písmen nahradil taneční figurou a oživil tak písmo o fotografický a lidský element. „*V Nezvalově Abecedě, jež je cyklem básní*

*na tvary písmen, pokusil jsem se o typofoto povahy ryze abstraktní, které by byly grafickým zbasněním toho, čeho jsou Nezvalovy verše zbasněním slovesným: obé bylo básní evokující magii abecedy.*⁸⁶

Z konstruktivismu vycházel také Ladislav Sutnar, který se ale v raných třicátých letech velmi rychle posunul k zásadám nové věcnosti a funkcionalistickým knižním obálkám. Ladislav Sutnar byl mistrem diagonální kompozice, kterou spolu s nezvyklou prací s fotomontáží a fotografickým materiálem, využíval ve svých knižních úpravách především pro nakladatelství Družstevní práce. O Sutnarových řadách se mluví jako o jedněch z nejzdařilejších řad knižních exemplářů a knižní produkce třicátých let. Pro ilustraci Sutnarovy práce by se daly uvést jedny z nejznámějších knižních úprav pro edici Spisy G. B. Shawa [obr. 12] či Uptonu Sinclaira [obr. 13]. Jeho obálky nesou stopy Teigeho typofota, které Sutnar chápal jako zdroj nevyčerpatelné kreativity⁸⁷.

Jestliže v pražském kruhu Devětsilu byl vůdčí osobou Karel Teige, v brněnské skupině příklánějící se k práci tohoto spolku byl takovou osobou Zdeněk Rossmann. Rossmann nacházel velkou inspiraci v tvorbě členů německé skupiny Bauhaus a byl stejně jako Teige okouzlen fotomontáží. Jako jedna z jeho stěžejních prací by se dala uvést knižní obálka pro publikaci Františka Nechvátala *Vedro na paletě* [obr. 14], pro kterou Rossmann použil výřez z Man Rayovy fotografie *Skleněné slzy*⁸⁸.

Knižní obálky Jindřicha Štýrského a Marie Čermínové byly prozatím zmíněny hlavně ve spojení s poetismem dvacátých let. Ve třicátých letech se jejich tvorba ale od poetismu pomalu odvrací a oba dva začínají být více a více ovlivněni surrealismem a s ním spojeným studiem snů, erotismem, psychickým automatismem a úsilím o revoluční změnu společnosti⁸⁹. Po vzniku Surrealistické skupiny již naplno tvoří v tomto novém, velmi inspirativním a myšlenkovém směru, který je uchvátil již ve svých počátcích při návštěvě Francie. Se zhoršováním politického a ekonomického klimatu v Evropě a v Sovětském svazu po roce 1930 hravost poetismu a technologický optimismus soustředěný v konstruktivismu ztrácely na své věrohodnosti a tyto estetické strategie přestávaly být pro knižní designéry vhodné. Surrealismus se svým skrytým podtónem a

86 <http://jazyk-a-digital.soup.io/post/85711185/Typo-Foto> ; vyhledáno 7. 6. 2015

87 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 52 - 53

88 Ibidem, s. 49

89 Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*. Praha, 2010. s. 50

tendencemi k úzkosti, temné erotičnosti a zkoumání nevědomí byl pro nadcházející období mnohem intuitivnějším a lépe vystihujícím výtvarným a myšlenkovým směrem a podával mnohem pravdivější obraz o společnosti té doby a o jejích kulturních východiscích. I v tomto období, stejně jako po celá dvacátá a třicátá léta, hrál Karel Teige důležitou roli, protože od počátku navazoval kontakty a udržoval konverzaci se zahraničními surrealistickými hnutími, především s francouzskými surrealisty. Za rané Štýrského surrealistické obálky, kde velkou roli hraje také standardizace knižní úpravy, která byla pro třicátá léta typická, můžeme označit řadu deseti svazků českého překladu seriálu *Fantomas* [obr. 15a, 15b, 15c], kterou Štýrský realizoval opět pod Fromkovým Odeonem. Fantomas byl vnímán jako postava, jež s sebou do literatury přináší strach a hrůzu a byl spojován s kultovním dílem francouzského surrealismu, *Zpěvy Maldorovými* od Comte de Lautréamonta. „*Podivnost obrazů a styl knihy uchvátily francouzské surrealisty, kteří v Lautréamontovi spatřovali jednoho ze svých významných předchůdců. André Breton jej uvádí v pověstném surrealistickém "rodokmenu" Prvního manifestu surrealismu.*“⁹⁰ Významnou a již velmi surrealistickou obálkou je například Štýrského práce pro knihu Bohuslava Brouka *Psychoanalýza* [obr. 16], kde je fotomontážně vyobrazena změť předmětů a objektů⁹¹, které se v pracích surrealistů objevovaly velmi často. Štýrský také velmi často pracuje s kombinacemi motivu ženského či mužského vystrašeného obličejů či revolveru nebo předmětu, připomínajícího zbraň. Kombinace těchto dvou objektů lze nalézt na obálce knihy *Peníze* od Karla Nového z roku 1931 [obr. 17]. Revolver se na Štýrského knižních přebalech objevoval jako předzvěst přicházejících válečných hrůz, stejně jako vyděšené lidské obličejů. Tyto obálky byly charakteristické pro Štýrského období, kdy pracoval pro Bohumila Jandu v nakladatelství Sfinx. Štýrský také často nacházel inspiraci ve výlohách a vývěsních štítech obchodů, na hřbitovech, v pouťových atrakcích nebo na počmáraných a oprýskaných zdech⁹². Partnerka Jindřicha Štýrského, Toyen, taktéž ve třicátých letech tvořila v duchu surrealismu a standardizovaných knižních řad. Jednu z těchto řad tvořily obálky pro edici *Úroda* v nakladatelství Melantrich. Tyto obálky jsou velmi dobře čitelné a edice je rozpoznatelná na první pohled. Na obálce vždy figuruje svislý barevný pruh na levé straně, v němž je jméno edice, a zbytek plochy obálky je

90 <http://www.academia.cz/zpevy-maldororovy.html> ; vyhledáno 7. 6. 2015

91 Na této obálce se vyskytují předměty a objekty jako rty, karty, oči, lebka, nůž, zbraň apod.

92 Viz Vladimír Birgus (pozn. 89), s. 50

vyhrazen pro práci s fotografickým materiálem. Byly to například obálky pro knihy Ivana Olbrachta, Vladislava Vančury či Vítězslava Nezvala [obr. 18]. Toyen dokázala velmi citlivě reagovat na literární obsah knihy, pro kterou připravovala obálku. Vznikly tak velmi pocitově silné knižní úpravy. Toyen si také velmi zamilovala motiv ženské tváře a surrealisty obdivovanou problematiku snu a noci. Takovou kombinaci najdeme na velmi vyvedené obálce knihy *Kouzelný dům* od K. J. Beneše z roku 1939 [obr. 19]. Nalézá se zde vyobrazení ženské tváře vystupující z tmavého pozadí noci. Toyen většinou využívala montáž dvou fotografických vyobrazení. V tomto případě je druhým motivem noční motýl, který vrhá stín na čelo ženy. Tušíme zde i určité melancholické a erotické tendence v práci Marie Čermínové. Takové tendence můžeme objevit i na obálce knihy Johna Galsworthyho *Silnější než smrt* [obr. 20]. Na obálkách z produkce této dvojice se dá velmi výstižně popsat vlna československého surrealismu v knižním designu.

Co se týče osoby Karla Teigeho a designu knižních obálek ve třicátých letech všeobecně, většina jejich autorů na počátku třicátých let, včetně Teigeho, reaguje na „diagonální revoluci“, experiment a funkcionalismus⁹³. Mnoho teoretiků fotografie totiž v diagonální kompozici vidělo určité dynamické vnesení pohybu, prostoru a vzdušnosti do fotografie, fotomontáže, případně celkové úpravy obálky. Kritici horizontálního členění mluvili také o tom, že předchozí, horizontální členění unavovalo a nudilo svým jistým klidem a ztrnulostí. Komunističtí teoretici s horizontální kompozicí spojovali buržoazní fotografii. „Diagonální období“ Karla Teigeho by se dalo datovat mezi roky 1931 a 1936, kdy pracoval u nakladatele Františka Borového. Vznikly tak například obálky pro knihu Karla Poláčka *Hlavní přelíčení* [obr. 21] nebo knihu Karla Čapka *O věcech obecných čili Zoon Politikon* [obr. 22]. Teige zde nedostával přidělené celé úpravy knižních řad, spíše úpravy titulů případ od případu. „*Jestliže se tedy na obálkách pro básnické sbírky Vítězslava Nezvala objevuje linie surrealismu, nelze dost dobře říci, že by šlo o standardizaci.*“⁹⁴ Obálka, kde je čitelná surrealistická linie je právě například Nezvalova sbírka *Básně noci* [obr. 23]. V *Básních noci* vyvrcholil Teigův vztah ke sbírkám Vítězslava Nezvala. „*Základní motiv obálky jako by vyjadřoval básnický zlomek Jindřicha Štýrského o dívce srostlé s balustrádou. Ženské*

93 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 313

94 Ibidem, s. 313

*torzo autor vlepil na zábradlí a hlavu mu nahradil svítilnou, ke které přilétá motýl, jenž byl opět jednou z dalších variací na koláže Maxe Ernsta.*⁹⁵ Zde lze číst i projevy Teigova paralelního projektu, trvajících až do jeho smrti v roce 1951, takzvané erotické montáže, kde byl na erotické prvky kladen velký důraz. Tato doba byla také příznačná pro Teigovo upřesnění názoru na chápání knižní obálky jako plakátu a reklamní plochy. Teige vyslovil názor, že obálka samozřejmě má být plakátem knihy, ale ne jen bezduchou reklamou, má být plakátem ideologické a kulturní propagandy, ne ale obchodním trikem, protože nechce získat pouhého kupce, ale především čtenáře.⁹⁶

Velmi zajímavou prací, jež vznikla mezi lety 1930 a 1931, byla knižní obálka pro *Almanach Kmene* [obr. 24], na které Teige spolupracoval s Josefem Sudkem. Sudek fotografoval Teigeho, jak sedí s časopisem *Kmen* v ruce opřený na židli. Umělci zde využili mezní možnosti černobílé fotografie. Sudek fotografii upravoval tak, aby zmizelo Teigovo tělo a zůstaly jen doplňky, časopis *Kmen*, dýmka, boty a brýle. Zároveň ale celou postavu zhmotňoval stín na blízké stěně. Zadní strana obálky pak byla vyhotovena v negativu a vzniklo velmi silné napětí mezi titulní a zadní stranou. Tato obálka byla velmi ojedinělá, Teige si této spolupráce, která částečně navazuje na experimentální divadelní přístupy inscenací Jindřicha Honzla, obrovsky cenil a zmiňuje ji i ve své stati *O fotomontáži*.⁹⁷ Pro Teigeho nebyla spolupráce s profesionálními fotografy nebo jejich tvorbou ničím novým, do svých koláží si často bral detaily fotografií známých tvůrců Karla Blossfeldta, Man Raye, Lászla Moholy-Nagyho, Jaromíra Funkeho či Miroslava Háka. S Josefem Sudkem se ale sám Teige stal předmětem montáže. Inspiračním zdrojem pro některé experimentálnější a politicky zabarvené koláže a fotomontáže mohla být také tvorba Johna Heartfielda, který žil v Československu v emigraci, a jeho velmi aktuální protifašistické fotomontáže.

Na konci třicátých let dominoval v knižní úpravě funkcionalismus a posun obsahu vydávaných témat z uměleckých do politických, historických či sociálních. V práci Karla Teigeho tento směr dokonale ilustruje obálka monografické knihy o architektuře *Práce Jaromíra Krejčara* [obr. 25]. Tato kniha byla druhým počinem *Edice soudobé mezinárodní architektury*, zkráceně *ESMA*, vycházející u nakladatele Václava

95 Viz Karel Srp (pozn. 78), s. 186

96 Viz Jindřich Toman (pozn. 46), s. 319

97 Viz Karel Srp (pozn. 78), s. 150

Petra⁹⁸. O slovo se ale přihlásila ještě „první vlna“ socialistického realismu, která se plně rozvinula až po druhé světové válce. Socialistický realismus nebyl tolik stylem či dobře časově vymezeným výtvarným obdobím, spíše byl komplexem teoretických názorů na uměleckou praxi. Ve třicátých letech socialistický realismus pro knižní obálku znamenal a vyžadoval lepší čitelnost, praktičnost a cenovou dostupnost. Masově produkované knihy byly často nástrojem kritiky soudobé společnosti. Jako velmi jasný příklad se jeví obálka pro knihu *Civilisovaná Žena: Jak se Má Kultivovaná Žena Oblékat* od funkcionalistických architektů Zdenka Rossmanna, Jana Vaňka a textilní výtvarnice, absolventky UMPRUM, Boženy Hornekové, později Roth-Mayerové [obr. 26], která pochází již z přelomu roku 1929 a 1930, kdy byl ještě socialistický realismus využíván k reformování společnosti z jiných pozic než politických, jako tomu bylo po druhé světové válce, a ještě větší měrou po nástupu komunismu v roce 1948. Obálka *Civilisované Ženy*, poukazuje na možnost žen reformovat jejich šatník, mluví o možnosti zkrátit jejich vlasy a o možnosti emancipace žen. Horneková vnesla do ženského šatníku kalhotový oděv, protože jen tak podle ní mohl být naplněn ideál obrazu ženy svobodné, svěží a praktické. Černobíločervená obálka trefně ukazuje fotomontáž pokusu o ustříhnutí dlouhého ženského copu a využívá komunikační vlastnosti fotografie pro posílení výpovědi knihy.

Vizuální komunikativnost fotografické obálky knihy byla právě tou klíčovou věcí, která fotografii a fotomontáž v meziválečných letech vynesla na výsluní. Výtvarné směry, jež se promítly do fotografie a knižní obálky, byly pro meziválečnou společnost dobře pochopitelné, přinášely živost, čistotu výrazu, nová věcnost ve třicátých letech pak objektivitu i autentičnost. Dokladem důležitosti a atraktivity československých avantgardních knižních obálek je i zájem zahraničí o tuto problematiku a například výstava *Czech Book Covers of the 1920's and 1930's*, jež se konala v Cooper-Hewitt National Design Museum Library⁹⁹, či výstava *The Czech Avant-Garde Book* na jaře roku 2014 v The Art Institut in Chicago¹⁰⁰.

Na konci třicátých let započaly útoky proti avantgardním uskupením, jejich

98 Viz Karel Srp (pozn. 78), s. 156

99 <http://www.sil.si.edu/ondisplay/czechbooks/explore.htm> ; vyhledáno 8. 6. 2015

100 <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book/1> ; vyhledáno 8. 6. 2015

umění bylo na německé straně chápáno jako „Entartete Kunst“ neboli „zvrhlé umění“. Tyto skupiny se tedy buď rozpadly, jako například Surrealistická skupina kolem roku 1938, nebo fungovaly neoficiálně ve velkém strachu. V osudovém roce 1938 bohužel pomyslně končí éra meziválečné avantgardní knihy a knižní obálka se jako velmi využívané médium stává nástrojem propagandy nacistické a krátce po druhé světové válce také nástrojem propagandy komunistické. Propagandy takové síly, kterou Teige ve svých uvahách z raných třicátých let nad ideologickým „zabarvením knižního plakátu“ nejspíše nepředpokládal. Až v roce 1935 ve svém článku *O moderní typografii*, který byl uveřejněn v časopise *Tvorba 10*, popisuje úzkou provázanost osudu moderního umělce s politickou mocí.¹⁰¹ Výtvarné umění, včetně úprav knižních obálek, se tedy na téměř dvacet let uzavřelo samo do sebe a čekalo, připravené ukázat své síly. Přece jen se ale našla skupina umělců, Skupina 42, která si našla cestu i skrze tragické válečné roky a už ve čtyřicátých letech a dokonce před rokem 1940, byla v jejich práci čitelná poetika soudobé městské civilizace a periferie, která zachycovala člověka v průsečíku osudových sil¹⁰². Společnost se nakonec dočkala touženého okamžiku, Světové výstavy EXPO 58 v Bruselu, která znovu otevřela brány k větší svobodě, „zlatým šedesátým“ .

101 Viz Karel Srp (pozn. 78), s. 262 - 263

102 Viz Vladimír Birgus (pozn. 89), s. 68

4. FOTOGRAFIE V ÚPRAVÁCH KNIŽNÍCH OBÁLEK V 60. LETECH

Zdenek Primus spolupracoval s Jindřichem Tomanem na rozsáhlé publikaci *Fotomontáž/tiskem*, jež je zařazena do trojdílného cyklu *Moderní česká kniha*. Ve *Fotomontáži/tiskem* se autoři věnují velkým podílem knižním fotografickým a fotomontážním obálkám produkce meziválečné doby, především pak tvorbou meziválečné avantgardy. Tématu knižního designu dvacátých a třicátých let byla věnována jedna z předchozích kapitol této práce, protože toto pole vytvořilo určitou základnu, která se dále rozvíjela na přelomu padesátých a šedesátých let. Zdenek Primus sám pak v roce 2003 uspořádal výstavu, nesoucí název *Umění je abstrakce, česká vizuální kultura 60. let*, k níž byl taktéž v roce 2003 vydán stejnojmenný katalog. Zdenek Primus zde řeší opět otázku knižních obálek a nachází v nich určitou platformu pro neoficiální umělce. Zabývá se hlavně, jak už sám název značí, abstraktním výtvarným uměním. Fotografie je v této publikaci poněkud upozaděná, ale i do fotografie se v šedesátých letech promítly zajímavé vlivy a perspektivy jako návaznost na linii surrealismu, avantgardy, konstruktivismu a taktéž abstrakce. Abstrakce byla samozřejmě pro Zdenka Primuse atraktivnějším tématem už jen z pohledu toho, že takové knižní obálky často vytvářeli právě umělci neoficiálního proudu. Velkou část fotografických knižních obálek naproti tomu tvořili fotografové, kteří často působili ve *Svazu československých výtvarných umělců* a jejich tvorba tak musela procházet určitou stylizací. Fotografové se však obrátili k tématům, která byla pro socialistický režim přijatelná, a tak se například rozvinul velmi silný a neméně zajímavý proud 'fotografie poezie všedního dne', jemuž bude věnována rozsáhlá kapitola v následujícím textu. Ne vždy však fotografické obálky vytvářeli jen oficiální umělci, takovému tématu se bude věnovat kapitola, která ilustruje, jak silné zázemí si v Československu vytvořil surrealismus a k jakým dalším směrům se umělci, původně tvořící v duchu surrealismu, ubírali v šedesátých letech.

Zajímavá paralela mezi meziválečnou dobou a šedesátými lety také vzniká po zamyšlení se nad velkými soudobými událostmi a následky, které za sebou zanechaly. Obrovská vlna tiskové mechanické reprodukce a téměř revoluce ve fotografii tiskem přišla po *Zemské jubilejní výstavě*, která se konala v roce 1891. Šedesátá léta jakoby

čekala na obdobný impuls, který opravdu přišel. Přišel v podobě fenomenálního úspěchu Československého pavilonu na Světové výstavě EXPO v roce 1958.

Zdenek Primus poukazuje na to, že knižní design šedesátých let je v podstatě druhou vlnou úspěchu, který ve světě vzbudil knižní design avantgardní meziválečné doby a tvrdí, že jestli se na poli českého výtvarného umění druhé poloviny dvacátého století událo něco zásadního, bylo to právě na poli knižní obálky. „ .. vychází z teze, že si umění, kterému není umožněno volně se rozvíjet, najde přirozenou cestou příbuzné fórum, ne nepodobné galerijní prezentaci. V případě českého abstraktního umění šedesátých let to byla knižní obálka. Ale i výtvarná fotografie tohoto desetiletí se emancipovala od zažitého vidění reality a její tvůrci vyjádřili abstraktní formou kritický náhled a nové cítění společnosti, nacházející v tomto optimistickém desetiletí diferencovaný prožitek reality. Všechny důležité a v té době nové umělecké směry byly bázi, na níž rostlo široké spektrum tehdy současného progresivního umění.“¹⁰³

Co se týče samotné volné fotografie, ta se v šedesátých letech označovala za uměleckou tolik jako nikdy předtím, ani potom. Prakticky stejný význam mělo v Československu označení výtvarná fotografie, podle nazývání fotografů „fotograf-výtvarník“. Důležité pro nadcházející období bylo také uznání momentky jako umění. Fotografie jako umění a volná fotografie ale neměla ani v šedesátých letech jednoduché postavení, protože musela stále vyhovovat určitým požadavkům. Stát nepodporoval každé, nýbrž jen určité umění. Fotografie fotografů-výtvarníků, tak nikdy nemohla být plně realistická, ale vždy přijatelně stylizovaná. „O tom, co bylo přijatelné a co již bylo příliš, rozhodovali příslušní funkcionáři. Promítneme-li si v duchu fotografická díla, která patřila k pilířům neoficiální umělecké scény, byla to na jedné straně například nefigurativní tvorba Běly Kolářové, na druhé straně to byly naprosto nestylizované „otisky“ městské reality od Emily Medkové, Čestmíra Krátkého a dalších – ty poukazovaly k surrealismu a texturální abstrakci.“¹⁰⁴ Takzvaná výtvarná fotografie byla tedy s jistotou tehdejší dominantním projevem. „... umění mělo v tomto případě vznikat hlavně vytvářením. Není tedy překvapivé, že se tehdy intenzivně pěstovaly

103 <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=036&clanek=060323> ; vyhledáno 15. 6. 2015

104 *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968 = Photography as art in Czechoslovakia 1959-1968: z fotografické sbírky Moravské galerie* (kat. výst.) Brno, Moravská galerie, Místodržitelský palác, Moravská galerie v Brně 14. 6. - 30. 9. 2001. - Antonín Dufek (kat. Výst.), Moravská galerie v Brně, 2001. s. 7

*speciální fototechniky, proměňující fotografický obraz světa na 'svět fotografických obrazů'. Na západ od železné opony nesl tento styl název – pro komunisty nepřijatelný – 'subjektivní fotografie'.*¹⁰⁵ V šedesátých letech se také změnilo fotografovo hledisko, ztratil ostych před připomínanou méněcenností jeho způsobu zobrazování pomocí strojové mechaniky a pochopil, že tento stroj je pouze sluhou jeho citu a inteligence, mohl do fotografie opět vložit svůj osobní výraz.¹⁰⁶

Hlavním úkolem následujících kapitol a podkapitol tedy bude snaha přiblížit a představit nejvýraznější výtvarníky a fotografy, kteří ve sledovaném období tvořili jednotlivé knihy či celé edice a na obrazových ukázkách přiblížit jejich knižní obálky, které byly vždy úzce spjaty s jejich volnou tvorbou. Knižní obálka šedesátých let by se dala nazvat výtvarnou laboratoří, kde se setkával oficiální i neoficiální proud výtvarného umění a vznikla tak v podstatě jedinečná galerie, představující vizuální kulturu šedesátých let.

105 Viz *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968* (pozn. 104), s. 7

106 Viz *Co je fotografie* (pozn. 49), s. 117

4. 1 Situace umělecké a literární sféry po roce 1938 a cesta k druhé avantgardní vlně 60. let

Válečná a poválečná léta rozvoji knižního designu a fotografie příliš nepřála, stejně jako žádnému uměleckému a svobodnému vyjádření. V průběhu nacistické okupace byl knižní design a fotografie hlavně ve službách propagandy a povětšinou klamně reportáže. Naprosto se změnila témata fotografie, která se překloupila do neutrálních „vod“. Dokladem toho je například fotografická kniha Karla Plicky *Praha ve fotografii* z roku 1940 [obr. 27], kde fotograf nachází hlavní motivy v krajině, architektuře, památkách, žánrech či národopisných studiích. Z tohoto období ale někteří fotografové i přes všechny překážky dokázali vytěžit maximum. Takovou osobou byl i Josef Sudek, který ve čtyřicátých letech našel zalíbení v komponovaných zátiších, v tematice domova, a jeho subjektivní, existenciálně laděné fotografie začínaly dokonale souznít s poetikou tehdy nastupujících básníků a výtvarníků. V jeho práci se soustředila sugestivnost, intimita a křehkost zátiší, městských zákoutí s psychologicky prokreslenými portréty a určitá všednodennost, jež předznamenala sepětí poezie, knihy a fotografie na počátku šedesátých let.

V ústraní také působila umělecká Skupina 42, jejíž kořeny by se daly datovat už do samotného konce čtyřicátých let. Tato skupina byla složena hlavně z výtvarníků a literátů, ale fungoval zde i jeden velmi významný fotograf, Miroslav Hák. Zaměření členů skupiny můžeme přesně vymezit jen velmi složitě, ale logicky jejich převážná většina vycházela z avantgardních směrů dvacátých a třicátých let. Nalezneme zde tedy linie surrealismu, konstruktivismu, futurismu, kubismu, ale hlavně prvky civilismu a existencialismu. V tvorbě Skupiny 42 opravdu žil duch doby. Jejich středobodem bylo hlavně zaměření na město, městského člověka, městskou periferii, na deformaci, reakci a růst či zánik společnosti ve městě a na opakující se každodennost. Programovou statí této skupiny byla Chalupického studie *Svět, v němž žijeme*, která v sobě nesla teze, že umění objevuje skutečnost, utváří ji a odhaluje, stejně jako odhaluje člověka žijícího v této skutečnosti. „*Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li*

toho moderní umění schopno, bude zbytečné.“¹⁰⁷ Konec Skupiny je datován k roku 1948 a nástupu komunismu. K odkazu tohoto uskupení se ale krátce vrátíme v následující kapitole, jež se bude věnovat fenoménu 'poezie všedního dne' na fotografické knižní obálce, která určitým způsobem čerpá z poetiky každodennosti tak, jako z ní námětově čerpali členové Skupiny 42.

Po konci druhé světové války byla společnost zaměstnána hlavně obnovou poválečných škod a ztrát a po roce 1948 pak nacismus vystřídal tvrdý komunismus. Československo se tak překlopilo jen z jednoho totalitního režimu do druhého. Jestliže knižní kultura trpěla ve válečných letech svým úkolem stát se nástrojem lživé německé propagandy, komunismus na tuto stránku kladl možná ještě větší důraz. Po zkušenosti z válečných let, kdy fotografie sloužila německé propagandě, komunismus logicky tuto schopnost fotografie využil taktéž a estetická a informativní stránka fotografie byla odsunuta do pozadí. Veškerá umělecká tvorba, reklama, knižní produkce i design měly přinášet svědectví o tom, jak vše vzkvétá v duchu sovětského socialismu, kolektivní práce a jednoty socialistických národů. Rušila se spousta soukromých tiskáren, nakladatelství a vydavatelství. Soukromé fotografické ateliéry byly zestátnovány, aby vzniklo obrovské družstvo Fotografia. Knižní produkce měla samozřejmě také velmi silně napomáhat soudobé komunistické propagandě, pro kterou byla hlavním inspiračním zdrojem samozřejmě především sovětská literatura a sovětsí „státní“ umělci. Tematika veškeré umělecké i literární tvorby se tak omezila na velmi úzce zaměřený výčet námětů a motivů. Literární a umělecké příběhy a jejich výpovědi ovládla socialistická ideologie, hrdinný dělník pracující pro dobro kolektivu, silná ruská žena pracující na poli spolu s ostatními, voják hrdý na svou socialistickou vlast, komunistické festivaly, sjezdy a oslavy, setkání pionýrů, stranické schůze a školení, znárodnění průmyslu a zakládání JZD, úderníci a brigádníci, stavby socialismu a především šťastné obličejové nastavené vztříc novým zítřkům. Takové snímky dominovaly od nástupu komunismu do poloviny padesátých let v České tiskové kanceláři, zkráceně ČTK, pro níž tehdy pracovali téměř všichni produktivní a angažovaní fotoreportéři. Na obálkách časopisů a literatury se objevovaly i jednoduché fotomontáže, kdy byl například na pozadí fotografie významného státníka „vmontován“

107 Jindřich Chaloupecký, *Svět v němž žijeme*, 1940; vyhledáno 11. 6. 2015; Dostupné z:

http://monoskop.org/images/3/32/Chaloupecky_Jindrich_1940_Svet_v_nemz_zijeme.pdf

jásající dav a podobné věci, které se dnes jeví až parodicky. Vše, co bylo pro státní cenzuru nějakým způsobem špatně čitelné, špatně pochopitelné nebo abstraktně zamlžené, bylo chápáno jako protisocialistické, příliš individualistické a tudíž „škodlivé pro dobro oslavovaného kolektivu“. Fotografie jako prvek knižního designu fungovala stále, ale její hodnota byla často zpochybňována nebo byla chápána jako samoučelná. Cenzura odsunula ediční plány nakladatelství do pozadí a zaměřila se pouze na chtěnou tvorbu. Fotografie byla pro mnohé členy komunistické strany možná až příliš pravdivým médiem, které by mohlo straně ublížit či ji nějakým způsobem zkompromitovat. Takovou nesvobodu v uměleckém projevu přinesla hlavně léta mezi roky 1948, kdy se komunisté dostali plně ke státní moci, a řekněme rokem 1956, od kterého se začíná datovat postupné uvolnění poměrů ve společnosti. Ani v těchto tíživých momentech se ale fotografové nevzdávali. V roce 1948 se totiž díky kontaktům Josefa Sudka na členy *Umělecké besedy* a *Spolku výtvarných umělců Mánes* podařil prosadit vznik samostatné fotografické sekce v rámci *Svazu československých výtvarných umělců*. Fotografové sdružení v této výjimečné sekci se tak stali fotografy-výtvarníky a mnozí díky tomuto nepřišli o své ateliéry a nebyli zestátněni a združstevněni. Tato skupina se samozřejmě nevyhla útokům ze strany komunistických hodnostářů, ale zrušit se jí naštěstí nikdy nepodařilo. Nejhorší časy československá fotografie zažívala právě na počátku padesátých let, kdy byla celá období zdejší fotografie označena za úpadková a byly zakázány veškeré fotografické experimenty nebo fotografie aktu. Spousta umělců ale tvořila v ústraní ilegálně. Tak se rozvíjely například surrealistické aktivity, které značně navazovaly na surrealistickou tradici z meziválečného období. Libor Fára vytvářel své objekty a koláže, Jiří Kolář reportáže a konfrontáže, Emila Medková tvořila v duchu magického realismu spolu s manželem Mikulášem Medkem a pomalu směřovala ke strukturální abstrakci, apod.

V období mezi rokem 1948 a 1956 kulminovaly v Československu hlavně tendence státem uznaného socialistického realismu, které zasáhly všechny obory uměleckého vyjádření. *„Zdůrazňování lidovosti fotografie a jejího prvořadého úkolu v propagaci a dokumentaci budování nového světa vedlo k tomu, že se v jejím hodnocení i kritice úzce navázalo na spíše konzervativní proudy předválečné amatérské fotografie. Typickým znakem děl socialistického realismu se tak stala nivelizace, s ní přicházející anonymita a striktní podřízenost oficiálnímu stylu. Je proto nutné zdůraznit, že z toho,*

*co bylo ve své době oficiálně připouštěno k publikování v časopisech, denících nebo fotografickém tisku, je většina prací zcela průměrné nebo podprůměrné kvality.*¹⁰⁸ Socialistický realismus samozřejmě v určitých ohledech navazoval na meziválečné avantgardní myšlenky a tendence ve fotografii, ale padesátá léta změnila sociálně kritický směr ve směr sociálně budovatelský a vyhnala jeho stěžejní programové body do extrému, který vyústil v naprostý dogmatismus. Fotografie měla cílenou dokumentární formou ukazovat, jak se bude dobře žít. Nová komunistická fotografie navazovala na meziválečnou avantgardu a její sociální levicovou tvorbu, která byla často velmi syrovou společenskou sondou, jen formálně, protože socialistický realismus ve fotografii počátku padesátých let byl přesným opakem meziválečných tendencí. Jednoduše řečeno měl povětšinou nulovou výpovědní hodnotu o realitě počátku padesátých let, ukazoval angažované a uměle aranžované scény ze života a návod na to, jak má nová společnost vzkvétat. Z fotografie se vytratila na čas i témata opravdového každodenního života, která se začlenila ve čtyřicátých letech.

Pro historii fotografie, a nejen fotografie, byl velmi signifikantním a přelomovým okamžikem už rok 1953, kdy na zasedání Ústředního výboru KSČ poprvé zazněla kritika kulturní politiky počátku padesátých let a začalo jisté přehodnocování, které bylo pro další vývoj ve všech směrech velmi důležité. Vše se samozřejmě netýkalo pouze fotografie, ale i na fotografii ovlivněnou socialistickým realismem měly teze a myšlenky z tohoto sjezdu velký dopad a teorie socialistického realismu ve fotografii začala být revidována. Někteří teoretici se opět začínali obracet k dědictví meziválečné avantgardy a zastávat se umělců, kteří v těchto skupinách působili a tvořili¹⁰⁹. Rok po tomto sjezdu pomalu začalo konečně toužebně očekávané společensko-politické „tání“, jak je toto období zlidověle nazývané. Uvolnění režimu pak nabralo na intenzitě po roce 1956. Velká většina angažovaných teoretiků fotografie taktéž povolila ve ze svých

108 <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2003010201> ; vyhledáno 10. 6. 2015

109 V článku *Poznámky k otázce umění fotografie* obhájí Lubomír Linhart, pravděpodobně poprvé a jako vůbec první v padesátých letech, formu a její závažnost v umění a zastává se autorů meziválečné avantgardy. Ještě významnějším a leckdy i odvážným přínosem k dobové teorii fotografie je série článků, které v roce 1953 publikuje Ján Šmok v časopise *Československá fotografie*. Klade si v nich za cíl stručně vyložit marxistické pojetí umění a pojmů, jež se vztahují k fotografické tvorbě, a na jejich základě se v intencích socialistického realismu pokusit se vypracovat ucelený, přehledně kategorizovaný systém teorie fotografie. <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2003010201> ; vyhledáno 10.6.2015

socialistických kritérií hodnocení a navrátila se k mnohem větší toleranci a lidštějšímu chápání umění. O politickém tání a změně názorů na hodnocení fotografie a umění vůbec svědčí také články o avantgardních fotografech a umělcích velké meziválečné epochy na stránkách časopisu *Československá fotografie*, který byl řízen vrcholnými komunistickými institucemi a který byl nástupnickým magazínem socialistické *Nové fotografie*. V *Československé fotografii* se objevil například velký a rozsáhlý rozhovor s Františkem Drtikolem, články vztahující se k dějinám naší i zahraniční fotografie či rozhovory Anny Fárové s hvězdami fotografického umění jakým byl Henri Cartier-Bresson a mnoho dalších.

Velký zlom nastal ale především ve fotografii samotné. Fotografické snímky se stávají mnohem kvalitnějšími a jejich výpovědní hodnota stoupá a přestává být tak ideologicky podbarvená. Středem zájmu zůstává člověk, ale nejen člověk zobrazený v duchu režimu, jako budovatel nového státu a člen kolektivu, hrdý vlastenec, ale člověk zachycen přirozeně ve svém každodenním obyčejném životě. Vše se stává osobitějším a známějším. Objevuje se znovu i fascinace krajinou a zobrazení měst, což bylo v první polovině padesátých let chápáno jako něco bezpředmětného a v podstatě zbytečného. Dokonce na stránkách fotografického tisku se v první polovině padesátých let vedly vážně míněné diskuze o tom, zda je vůbec dobré a správné, publikovat fotografie krajiny, kde chybí traktor či dělník.¹¹⁰ Naštěstí v druhé polovině padesátých let tyto bezpředmětné polemiky vymizely. „... *příklon k "nevážnosti" je v mnohém blízký situaci v SSSR - odklonu od velkých témat občanské války, rozhodujících okamžiků vzniku mladého státu a jeho budování na začátku třicátých let, k orientaci na "lyrické polohy míru", přírodu, vesnici, témata sportu, zdraví a mládež. Místo socialistického realismu charakterizovaného v předcházejícím období patetismem velkých společenských témat projevuje se socialistický realismus v druhé polovině padesátých let zájmem o nejprostší motivy a drobné události každodenního života.*“¹¹¹ Tato fascinace všedností a každodennosti bývá často interpretována jako určitá návaznost na civilismus Skupiny 42 a dílo fotografa Miroslava Háka jako například v tvorbě fotografek Evy Fukové nebo Marie Šechtlové.¹¹²

110 Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Olga Malá. *Česká fotografie 20. století: průvodce*. Praha, 2005. s. 149

111 <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2003010201> ; vyhledáno 10. 6. 2015

112 Viz Vladimír Birgus (pozn. 110), s. 84

Samotný rok 1956 byl velmi důležitý i vydáním první obsáhlé knižní publikace a monografie českého fotografa-výtvarníka Josefa Sudka s předmluvou Lubomíra Linharta, teoretika fotografie, známého svými kritickými výroky na účet socialistického realismu. V roce 1956 se také uskutečnila významná výstava fotografa Ericha Einhorna v prostorách hlavní pražské pošty, která zaujala širokou veřejnost svým invenčním zachycením typických okamžiků běžného života. V roce 1959 pak následoval jeden z velmi důležitých knižních titulů, které předznamely velký počet fotografických knih zabývajících se městem, městskou periferií, člověkem žijícím v urbanizovaném společenství a psychologii postav. Tato práce od Josefa Sudka dostala název *Praha panoramatická* [obr. 28], z důvodu použití panoramatického objektivu, ale možná i z důvodu tematické šíře fotografovaných míst. Úvodní báseň do knihy vepsal Jaroslav Seifert. „*Jedná se dodnes o jeden z nejvelkorysejších fotografických a knižních projektů, v němž vedle klasických míst věnoval velkou pozornost městské periferii.*“¹¹³

Politická liberalizace, která započala v polovině padesátých let, dosáhla svého pomyslného vrcholu v roce 1957, kdy se v oblasti výtvarného umění projevila reorganizací Ústředního svazu československých výtvarných umělců, jež umožňovala zakládání relativně samostatných tvůrčích skupin.¹¹⁴ V tomtéž roce tak vznikla skupina *Bilance*, soustřeďující výtvarníky z oblasti užité tvorby¹¹⁵. Mnozí z členů *Bilance* se pak podíleli na realizaci československé expozice na Světové výstavě EXPO 58, kde Československý pavilon se svým mottem *Jeden den v Československu* slavil neuvěřitelné úspěchy. Brusel se stal určitým iniciačním momentem, průlomem a v neposlední řadě i samostatným stylem. Jako styl se sice projevil především v užitém umění, keramice, sklářské tvorbě a čisté pozdně funkcionalistické architektuře, ale zlatou medaili si z výstavy EXPO 58 přivezli i mnozí českoslovenští fotografové jako například Jan Lukas. „*Nejde přitom ani tak o oslavné ódy, které návštěvníci pěli na náš „skvělý pavilon, jenž je nádherným dílem velkého československého lidu“ (P. Antonio, Španělsko), spíše o to, jak se tento původně propagandisticky zamýšlený spektakl s titulem Jeden den v Československu promítl v podobě skutečných dní a týdnů ve stále*

113 Viz Vladimír Birgus, *Česká fotografie 20. století: průvodce* (pozn. 110), s. 78

114 Libuše Staňková, Lenka Janská, Jiří Císler, *Dějiny knižní kultury a grafického designu*, 2. Svazek, Praha. 2012, s. 97

115 Mezi členy skupiny *Bilance* patřili například grafici Zdeněk Sklenář, Josef Týfa, Oldřich Hlavsa nebo Jaroslav Šváb.

ještě tuze stalinském státě. ... Bruselský úspěch byl tak velký, že bylo nemožné nadále udržovat disproporci mezi tím, co ukazujeme na Západě jako Jeden den v Československu, a skutečností.“¹¹⁶

Uvolnění přísného ideologického dohledu a kontroly na konci padesátých let přineslo pro fotografy, spisovatele a umělecké kruhy nové možnosti vyjádření a publikování, pro nakladatelství a vydavatelství nové ediční možnosti, pro galerie nové výstavní možnosti. Rozvoj grafického designu byl zase podněcován různými soutěžemi. V roce 1957 byla například obnovena soutěž o nejkrásnější české knihy, na popud Václava Jirů vyšel sborník Fotografie 57, ze kterého vznikla celá Revue Fotografie, a v Praze byla otevřena první evropská fotografická síň Fotochema. Rok 1958 nepřispěl jen Světovou výstavou v Bruselu, ale taktéž premiérou Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho v brněnském Domě pánů z Kunštátu a Anna Fárová v Praze vydala první monografii ze populární edice *Umělecká fotografie* pod Státním nakladatelstvím krásné literatury, hudby a umění, věnovanou Henri Cartier-Bressonovi. „... právě v roce 1958 se pod záštitou ministerstva kultury konaly I. Celostátní výstava uměleckých fotografií a I. Mezinárodní výstava uměleckých fotografií. Tak už v názvech byla potvrzena možnost vytvářet umělecká díla fotografickou cestou. Fotografické umění ovšem nemohlo zůstat bez institucí, takže téhož roku vznikly dvě výstavní síně¹¹⁷ pro fotografii a knižní edice *Umělecká fotografie*. Již v předchozím roce byla založena exkluzivní revue *Fotografie '57*, v roce 1962 založila Moravská galerie v Brně také sbírku *umělecké fotografie*. Nikde jinde ve světě neměla fotografie takové zázemí.“¹¹⁸ Rok 1964 pak přinesl první Bienále užité grafiky Brno, které pořádala Moravská galerie. „*Totalitní východní Evropa dusila inspiraci pokleslou západní kulturou. V českém knižním umění ale paradoxně napomohla vzednutí nové avantgardní vlny v šedesátých letech.*“¹¹⁹ Šedesátá léta byla neobyčejně plodným obdobím, kdy došlo k velkému rozvoji fotografické tvorby, opět se navazovaly či obnovily kontakty a dialog se zahraničními tvůrci a od roku 1960 bylo možné v Československu fotografii studovat u Jána Šmoka na pražské FAMU. Prosazování plně inovativních a nových přístupů a tendencí bylo však stále

116 <http://www.advojka.cz/archiv/2008/25/sli-dva-slitri-kolik-jich-slo> ; vyhledáno 11. 6. 2015

117 Kabinet fotografie Jaromíra Funka v Brně, pojmenovaný po avantgardním fotografovi.

118 Antonín Dufek, *Fotografie mezi dokumentem a snem*, In: Marie Šechtlová, Antonín Dufek, Jan Kříž, *Marie Šechtlová fotografie–photography 1960–1970*, Tábor, 2009. s. 18 - 20

119 Viz *Listování* (pozn. 29), s. 64

nesnadné. Umělci, kteří se nemohli prezentovat v galeriích, se často obraceli k užité tvorbě. Proto právě oblast grafického designu byla v šedesátých letech tou, která šla kupředu nejrychleji. Zejména pak pole knižní obálky, které nabízelo skvělý prostor pro sebeprezentaci, bylo velmi lákavé. Nové tendence, zejména různé polohy abstrakce, které se ve volné tvorbě mohly jen těžko prosadit, tak plnily roli „dekorace“ obálek. Na knižní obálku se ale nedostala jen abstrakce, ale taktéž mnoho poloh fotografie, která si opět vydobyla své místo v knižní obálce. Došlo k vydání mnoha kvalitních fotografických knih, fotograficky ilustrovaných publikací a knižních titulů, kde fotografie hraje významnou roli na „knižním plakátu“, jako tomu bývalo v tvorbě avantgardních umělců. *„Knižní grafika se vzhledem ke kulturní situaci tehdejšího Československa stala jedním z vrcholů českého grafického designu šedesátých let.“*¹²⁰

120 Viz Libuše Staňková (pozn. 114) s. 103

4.2 Fotografie poezie všedního dne a knižní obálka

Následující kapitola se bude věnovat knižním obálkám, které „pronajaly“ prostor fotografii šedesátých let v její velmi zvláštní poloze, tzv. fotografii poezie všedního dne. Počátek šedesátých let v tomto případě budeme chápat volněji a ne striktně rokem 1960, ale spíše rokem 1957, kdy nastává období fotografické konjunktury a výraznější uvolnění společensko-politických poměrů. Pomyslný konec zlatých šedesátých pak nebude znamenat až rok 1970, ale rok 1968, který zahrnul události srpnové okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy v čele s armádou Sovětského svazu, konec Pražského jara a nástup cenzury, v mnohých ohledech tvrdší než tomu bylo po roce 1948.

Velkým fenoménem přelomu padesátých a šedesátých let byla poetika všedního dne a již několikrát zmíněná tematika každodennosti, která se projevila především v literatuře a poezii. Přelom padesátých a šedesátých let byl ale také dalším velmi klíčovým obdobím pro sepětí písma, textu a obrazu, stejně jako tomu bylo v meziválečné době a v Teigem oslavovaném čase mechanické fotografické reprodukce na knižních obálkách a v knižní a časopisecké ilustraci. Tak se poetika všedního dne dostala velkou měrou i do fotografie, knižního designu a tvorby soudobých grafiků a fotografií. Autoři katalogu *Fotografie jako umění v šedesátých letech* se k tomuto jevu, který se odehrával mezi literaturou a fotografií vyjadřují těmito slovy: „ *Ke specifickým rysům výtvarné fotografie v Československu patřilo jednak sblížení s literaturou, jednak pokračování v tradici imaginativní tvorby a civilismu. .. zájem o prostředí města a městské periferie se realizoval především v hledání 'poezie všedního dne'. Výtvarná fotografie, neprovokativně stylizovaná tvorba, zahrnovala největší počet děl, která nám dnes připadají prázdná. ..na druhé straně naznačují podobu kultivovaného, moderně laděného, graficky až dekorativně působivého hlavního dobového proudu.*“¹²¹

Vladimír Birgus datuje první střípky pronikání 'fotografie poezie všedního dne', která určitým způsobem vyrostla z vystřízlivění dogmatického socialistického realismu, do roku 1952 až 1953, kdy Lubomír Linhart, teoretik fotografie, odsoudil výroky Františka Doležala a jeho stati *Thema ve fotografii* a celý sborník *Socialistická*

121 Viz *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968* (pozn. 104), s. 8

fotografie, které měly zabránit ideologickému tápání fotografů. Lubomír Linhart v 11. čísle *Nové fotografie* již z roku 1952 píše: „... je to knížka zmateně rozpolcená, často traktátově vulgarisující složité ideologické problémy fotografie, svým tónem mnohdy přímo odrazující od nové tematiky, svými názory o fotografech až nelidská ke všemu, co dosud bylo ve fotografii vykonáno.“¹²²

Historik umění a fotografie Lukáš Bártl se ve své disertační práci věnuje celé genezi pojmu 'poezie všedního dne' ve fotografii a determinuje tak i její doprovodné postavení v rámci poezie a prózy všedního dne. Vysvětluje i relativně malou základnu zájemců o studium 'fotografie poezie všedního dne' a publikací, kde došlo k sepětí literatury a fotografie vzniklé pod taktovkou tohoto „směru“. „...*pohybujeme se v době, kdy svá vrcholná díla – leckdy pochopitelně v ústraní a bez možnosti adekvátní prezentace – tvoří celá řada umělců nepochybně v celosvětovém kontextu důležitějších.*¹²³ ..*Tato skutečnost ale nemění nic na faktu, že domácí fotografii na přelomu padesátých a šedesátých let opanovaly snímky zcela jiného ražení, které – díky svému masovému rozšíření v rámci periodického tisku a knih – zasáhly mnohem širší publikum než díla zmiňovaných velikánů českého umění. Snímky, pro něž se později vžilo pojmenování „poezie všedního dne“.*¹²⁴ Další důvody vidí také v tom, že etapa poetiky všedního dne se nachází mezi velkou degradací umění socialismem a socialistickým realismem a velkým vzepětím umění ve druhé třetině šedesátých let, poté se tento úsek jeví jako něco zanedbatelnějšího a mnohdy možná i badatelsky méně atraktivního. Taktéž je poměrně složité tuto skupinu autorů a publikací přesně ohraničit a ani tato kapitola si neklade za cíl vyjmenovat celou tuto škálu autorů a knižních titulů poetiky všedního dne, spíše vyzdvihnout kvalitní publikace s kvalitními fotografiemi a v první podkapitole na příkladu fotografky Marie Šechtlové naznačit, jak ke spolupráci básníka 'poezie všedního dne' a vyznavačky bruselského stylu a poetiky každodennosti vůbec docházelo a jak taková spolupráce vypadala.

Nejdříve se ale krátce vrátíme a pozastavíme u inspiračních zdrojů, ze kterých 'poezie všedního dne' a 'fotografie poezie všedního dne' vycházela, abychom se mohli

122 Viz Vladimír Birgus, *Česká fotografie 20. století: průvodce* (pozn. 110), s. 151

123 Josef Sudek, Emila Medková či Vilém Reichmann.

124 Lukáš Bártl. *Poezie všedního dne ve fotografii* (disertační práce), Katedra dějin umění, Filosofická fakulta, UPOL, Olomouc, 2012. Dostupné z: < <http://theses.cz/id/assobc/> >. s. 6

přesunout k jednotlivým významným knižním publikacím a kolektivům jejich autorů. Vladimír Birgus v kapitole věnované šedesátým létům a poetice všedního dne píše, že 'fotografie poezie všedního dne' navázala na civilismus Skupiny 42 a dále tuto myšlenku nerozvádí. Právě Lukáš Bártl se ve svých úvahách o inspiračních zdrojích poetiky všedního dne nebojí přemýšlet hlouběji než Vladimír Birgus, věnuje této návaznosti velkou pozornost a obrací se již do konce třicátých let ke Skupině 42 a jedinému fotografovi v této skupině, Miroslavu Hákoví. Éra neutrálních témat se v uměleckém projevu objevila po roce 1940 několikrát. Poprvé zdánlivě v tematickém rozkročení Skupiny 42. Bártl tuto návaznost považuje pouze za návaznost formální vzhledem k politicko-spoločenské situaci, která vládla v Československu v době mezi lety 1938 a 1948 a poté po roce 1958, kdy tematika každodennosti opět vykrytalizovala na povrch v podobě 'fotografie poezie všedního dne'. Vladimír Birgus a kolektiv v knize *Československá fotografie 20. století* se návazností na Skupinu 42 nezabývá tolik do hloubky a píše: „Poezie všedního dne, jež se výrazně uplatňovala v tehdejší české literatuře (například v tvorbě autorů seskupených kolem časopisu *Květen*) ale ovlivnila i film a výtvarné umění, stále častěji nacházela důležité místo také ve fotografii, kde mohla navazovat na civilismus Skupiny 42 i na práce průkopníků bezprostřední živé fotografie Jana Lukase, Václava Chocholy, Jindřicha Marca, Jana Berana, Václava Jirů, K. O. Hrubého, manželů Einhornových a dalších. Postupně vzniklo nepřeborné množství snímků od fotografů, snažících se o nevšední zobrazení všednosti tak, jak o to tehdy usilovala díla italského neorealistickeho filmu.“¹²⁵ Lukáš Bártl si ale není ve svém hodnocení inspiračních zdrojů tak jistý a nachází problematiku návaznosti 'poezie všedního dne', jež je záležitostí nejprve literární, poté až fotografickou, na civilismus Skupiny 42 už v samotných disciplínách, ve kterých jednotliví členové pracovali. Skupina 42 zahrnovala jen jediného fotografa, Miroslava Háka, zbytek jejích členů tvořili sochaři, malíři a básníci. Vyhýbá se tak konfrontaci jednotlivých děl a spíše sleduje různé teoretické principiální paralely jako například vydání monografie Miroslava Háka v době, kdy se takové úcty dostávalo umělcům zcela ojediněle a hlavně pak vydání doprovodné statě, kde teoretik Lubomír Linhart „v textu, který je sám o sobě zároveň obhajobou uměleckosti fotografie, v podstatě ztotožňuje básníka s umělcem a tvůrcem: „Vedle mnoha fotografujících se objeví několik v pravém slova smyslu

125 Viz Vladimír Birgus, *Česká fotografie 20. století: průvodce* (pozn. 110), s. 84

*fotografů. Většina předloží pouze fotografie. Jen někteří, málokterí pak tvorbu umění fotografie, umělecká díla, díla tvorby, díla poesie.*¹²⁶ Styčné body pak Lukáš Bártl nachází hlavně v potřebě vyrovnání se s etapou socialistického realismu a právě literatura i umění k tomuto potřebovala reflexi z děl do šedesátých let zavrhaných autorů. Přihlášení se k dílu Skupiny 42 takovouto reflexi nabízelo, tak po uvolnění poměrů v druhé polovině padesátých let vyšly některé dosud nevydané básnické sbírky a byla rehabilitována tvorba některých členů Skupiny. Nejpodstatnějším rysem a společnou vlastností civilismu a poetiky všedního dne byl návrat k jedinci a jeho prožitku, každodennosti a k všednosti ve všech jejích, i negativních, podobách. Bártl píše, že tyto pojmy je pak třeba chápat jako vymezující se proti šťastné utopické budoucnosti lidstva, jež proklamoval socialistický realismus. Heroismus a zobrazování neosobních velkých témat vystřídala právě všednost, okouzlení přítomných detailem a okamžikem, to vše mělo přispět k renesanci intimnosti poezie. Bártl sahá po inspiračních zdrojích i za hranice Československa a určité spojitosti 'fotografie poezie všedního dne' nachází i s raným dílem a momentkami Henri Cartiera-Bressona, které často zachycují gesta tak dokonale, že odkazují k celému příběhu za fotografií. Uvádí zde ale především spojitost čistě vizuální.

'Poezie všedního dne' byla nakonec v literatuře uznána samostatným tvůrčím programem, který byl uveden na sjezdu spisovatelů a v řadě článků a polemik v roce 1956. Tvůrčí program 'poezie všedního dne' byl sdružený především kolem československých literátů, fungujících v okruhu časopisu *Květen*, jenž byl vydávaný Svazem československých spisovatelů od roku 1955. Právě oni odmítali heroickou, patetickou a manifestační poezii padesátých let a obraceli se k tématům každodennosti, pestrosti města a všedních zážitků. Mezi takové literáty patřil spisovatel Miroslav Holub či básník Jan Noha, ovlivněn ještě předválečnou levicovou poezií. 'Poezie všedního dne' významně zasáhla do celé společnosti a odrážela v sobě náladu doby, oslavovala hrdiny všedních dní, všedním způsobem, nenuceně. „Jaroslav Boček se ve stati *Poetický zázrak všednosti pokouší o charakteristiku nových pořádků a společnosti: „Dnešní člověk nepotřebuje spasitele. Nepotřebuje ani filosofii utěšitelku a umění zapomenutí. Dnešní člověk potřebuje krejčí, ševce, pekaře, zedníky a porodníky. Potřebuje poznat sama sebe. Dnešní člověk? Koho mám na mysli? Miliony obyčejných živých. Hrdiny*

126 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 12

všedního dne. Muže i chlapce, ženy i ženičky, děti i báby, siláky i holčičky, dělníky hlav i rukou. Opravdové skutečné lidi, kteří jsou a žijí, radují se i truchlí, ne vymyšlené rytíře zlatých hvězd. ¹²⁷ 'Poezie všedního dne' a 'fotografie poezie všedního dne' splnila svou roli, vytvořila určité pojítko mezi tradicí domácího umění a tehdejší snahou vymanit uměleckou a literární tvorbu z nadvlády socialistického realismu, shrnuje na závěr Lukáš Bártl.

Kapitola, věnující se knižním publikacím a fotografickým obálkám, které se dají zařadit do tvorby v duchu 'poezie všedního dne', je poměrně rozsáhlá, protože tato tematika hrála v přelomovém počátku šedesátých let významnou roli v umělecké a literární tvorbě. Jak ukazuje citace z práce Lukáše Bártla, 'poezie všedního dne' vytvořila pojítko mezi tradicí a nuceným uměním režimu, umožnila umělecké sféře nové vzepětí a podpořila nástup nové vlny avantgardy v českém umění. V následujících kapitolách se tato práce pokusí nastínit několik velmi populárních linií, kde se 'poezie všedního dne' výrazně projevila. První podkapitola přiblíží fotografku Marii Šechtlovou jako vrcholnou představitelku 'fotografie poezie všedního dne' a na jejím příkladu ukáže, jak spolupráce mezi literátem a fotografem vznikala a probíhala. Druhá podkapitola představí linii dětské knihy, kde fotografové všedního dne rovněž nacházeli velké uplatnění. Třetí podkapitola se bude věnovat vybraným knižním titulům, jež představovaly v šedesátých letech velmi oblíbené téma, a sice nejrůzněji pojatým knihám o každodenním životě Prahy a dalších měst a nejrůznější místopisy. Tyto tři podkapitoly zároveň dobře ukazují, že 'poezie všedního dne' nevybízela jen k fotografické úpravě obálek, ale k ilustraci celých knih, jak tomu také často bylo. Cílem této práce jsou ale především úpravy knižních obálek, proto se vnitřní ilustrací práce podrobněji nezabývá. Poslední, čtvrtá podkapitola se bude věnovat jednomu z nejvýraznějších a nejvýznamnějších výtvarníků, zabývajících se v šedesátých letech knižním designem, Zdenku Seydlovi, který vytvářel pro různá nakladatelství rozsáhlé typizované knižní řady a edice, kde v úpravách knižních obálek využíval často fotografie svých kolegů, fotografů. Ty pak doplňoval výraznými barevnými rámci, jež často připomínají barevný konstruktivistický doprovod fotomontáží z meziválečného období.

127 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 23

4. 2. 1 Fotografka Marie Šechtlová

Ve své bakalářské práci jsem se věnovala osobnosti Marie Šechtlové, jež byla velmi výjimečnou fotografkou, vycházející z lokálního živnostenského prostředí, tvořící taktéž v šedesátých letech 'fotografii poezie všedního dne'. Na vybraných příkladech její spolupráce s tehdejšími básníky a literáty se tato práce v následujícím textu pokusí objasnit možnosti a úskalí této spolupráce, pokusí se nastínit, jak k takové spolupráci docházelo a v obrazové příloze ukázat, jak výsledná práce vypadala.

Marie Šechtlová tvořila spolu se svým manželem Josefem Ferdinandem Ignácem Šechtlem třetí generaci rodinného fotografického ateliéru Šechtla a Voseček v jihočeském Táboře, jehož historie se datuje do šedesátých let 19. století. Marie se pro dějiny ateliéru v dnešní době ukazuje jako mimořádně důležitá osobnost. Nejen, že se stala první fotografkou v mužské linii rodinného ateliéru Šechtla a přímo se podílela na chodu ateliéru v poválečné době, ale podařilo se jí také při zabavování rodinného archivu komunistickým režimem zachránit asi šest tisíc snímků, vedla ateliér v průběhu Josefova pobytu ve vězení, aby sama později vyrostla v aktivní umělkyni a dokázala plně využít uvolněné atmosféry šedesátých let.

V tvorbě Marie Šechtlové jsou stěžejní především hlavní tři oblasti. Prvním pilířem je fotografická tvorba ve spolupráci s manželem Josefem Šechtlem, kdy dvojice aktivně působila na poli rozvíjející se barevné fotografie a vydávala rozmanité knižní publikace. Šedesátá léta znamenala v kariéře Šechtlové mnoho, budovala kontakty, fotografovala do časopisů, deníků a započala nebývalou výstavní činnost, jak doma, tak v zahraničí, kam podnikla mnohé zájezdy s výtvarnými umělci a prožila setkání s mnoha známými osobnostmi.

Druhým pilířem by se dalo nazvat tvůrčí období po úspěchu československého pavilonu na Světové výstavě v Bruselu, kdy v práci Marie Šechtlové dominoval zájem o fotografické úpravy knižních obálek a fotografickou ilustraci knih vůbec. Publikace vydané společně s Janem Nohou jsou vrcholnými díly Šechtlové. Fenomén bruselského stylu, mnohdy až dekorativní přístup k umění a poezie všedního dne se zde naprosto odráží i v jejím fotografickém díle.

Třetím pilířem, který byl pro Marii typický, je široké rozkročení mezi jižními Čechami a zahraničním prostředím. Ač Marie nebyla přímou součástí pražského uměleckého okruhu, dokázala si svou usilovnou prací vydobýt vynikající jméno a reputaci. V šedesátých letech byla známější než „fotografky-manželky“ pražských umělců, jako byla například Eva Fuková, Běla Kolářová nebo Emila Medková. Tyto fotografky samozřejmě nemohly kvůli zařazení do neoficiálního proudu publikovat v takovém množství jako Marie, která ve fotografii poezie všedního dne našla těžiště své tvorby, ale její vytrvalost a píle napomohly k tomu, že zjednodušeně měla velký podíl na vytváření vizuální kultury šedesátých let. Mezi lety 1961 a 1963 uveřejnila Marie Šechtlová v různých kulturních časopisech a periodikách¹²⁸ podle historika Pavla Scheuflera více než 600 snímků a tím nejen vytvářela, ale i spolutvořila vizuální kulturu, která „*rychle rozšiřovala svůj stále limitovaný prostor svobody.*“¹²⁹

Práce Marie Šechtlové je něčím, co dokonale reflektuje dobu. Coby fotografku všedního dne ji charakterizuje jako člověka, umělce, jenž tento fenomén dokázal využít místo toho, aby propadal skepsi z nejisté budoucnosti. Padesátá léta v tvorbě Marie Šechtlové znamenala hlavně stereotypní zakázkovou práci v ateliéru. V těchto letech sice patřil ateliér Šechtla a Voseček mezi ekonomicky nejsilnější a kvalitou nejlepší podniky v rámci družstva Fotofrafia, ale Marie nadále snila o samostatné tvůrčí práci, která ji vždy lákala, a snažila se věnovat náročnější tvorbě.

Životní i pracovní zlom přinesl Marii Šechtlové rok 1960, kdy byla oceněna prvenstvím v celostátní soutěži družstev Fotofrafia za cyklus fotografií *Popoběhni, maličká, do máminy náruče* v oboru Výtvarná fotografie. Toto období by se dalo popsat jako naprosté oddání se fotografii a především počátek oddání se 'fotografii poezie všedního dne'. Skrze fotografii vyjadřovala své pocity, myšlenky, každodenní prožitky a samu sebe. Mladá fotografka se v této době seznámila se spoustou zajímavých osobností. Pro podstatu této práce je ale důležité hlavně seznámení s Václavem Jírů,

128 Z těchto časopisů a periodik, kde byly uveřejněny její fotografie nejen mezi roky 1961 a 1963, to byly *Fotografie, Kultura, Svět v obrazech, Květy, Kulturní tvorba, Československá fotografie, Zlatý máj, Vlasta, Svět sovětů, Photo revue Paris, La vie Tchécoslovaquie Praha* a další.

Antonín Dufek, Jiří Hlinovský, Marie Michaela Šechtlová: Výstavy, publikace, literatura, In: Marie Šechtlová, Antonín Dufek, Jan Kříž, *Marie Šechtlová fotografie–photography 1960–1970*, Tábor, 2009

129 Viz Antonín Dufek, *Fotografie mezi dokumentem a snem* (pozn. 118), s. 22

zakladatelem a redaktorem čtyřjazyčné revue Fotografie, a básníkem Janem Nohou. Díky Václavovi Jírů a dalším kontaktům přinesl počátek šedesátých let Marii obrovskou možnost publikační činnosti. Sepětí textu a fotografického obrazu v této době, jak bylo již výše zmíněno, opět hrálo velkou roli v moderním tisku a knižní produkci. Skrze publikační činnost Marie rychle vešla do povědomí veřejnosti a dočkala se několika ocenění a první autorské výstavy¹³⁰.

Ještě větší změny v životě a tvorbě Marie Šechtlové přinesl rok 1961. Marie totiž konečně opustila státní fotografické družstvo Fotofotografie, byla přijata jako kandidátka Svazu československých výtvarných umělců a publikovala v Jírově revue Fotografie '61. Ještě v rámci družstev Fotofotografie získala druhou cenu za cyklus fotografií *Kluci z naší ulice*, jež byla určitým předstupněm fotografování tábořských Romů, kteří se stali stěžejními postavami knižní obálky publikace Jiřího Štycha *Děti kapitána Kohla: reportáž z nedávné minulosti*, která vyšla v roce 1961 v Českých Budějovicích [obr. 29]. Pro tuto povídkovou knihu, sestávající z jedenácti příběhů romských dětí, byla zvolena titulní fotografie, která zobrazuje dvojici malých tábořských romských dětí, držících se za ručičky. Fotografie je velice dobře a citlivě zvolena, protože stejně jako jsou veškeré příběhy, jež kniha obsahuje, spojeny rámcem romského původu, i dvojice na titulu se stává společně s rámcem průvodcem čtenáře. Titulní fotografie je zde doplněna jednoduchou barevnou plochou, která vymezuje prostor pro název knihy napsaný „dětskou rukou“. Tato barevná plocha je pojata jako diagonální překrytí žlutou fólií a vytváří velmi kompaktní výsledek.

Dalším velkým úspěchem byl podíl na ilustraci knihy a obálce *Jak zpívá racek* [obr. 30], kterou vydalo Krajské nakladatelství v Českých Budějovicích v roce 1962. Ervín Jiríček a Alexej Kusák do ní vybrali fotografie od soudobých třiceti dvou autorů. Mariina fotografie zdobí obálku této publikace, na níž jsou vyfotografováni letící racci a kompozice je konstruktivisticky doplněna červeným kruhem, značícím Slunce. Publikace popisuje a zachycuje tehdejší podobu Jižních Čech a života obyvatel tohoto kraje v jejich každodenním životě.

V roce 1963 a 1964 Marie podnikla s dalšími výtvarníky dvě podnětné cesty, do Sovětského svazu a do Spojených států amerických. „*Do Ameriky jsme měli letět na Světovou výstavu, pořádanou v New Yorku roku 1964. Kromě nás tři fotografů (Miloň*

130 První autorská výstava se konala v Závodním klubu Jiskra v Táboře v červnu roku 1961.

Novotný, Eva Fuková a já) letěli také herci Jiří Šlitř, Otakar Fuka, Stanislav Fišer, sklářská výtvarnice Ludvika Smrčková a další. Někteří z 32 výtvarníků byli v KSČ a ty si americký konzulát prověřoval. Tím se náš odjezd podstatně oddálil. Program zájezdu byl velice bohatý, přestože jsme přijeli na Světovou výstavu až po jejím ukončení. Navštívili jsme Galerie Guggenheim, čínskou čtvrť, Empire State Building, interiéry budovy Spojených národů. A já fotila a fotila!“¹³¹ Marie byla New Yorkem doslova očarována. Tuto cestu chtěla nějak zvěčnit, ponechat v paměti, proto o rok později uspořádala soubornou autorskou výstavu, první Mariinu výstavu v pražském prostředí, v Galerii Fronta s mottem od Jana Nohy „Čím více pravdy obsáhne umělecké dílo, tím více fantazie může rozvinout.“¹³² Jeden z prezentovaných fotografických cyklů nesl název New York. Vzpomínky na Ameriku Marii Šechtlové nedaly spát. V roce 1966 tak společně s Miroslavem Holubem, Miloněm Novotným a Evou Fukovou vydali stejnojmennou knihu *New York* [obr. 31]. „Z hlediska grafické úpravy, tisku, výběru a kvality snímků je příkladem skutečně hodnotné publikace, jež je poctivou fotografickou reportáží o velkoměstě.“¹³³ Zde Marie Šechtlová završila vášeň pro momentku, která zdobí i obálku knihy. Krásná fotografie newyorské metropole zrcadlí se ve vodní hladině, doplněná jen velmi jednoduše typograficky pojatým nápisem NEW YORK, dokumentuje výroky Marie Šechtlové o rozdílnosti barev Ameriky a Československa. Již tehdy mnohem kosmopolitnější Amerika se jí v tehdejší „československé šedi“ jevila jako okouzující, barevný a pestrý svět.

V polovině šedesátých let „začínalo být zřejmé, že dosavadní způsob práce, zaměřený do šířky, je třeba koncentrovat do cyklů a témat s hlubší a náročnější výpovědí. Marie prožívala silné pracovní vypětí.“¹³⁴ Skončilo jakési „období lovu momentek“ a Marie začala vytvářet zmíněné cílevědomější cykly, začala pracovat s barevnou fotografií a zabývala se i využíváním méně obvyklých fotografických technik.

Antonín Dufek shrnuje šedesátá léta v díle Marie Šechtlové ve svém článku *Šedesátá léta ve fotografiích Marie Šechtlové*, který vyšel v roce 2008 v 64. *Bulletinu Moravské galerie v Brně*. Mluví zde o Marii Šechtlové jako o vyznavačce bruselského

131 <http://sechtl-vosecek.ucw.cz/expozice7.html> ; 9. 4. 2015

132 Pavel Scheufler, Třetí generace Josef a Marie Šechtlovi, In: Pavel Scheufler, et. al., *Jižní Čechy objektivem tří generací*, České Budějovice, 1989, nestr.

133 Viz Pavel Scheufler (pozn. 132)

134 Ibidem

stylu, jenž se v naší zemi objevil kolem roku 1958 a bezprostředně navazoval na úspěchy světové výstavy a československého pavilonu. „*Jádrem díla Marie Šechtlové z šedesátých let jsou fotografie a fotomontáže, definující styl umělecké fotografie tehdejší doby. Dosavadní historie fotografie není ničím jiným než sledem způsobů, jak dosahovat pomocí mechanického zobrazování, probíhajícího mimo lidskou vůli, uměleckého účinku. Šedesátá léta si zvolila grafický způsob, redukci šedé škály, kontrast černé a bílé. Marie Šechtlová však volila spíše jemnější dialog mezi šedou neostrotí a tmavší obrysovou zřetelností. Právě ona s přehledem proměňovala lidskou postavu v dekor, úžasný svou přirozeností. Vždyť to byla stále fotografie. Vržené stíny a často i tělové linie na jejích fotografiích jsou někdy obdobou architektonických a designových skořepin, které tehdy dobývaly svět.*“¹³⁵

Marie Šechtlová spolu s manželem v šedesátých letech vydali taktéž řadu velmi povedených publikací. Ján Šmok ve svém článku *O společné tvorbě dvou výtvarných fotografií*, který vyšel v časopise *Fotografie '80* kvitoval návaznost manželské dvojice na tradice rozvoje umělecké fotografie z živnostenského prostředí a přirovnával jejich přístup k práci k tvorbě Josefa Sudka či Františka Drtikola. „*Pro jejich tvorbu je příznačná výtvarná transformace reálné předlohy prostředky fotografického laboratorního procesu nebo cestou kombinování několika obrazových struktur. Pro metodu práce potom vesměs kresebné řešení problému, předcházející vlastní fotografické ztvárnění. Myšlenkově se jejich volná tvorba pohybuje od ornamentálních kompozic, sledujících především dekorativní účinek až po řešení ideově závažných cílů.*“¹³⁶ Poprvé se jejich jména vedle sebe objevují v katalogu *Dvacet let architektury a výtvarného umění v jižních Čechách 1945 – 1965* z roku 1965.¹³⁷ O rok později vyšla také zajímavá publikace, kdy Marie fotografovala jižní Čechy z helikoptéry *Jižní Čechy Marie Šechtlové*. Společným cílem manželů bylo i přes nemožnost věnování se volné tvorbě, výtěžit z jakékoli práce maximum. Příznačné jsou proto barevně stylizované

135 Antonín Dufek, Šedesátá léta ve fotografiích Marie Šechtlové, 64. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2008, s. 125 - 128

136 Ján Šmok, O společné tvorbě dvou výtvarných fotografií, *Fotografie '80* XXIV, 1980, č. 3, s. 44 - 48

137 Faktografie k tvorbě Marie a Josefa Šechtlových – Pavel Scheufler, et. al., *Jižní Čechy objektivem tří generací*, České Budějovice, 1989, nestr.

obrazové konstrukce, jejichž hlavním smyslem je lyričnost a estetický účín, často spjatý s humanistickou myšlenkou.¹³⁸

Jedna z nejdůležitějších částí tvorby Marie Šechtlové byla spolupráce s básníkem Janem Nohou. Nadneseně řečeno i jejich seznámení se odehrálo doslova v duchu 'poetrie všedního dne'. Vedle textu nebo verše dostává fotografie vždy ještě nový rozměr. Text a obraz se doplňují a rozšiřují pro diváka možnosti výkladu. „*Umělecká fotografie je poezií skutečnosti, fotograf umělec je jejím básníkem. Splynutí fotografie s básnickým slovem a spojení básnického slova s fotografií není tedy ničím jiným, než splynutím dvou proudů, vyvěrajících z jednoho pramene. Kdyby devatero múz mělo být rozmnoženo o desátou sestru moderního umění, bez rozpaků bych řekl: ‚Bud’ to fotografie.‘*“¹³⁹, cituje Pavel Scheufler postřehy Jana Nohy, které se v „*teoretické šedi českého psaní o fotografii rýsují docela zřetelně.*“¹⁴⁰

Pro ilustraci uveďme báseň Jana Nohy *Jeden druhému*, jež byla jakýmsi spouštěcím prvkem pro celou kooperaci fotografky Marie Šechtlové a tohoto básníka, o němž Jan Pištora později psal: „*Jeho otevřenost a čistota jsou pro náš vkus příliš zranitelné. Byl, tuším, poslední z levicových intelektuálů, kteří vyslovili nahlas svůj protest proti justičním vraždám v sovětském Rusku – v roce 1962 byl kvůli tomu naposled vyslýchán – ti, které navždy zbavil alibi nevědomosti, mu nikdy neodpustili.*“¹⁴¹ Marie na tuto osobní, nekomplikovanou a zároveň hluboce přesnou báseň narazila počátkem šedesátých let v novinách a Nohovy verše ji oslovily natolik, že k básni vytvořila cyklus fotografií, které pak ukázala Karlu Dobešovi ze Svobodného slova. Dobeš byl cyklem přímo nadšen, Marii dal na Jana Nohu kontakt, ta bez váhání básníka navštívila a okamžitě započala tvůrčí spolupráce. Cyklus fotografií k básni byl nakonec uveřejněn i v Revue Fotografie a Marie Šechtlová byla v roce 1962 vyznamenána první cenou na výstavě Československá umělecká fotografie v ukrajinském Sevastopolu a ve stejném roce taktéž první cenou v kategorii reportáž v soutěži družstev Fotografa.¹⁴² Ocenění Marii velmi povzbudila v tvůrčí činnosti a to hlavně proto, že se jednalo o

138 <http://sechtl-vosecek.ucw.cz/josefmarie.html> ; 16. 4. 2015

139 Viz Pavel Scheufler (pozn. 132)

140 Antonín Dufek, *Fotografie mezi dokumentem a snem* (pozn. 118), s. 24

141 <http://sechtl-vosecek.ucw.cz/expozice7.html> ; 5. 4. 2015

142 Marie Michaela Šechtlová, Biografie, In: Marie Šechtlová, Antonín Dufek, Jan Kříž, *Marie Šechtlová fotografie–photography 1960–1970*, Tábor, 2009, s. 164

ocenění fotografií, které nebyly vytvořeny jako zakázková práce v ateliéru. Zde se jednalo opravdu o jakési sebevyjádření prostřednictvím fotografie.

Jan Noha

Jeden druhému

Člověk člověku světlem by měl být,
snem, který zdá se,
rukou, která vede.

Člověk v člověku věrně by měl žít
a učit srdce zpívat živou píseň,
mlčí-li snad, či zpívat nedovede.

Člověk člověku sluncem je i stínem.
Každý má v sobě
tichý, teplý kout,
kam přijít můžeš po daleké cestě,
stisknout si ruce,
snít a spočinout.

Člověk člověku časem by měl být,
v kterém se dočká
všeho, co s i přál.

Člověk v člověku srdce by měl mít,
v němž toho najde,
koho miloval.

Člověk člověku v životě je vším.
Nejvíce láskou,
kterou nechce zpět.

Žijeme dny své s jejím tajemstvím,

které je chvíli domov,
chvíli svět.

„Poezii všedního dne hledali tehdy básníci i spisovatelé.“¹⁴³ Jan Noha se později k cyklu fotografií k jeho básni, která vyjadřovala vztahy mezi lidmi, vyjádřil: „V každém snímku se snaží vyjádřit své myšlenky, estetický názor, cítění života a jeho problémů. Není to jen její koníček, ale doslova posedlost.“¹⁴⁴

Seznámení Marie s Janem Nohou bylo pro oba velmi osudové. Fotografku a básníka spojovalo především to, že oba dva předávali poselství o své současnosti podobně. „V 60. letech se leccos smělo. .. Nebyl by velký problém uspořádat výstavu na společenskokritické téma anebo téma osobní frustrace. V tomhle směru si mamí prožila své, ale nehodlala ty ošklivé věci nijak rozmnožovat, byť třeba jen tím, že by je prostřednictvím fotografie pojmenovala. Nikdy by nevyfotografovala člověka v nějaké ponižující nebo pro něj nevýhodné situaci. Její srdce chtělo, aby fotografie vyznívaly jako poselství, že svět okolo nás je krásný. Vždycky dokázala najít nějaké světýlko, kterým by mohla diváka potěšit, byť byla doba jakkoli nepříznivá a stísněná.“¹⁴⁵

S Janem Nohou se jim ale podařilo vydat dvě nádherné publikace. Tato spolupráce mezi fotografkou a básníkem probíhala naprosto spontánně. Buď se Marie Šechtlová nechala inspirovat určitou básní a volně k ní nafotila cyklus snímků, ze kterého pak společně vybrali ten pravý a nejvhodnější, nebo naopak Jan Noha byl fotografií Marie okouzlen natolik, že k ní v podstatě báseň dopsal. Takto vznikla jak publikace *Všechny oči* z roku 1964, tak kniha *Praha na listu růže* z roku 1966.

Publikace *Všechny oči* [obr. 32], která vyšla v roce 1964 ve Státním nakladatelství dětské knihy Praha, je dokladem vynikající spolupráce mezi básníkem a fotografkou. Snaha o vidění doby ve stále politicky problematických letech střízlivějším a optimističtější pohledem byla oběma vlastní. V tomto případě se jedná o knihu s velmi silnou fotografií na obálce, ale i velmi silnou fotografickou ilustrací uvnitř knihy. Kniha obsahuje asi 36 básní, kdy ke každé z nich je přiřazena tematicky vhodně zvolená černobílá fotografie. V publikaci se objevují jak starší snímky jako například snímky

143 Pavel Scheufler (pozn. 132)

144 <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123231765-sechtlove/20756226607/titulky/>; 5. 4. 2015

145 Josef Musil, Marie Michaela Šechtlová: Snímky mamí přinášejí poselství, že život je krásný, In: Marie Šechtlová, Antonín Dufek, Jan Kříž, *Marie Šechtlová fotografie–photography 1960–1970*, Tábor, 2009, s. 172

dětí, které pocházejí z prvních poválečných fotoreportáží Marie Šechtlové, tak snímky novější. Po okupaci a hlavně v šedesátých letech vystřídala Nohovu přírodní lyriku, verše s intimními tóny rodinného života, proletářskou básnickou tvorbu a jakési poslední věci člověka, poezie všedního dne a sociální lyrika. To byl přesně ten okamžik, kdy si Jan Noha s Marií Šechtlovou maximálně rozuměli, měli podobné lyrické vnímání světa a prožívání a mohli tak rozvíjet společné dílo. „*Nohova nevybojná a nekomplikovaná lyrika poskytuje spolehlivou oporu fotografce, která našla potřebnou míru „lyrické“ abstrakce pomocí ryze fotografických prostředků jako jsou nezvyklé perspektivy, využívání detailů a hloubek ostrosti.*“¹⁴⁶ Jan Noha ve verších sbírky *Všechny oči* místy navozoval až snovou, přemýšlivou a hudební harmonii, vnitřní klid a objevoval krásu všedního dne. Na obálce knihy se dá velmi dobře ilustrovat Mariina až dekorativní práce s lidskou figurou. Hledání metafor a metonymií, různá přirovnání vztahů lidí k obrazům, které se nacházejí v přírodě, byla pro souznění básní Jana Nohy a fotografií Marie Šechtlové typická. Publikace *Všechny oči* je neuvěřitelně povedeným spojením slova a vizuálního prožitku. Dnes je neobyčejným dokladem doby a fenoménu 'poezie všedního dne' nejen v literatuře, ale také ve fotografické tvorbě. „*Poezie a fotografie se vzájemně nepodřizují, ale obohacují, jejich vztah je vyvážený. Jan Noha hovořil o „knihách ‚napsaných‘ společně fotografem a básníkem“, jeden z jeho textů nese název Kdo umí fotografovat sen (1962).*“¹⁴⁷

Dalším společným dílem Marie Šechtlové a Jana Nohy byla kniha *Praha na listu růže* [obr. 33], která vyšla v nakladatelství Orbis v roce 1966. Jedná se o básněmi prokládanou knihu fotografií, usilujících o zachycení poezie Prahy našich dnů. „...*dobře reprezentuje dobový trend zobrazování měst ne jako památkových a architektonických objektů, ale jako poetizovaného prostoru všednosti.*“¹⁴⁸ Pro Marii bylo fotografování Prahy cennou zkušeností, mělo pro ní obrovský význam, protože Prahu poznala do detailu, nadneseně řečeno téměř každý její kout. Kromě běžných, typických snímků Prahy se snažila udělat spoustu snímků, které nebyly příliš obvyklé jako například různé odrazy. Kolikrát se jí podařilo udělat odrazy tak zvláštní, že nikdo nevěřil, že by se jednalo jen o jeden jediný snímek. „*Fotografie vytvářejí kompaktní spojení s textem, tvoří je jak veduty různých koutů Starého a Nového Města, tak živé záběry Pražanů*

146 Antonín Dufek, *Fotografie mezi dokumentem a snem* (pozn. 118), s. 24

147 Ibidem

148 Ibidem, s. 26

dotvářející atmosféru veršů. Jejich způsob tvorby byl ovlivněn lyrickým proudem, romantismem. Jakoby nás zvali na procházku po Petříně, vidíme mladý pár držící se za ruku, květinu rozkvetlou za oknem na Starém Městě, děti koupající se ve Vltavě ..“¹⁴⁹

Pro fotografickou obálku byl zvolen tak snový a dekorativní snímek, využívající ranní nezaměnitelné světlo, v němž se v mlze objevuje silueta Pražského hradu a soliterně stojící, do fotografie vsazená, pouliční lampa, odkazující k osobnímu prožitku každého denního okamžiku dvojice, která zde opět, právě jako na obálce *Všech očí*, působí jako dekor. V levé straně obálky se objevuje úzký svislý pruh žluté barvy, do něhož jsou vepsána jména autorů. Název knihy na titulní obálce kurzívním patkovým písmem taktéž působí velmi subtilně, což dokazuje, jakou roli autoři fotoobálce přikládali.

Po *Praze na listu růže* měli společně v plánu ještě další knihu s názvem *Cirkus*. Tato kniha se bohužel nedočkala svého vydání, přípravy jejího celkového vyznění totiž přerušila smrt Jana Nohy v roce 1966. Dochoval se jen sled fotografií, které jsou uspořádány jako kniha s vynechanými listy, které byly připraveny pro Nohovy verše. Pavel Scheufler se o těchto jen zřídka vystavovaných a publikovaných snímcích vyjadřuje jako o vrcholu autorčiny tvorby na poli černobílé fotografie. „*Vedle přímých snímků, jež bychom mohli označit jako pohledy do psychického zákulisí artistiky, obsahuje i čistě graficky pojaté fotografie siluet a linií akrobatických výkonů, v nichž kontrasty světla a tmy rozehrávají divákovu představivost. Tyto fotografie, ve kterých nechybí ani lyrická hravost ani obrazy vrcholných výkonů, ale ani dokumentární svědectví o dřině, která výkony podmiňuje, jsou zároveň i velkou poctou fotografky světu artistiky.*“¹⁵⁰

Ač Marie Šechtlová začala aktivně fotografovat v roce 1945, v polovině let šedesátých patřila k nejvýraznějším a nejúspěšnějším fotografům 'poezie všedního dne'. Antonín Dufek se k sepětí fotografie a poezie ve své stati *Fotografie mezi dokumentem a snem* vyjadřuje takto: „*Dnes si samozřejmě uvědomujeme, že zásnuby fotografie s poezií akcentovaly stylizovaný obraz světa, který byl vinou vládnoucí ideologie a limitované svobody příliš idealistický, byť i tento idealismus sdílela téměř celá společnost (a to nejen ta naše, ale i ta z druhé strany železné opony). Zobrazení*

¹⁴⁹ Barbora Kuklíková, *Česká fotografická ilustrace od počátků do současnosti* (diplomní práce), Institut Tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007, s. 64 – 65, Dostupné z: <http://www.itf.cz/studenti/kuklikova.zip?PHPSESSID=64832af3ca25cd5a810f0295283a6828>

¹⁵⁰ Viz Pavel Scheufler (pozn. 132)

všedního dne tedy jen zřídka zahrnovalo „netypické“ projevy, vymykající se optimistickému obrazu světa. Právě fotografové patří mezi ty, od nichž lze očekávat varovné signály. Umělecká fotografie však hájila svou existenci, a musela se věnovat i sama sobě a neexistovala jiná „volná“ fotografie, která by si mohla volit svá témata.“¹⁵¹

Z hlediska pozice fotografické ilustrace a knižní obálky publikací, které Jan Noha s Marií Šechtlovou vytvořili nebo připravovali, se dá říci, že umělecká fotografie vzniká přímo za účelem kompletní ilustrace knihy. Textová i fotografická část jsou ve vzácné a naprosté rovnováze.

Marie Šechtlová a knižní obálky, na kterých se při své fotografické životní cestě podílela, jsou pro další podkapitoly, věnující se fotografii poezie všedního dne a fotoobálce, velmi dobrým ilustrativním prvkem a to hlavně z důvodu, že představují několik hlavních vln, které fotografie všedního dne na knižní obálce obsáhla. Vrcholné dílo 'fotografie poezie všedního dne' zastupuje básnická sbírka Jana Nohy *Všechny oči*, která je primárně věnovaná dětem. Dětská kniha byla velmi oblíbeným prostorem pro spojení 'poezie a fotografie všedního dne'. Publikace *Praha na listu růže* vystihuje dobový trend zobrazování měst a především Prahy a knihy *Jak zpívá racek* či *Děti kapitána Kohla* představují prozaická díla, která svou obálku propůjčila fotografii z těch nejprostších důvodů a vytvářela tak galerii doby. V následujících podkapitolách práce rozvede tyto tři oblasti, v nichž spjatost textu a poezie byla téměř až hmatatelná.¹⁵²

151 Viz Antonín Dufek, *Fotografie mezi dokumentem a snem* (pozn. 118), s. 26

152 Pokud není uvedeno jinak, veškeré faktografické údaje a stěžejní citace převzaté z: Petra Bolková, *Marie Kokešová Šechtlová, ženský element ve čtyřech generacích fotografického ateliéru Šechtla a Voseček v Táboře* (bakalářská práce), Ústav dějin umění, FF JČU, České Budějovice, 2012. Dostupné z: <http://theses.cz/id/13zuua/BAKALSK_PRCE.pdf>

4. 2. 2 „Všední den“ s dětskou knihou

Dětská kniha byla, je a bude vždy něčím výjimečným. Dětský divák bude vždy možná ještě větším a upřímnějším kritikem než divák dospělý. Vnímavost dětského diváka a čtenáře je založena na odlišných faktorech než dojmy, které dílo vyvolává v dospělém čtenáři a divákovi. Slovo divák je uvedeno samozřejmě proto, že se budeme věnovat několika zásadním publikacím, které pro dětské publikum vznikly v šedesátých letech a kde hraje opět svou velkou roli fotografie. *„Dětský aspekt pomáhal rozšiřovat prostor svobodného literárního projevu první poloviny šedesátých let, vyžadoval si individuální a nezaměnitelný pohled na skutečnost, a to po stránce obsahové i formální. Imaginární dětský svět se v naší próze ustaloval jako tolik potřebný protipól dospělého světa dějinných idejí, dodával textům hlubinné psychologické i filozofické ozvláštění. Právě v dětském světě, s jeho zaměřením na antropologické konstanty člověka, se stále více a úspěšněji prosazovala estetická funkce.“*¹⁵³

Vladimír Macura v jedné ze svých studií socialistického režimu v knize *Šťastný věk* také diskutuje pojem dětského aspektu jako v citaci výše, ovšem možná v mnohem problematičtější oblasti zaměření a cílů komunistické propagandy. Ač by dětská kniha ve většinovém názoru měla zůstat alespoň přiměřeně apolitická, socialistický režim do složitějších prozaických děl zasáhl svým chtitčem proniknout do všech oblasti zájmu, výchovy a života společnosti vůbec, včetně dětské skupiny, protože právě ve výchově dětí viděl jeden ze svých největších možných potenciálů a budoucnost socialismu. Vladimír Macura se ve *Šťastném věku* zabývá několika typickými ideologickými stereotypy pounorového Československa. *„Upozornil, že vize socialismu byla nejen u nás, ale i v ostatních lidově demokratických zemích, včetně Sovětského svazu, běžně spojována s dětstvím a mládím, nezatíženými ze své podstaty „kapitalistickou“ minulostí. Proto se i socialismus ztotožňoval s chápáním dětí jako přirozených nositelů „šťastné budoucnosti.“*¹⁵⁴ Macura tak poukázal na „dětský aspekt“ přítomný v samotném jádru vize socialistického světa. *„... propaganda, která tuto vizi uváděla do veřejného prostoru, pracovala v zásadě s jednoduchými polaritami dobrého a špatného, a používala tak v podstatě dětskou optiku, jež působila jako jakýsi filtr odklánějící*

153 <http://www.fi.muni.cz/~qprokes/interpretace/ukazky/ukazka7.pdf> ; vyhledáno 19. 6. 2015

154 Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha, 2008. s. 26–28

*všechny nepříjemné a rozporné momenty.*¹⁵⁵ Těsně po únorovém převratu v roce 1948 i dětská literatura podléhala komunistické a socialistické tematice a propagandě, společensko-politické tání v ní ale nastalo naštěstí taktéž. Po polovině padesátých let se tak i tato oblast stala opět atraktivnější, oprostovala se od politické agitace a prvoplánového propagandistického úkolu. Mírná stylizace tématu musela být aplikována samozřejmě i zde, ale taktéž se i do literatury pro mladé čtenáře dostala znovu hlubší témata a příběhy, kde nezastupitelnou roli hrálo sepětí s přírodou a několikrát jmenovaná každodennost a poetika všedního dne. Postupně se na stránky dětských knih vrátila dobrodružnost a ne jen ta účelová. Dětské knize také velmi prospělo, že se již na počátku šedesátých let mohli vrátit a publikovat někteří osvědčení autoři, kteří ještě dlouho po roce 1948 publikovat nemohli.

I dětská poezie a próza nacházela své inspirační zdroje v meziválečných dvacátých a třicátých letech. Dětská poezie tíhla k básníkům Vítězslavu Nezvalovi, Jaroslavu Seifertovi, Františku Hrubínovi a Františku Halasovi, nebo k básníkům Skupiny 42, Ivanu Blatnému či Josefu Kainarovi, stejně jako se k nim obracela poezie všedního dne v literatuře zacílené na dospělé čtenářské publikum. Dětská próza se v šedesátých letech navracela k tématům, do kterých se nedala tolik promítnout socialistická tematika a výchova.

Pro začátek uvedeme knihu vydanou mnohem dříve než ve „zlatých šedesátých“, která byla zcela pilotním dílem dětských fotografických knih, dalo by se říci „Gesamtkunstwerkem“ spisovatele a fotografa v jedné osobě, Karla Čapka. Karel Čapek již v roce 1933 sám napsal, nafotografoval a vydal v nakladatelství Františka Borového vynikající a ikonickou dětskou knihu *Dáseňka čili život štěněte* [obr. 34]. Tato kniha se dočkala mnoha tisíců vydání a mnoha způsobů prezentace fotografie na obálce. Velmi zajímavá a poutavá je však obálka na prvním vydání z roku 1933, kterou graficky a typograficky doprovodil Karel Teige. Do centrálního místa grafické kompozice složené z různých barevných geometrických tvarů vložil Teige Čapkovu fotografii malého štěněte. Geometrické tvary jsou poskládané velmi hravým způsobem do zjednodušené stavby boudy pro psy a obálka působí velmi inovativním a především nadčasovým dojmem. Karel Čapek byl autorem, jenž prokázal obrovskou citlivost a vzhled do dětské psychiky a našel pro něj odpovídající vizuální i literární vyjádření, obojí v dokonalé symbióze.

155 Viz Vladimír Macura (pozn. 154), s. 190

O deset let později, v roce 1943, vyšel na československém trhu další titul, využívající fotografii ve velké míře, jak na knižní obálce, tak pro knižní ilustraci. Byla to kniha fotografa Jana Václava Staňka *O lvíčku Simbovi* [obr. 35], vydaná v akciové společnosti Česká grafická unie. Ač v době německé okupace vládla silná a bedlivá cenzura, podařilo se vydat několik velmi zajímavých publikací pro děti. Kniha *O lvíčku Simbovi* je toho bezprostředním dokladem. Staňkova kniha rozhodně nezapře vzor v *Dášeňce* Karla Čapka. Stejně jako Karel Čapek zde i Jan Václav Staněk přesně zachycuje vývoj a růst zvířete od maličkého, teprve narozeného, skrze jeho pomalé dospívání a objevování k dospělému věku. Chronologicky tuto proměnu zachycuje v textu i ve fotografické ilustraci knihy. Celá kniha je dokonale srozumitelným dílem jednoho nadšeného člověka, v němž se snoubí literární i fotografický talent. Publikace tak stejně jako Čapkova *Dášeňka* přináší symbiózu textu a obrazu, která pro dětského diváka a čtenáře musí vykazovat harmonii. Atraktivnost a autentičnost fotografie na obálce i uvnitř knihy přispívá ke srozumitelnosti a jednoduchosti pochopení. K atraktivnosti a autentičnosti zase to, že ve čtyřicátých letech ještě nebyly přírodopisné fotografické knihy tolik populární a nevycházely v takovém počtu jako v pozdějších letech. Fotografii je tentokrát přenechána celá plocha obálky, do které zasahuje pouze název knihy, vepsaný jednoduchým kurzívním písmem.

Provázanosti s dílem Karla Čapka se nevyhneme ani v dalším příkladu krásné dětské fotografické knihy šedesátých let, kterou je publikace Václava Jírů *RAF: Obrázkový deník bernardýna Rafa, kočky Míny a malé krasavice, foxteriéra Ferdy a jejich přátel* [obr. 36], jež vyšla roku 1947 v Československém filmovém nakladatelství v Praze. Václav Jírů v tomto případě knihu taktéž napsal, nafotografoval, vytvořil ještě doprovodné ilustrace i graficky upravil. Velmi neobvyklý je přesný technický popis vzniku každé fotografie, kterou kniha obsahuje. Mimo příběh zvířat je totiž do knihy zařazena i stať „*Jak lépe fotografovat*“, jež je věnovaná rodičům dětí, čtenářů. Co se týče samotných fotografií, Václav Jírů v sobě nezapře zkušeného a pohotového fotoreportéra s velkou publikační zkušeností, který prošel řadou časopisů a magazínů. Fotografie jsou tak velmi dynamické, hravé a živé. Tato kniha příběhů bernardýna Rafa a jeho přátel se tak po druhé světové válce stala velmi zajímavým skloubením naučné knihy pro dospělé a zábavné literatury pro děti. Cílem autora tedy především bylo

přiblížit fotografii dětem i dospělým.¹⁵⁶ Ani Václav Jírů, podobně jako Staněk, do obálky graficky nezasáhl a přenechal jí celý její „galerijní“ prostor.

Inspirace *Dášeňkou* byla v předchozím textu přehledově naznačena hlavně kvůli skutečnosti, že návaznost na tuto dnes již naprosto tradiční a všeobecně známou knihu, jež nechybí téměř v žádné rodině, nevymizela ani v šedesátých letech, ba právě naopak. V samotných šedesátých letech vzniklo pro děti taktéž několik nádherných publikací. První, která musí být zmíněna právě v návaznosti na Karla Čapka, je kniha básníka Emanuela Frynty a fotografa oceněného Světovou výstavou EXPO 58, Jana Lukase, *Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti* [obr. 37]. Tato publikace vyšla v roce 1964 ve Státním nakladatelství dětské knihy, které bylo později přejmenováno na Albatros. Jan Lukas a Emanuel Frynta zde navázali na Karla Čapka, řekněme slovy socialistického režimu, zcela programově. Text i fotografie se opět velmi dobře doplňují. Obálka je zde ztvárněna podobně jako u prvního vydání *Dášeňky* z roku 1933, na kterém se tehdy podílel Karel Teige. Fotografické prvky jsou zakomponovány v graficky a barevně ztvárněném prostředí a kompozici tvarů. I některé fotografie uvnitř knihy jsou zpracovány jako koláže s grafickými prvky a fotomontáže. Kniha Jana Lukase a Emanuela Frynty v grafickém a fotografickém zpracování vykazuje opravdu prvky skvělé, moderně pojaté knihy na velmi vysoké úrovni knižní obálky i vnitřní fotografické ilustrace. *Nová knížka o chvástavém štěněti* dokonale navázala na svou předchůdkyni a stala se taktéž naprosto nadčasovou knihou. Právě tato vlastnost je u dětské knihy velmi důležitá a v podstatě by mohla být jakýmsi pomyslným měřítkem kvality. Zde je pak splněna dokonale a to i díky spojení Frynta - Lukas, jež by se dalo lehce přirovnat ke spolupráci básníka Jana Nohy a fotografky Marie Šechtlové, kteří se stejně jako Emanuel Franta a Jan Lukas navzájem velmi inspirovali, ale přitom stále zachovávali svůj velmi osobitý pohled na svět a svou práci.

Další takovým spojením vynikající fotografky a velkého básníka, byla spolupráce Dagmar Hochové a Františka Hrubína na knize *Hrajte si s námi* [obr. 38], jež vyšla taktéž ve Státním nakladatelství dětské knihy v roce 1960. Dagmar Hochové se přezdívalo kronikářka a dokumentaristka doby či dětí pražských periferií. Orientaci Dagmar Hochové na reportážní a dokumentární fotografii ovlivnila její spolupráce s tiskem během studií. Spolupracovala s časopisy *Vlasta*, *Kultura*, *Literární noviny* a

156 Viz Barbora Kuklíková (pozn. 149), s. 52

především s nakladatelstvím pro děti Albatros. Historička umění Marie Klimešová se o této fotografce v lednu roku 2001 vyjádřila: „*Dáša Hochová dětem rozumí. Ani na okamžik je nevnímá jako objekt jakéhosi sentimentu; děti jí jsou vždy partnery a ona je nadšena, když v nich nalézá životaschopnost, která jim v budoucnu pomůže rozvinout se v dospělou osobnost. Sleduje je mnohdy s radostnou jízlivostí, s porozuměním pro jejich přirozenou nenucenost, zároveň jim ale svou vitální přítomností dává podnět ke zvlášť pádnému projevení své podstaty.*“¹⁵⁷ Těžiště její tvorby bylo v nadčasových tématech obecné platnosti, které zpracovávala v cyklech věnovaných zejména dětem a starým lidem, představujících vrchol české humanisticky orientované fotografie. Byla systematickou dokumentaristkou doby, v níž žila. Teoretik fotografie Vladimír Birgus se o fotografiích Dagmar Hochové vyjadřuje: „*Snímky Dagmar Hochové často nejsou komponovány přesně podle pravidel, neoslňují technikou, ale jsou nesmírně spontánní a zachycují typický pohled na obyčejný život.*“¹⁵⁸ Právě spontánnost fotografií se skvěle hodila k doprovodu knihy *Hrajte si s námi*. Dagmar Hochová nenáviděla inscenovanost a verše Františka Hrubína ji rozhodně nepřinášely. Soustředění na okamžik a zachycení všední chvíle bylo oběma vlastní. Fotoobálka knihy jeden takový moment zachycuje. Malé dítě v pokleku a v zaujetí vlastní fantazií, obklopené svými kresebnými výtvary nejrůznějšího charakteru, intuitivně přemýšlí, jak ztvárnit další ze svých představ. Fotografie je zde vyhraněna opět celá plocha obálky, doplněna je jen drobným názvem knihy a jmény autorů. Dagmar Hochová zde dostala vynikající prostor pro svou nejmilovanější práci a doslova mezi dětmi „lovila“ momentky.

František Hrubín se stal v šedesátých letech velmi oblíbeným autorem a on sám si fotografii jako doprovod svých sbírek vybíral poměrně často. Tak vzniklo i další spojení s fotografem Janem Lukaselem na knize *Svit' sluníčko svit'* [obr. 39], která vyšla opět od hlavičkou Státního nakladatelství dětské knihy v roce 1961 a stejně jako v knize *Hrajte si s námi* byly i zde hlavním tématem děti. Jan Lukas byl spolu s Marií Šechtlovou a Dagmar Hochovou dalším fotografem, kterému děti připadaly jako nevyčerpatelné inspirační téma. Obálka knihy *Svit' sluníčko svit'* pak zastupuje fotoobálky, kde jsou do fotografie opět vneseny i grafické barevné geometrické prvky, zde opět jasné monochromatické barvy, žlutá a modrá, doplňující fotografie malujícího

157 https://cs.wikipedia.org/wiki/Dagmar_Hochov%C3%A1 ; vyhledáno 18. 6. 2015

158 <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/172532-zemrela-dagmar-hochova-fotografka-pravdivejsiho-zivota/> ; vyhledáno 18. 6. 2015

dítěte a chlapce, jemuž ve vlasech sedí malé kuřátko. O typografickou stránku této knihy se postaral Libor Fára.

Jako poslední zástupce dětské knihy šedesátých let musí být zmíněna ještě velmi výrazná práce fotografky Milady Einhornové, ženy neméně významného fotografa Ericha Einhorna, jenž je také jedním z vrcholných představitelů 'fotografie poezie všedního dne'. Kniha Milady Einhornové nese název *Říkali mu Frkos* [obr. 40] a provádí diváka a čtenáře příběhem malého kosáčka. Kniha, obdobně jako předchozí tituly, vyšla ve Státním nakladatelství dětské knihy v roce 1963. Tuto publikaci svým textem doplnil spisovatel Pavel Kohout. Fotografie vznikly jako dokument pravdivého příběhu o malém kosáčkovi, kterého děti zachránily před kočkou a vychovaly do dospělosti v kleci. Vzniká zde zajímavá paralela mezi příběhem Frkose a fotografickým cyklem Marie Šechtlové *Ze života vrabce*, který fotografovala na počátku své kariéry v prostředí tábořských dětí a který ilustruje podobný příběh. Oba cykly vykazují znaky 'fotografie poezie všedního dne' a jsou na vynikající úrovni. V publikaci *Říkali mu Frkos* se dá také tušit určitá návaznost na příběhy *Dášeňky* či *bernardýna Rafa*. V případě Milady Einhornové se dá opravdu hovořit o výtvarné fotografii, což dokazuje i samotné pojetí obálky, která ve velké míře pracuje se světlem a kontrastem a obdobně jako v pozdější práci Marie Šechtlové tušíme až cit pro dekorativnost a ornamentálnost. Grafická úprava zde navazuje na avantgardní prvky a přístup například Adolfa Hoffmeistera, který jsme mohli vidět na jeho obálce knihy *Nevěsta*, a to především ve smyslu rozvržení stránky a použití barevných prvků a písma. Tato kniha byla mezi pracemi Milady Einhornové poměrně ojedinělou, spíše totiž fotografovala děti, než pro děti, a také se na většině publikací podílela s manželem. Druhou knihou Milady Einhornové pro děti byla ještě velmi originální publikace *Rickys Abenteuer in einer grossen Stadt* [obr. 41], která vyšla v roce 1958 v zahraničním nakladatelství Artia. Tato kniha ukazovala bizarní inscenovaná dobrodružství kozy, samostatně se pohybující po Praze.

Dětská kniha byla pro poetiku všedního dne výborným místem, kde se mohla naplno projevit představivost a schopnost autorů spolupracovat a vytvořit dílo, které dětské publikum zaujme a rychle neomrzí. Hodnotit, kterému z těchto titulů se takové poety dostalo, by bylo zbytečné. Za vše mluví zlidovělost některých básní a fotografií, jež se ve zmíněných či na zmíněných publikacích pro děti objevily. Uzavřeme tuto

kapitolu citací z práce Josefa Prokše, který se v článku *Dětský svět v české próze 60. let 20. století* zamýšlí nad mýtem dětské literatury. „Archetyp dětství člověka, komplementární k archetypu lidského stáří a recipovaný často s konotacemi v rozpětí od sentimentu po magii, se ve světové i domácí próze prosazoval zvolna, v přílivových vlnách souvisejících se situací společenskou i duchovní, a jistého relativního vrcholu u nás dosáhl právě v šedesátých letech minulého století. Dětský svět literatury jako mýtus transformovaný ve slovesný tvar má ovšem stále značnou sémantickou potenci, která nevyvanula a i v současné české próze je nepominutelná, neboť není fenoménem protikladným dospělosti, ale spíše dospělost scelujícím.“¹⁵⁹

159 <http://www.fi.muni.cz/~qprokes/interpretace/ukazky/ukazka7.pdf> ; vyhledáno 17. 6. 2015

4. 2. 3 Poezie všedního dne a dobový trend zobrazování měst

Další kapitola se bude zabývat knižními publikacemi, jejichž společným jmenovatelem bude zobrazování měst, městských zákoutí, obyvatel města, městské periferie a všeobecně všeho, co se měst týká. Takové publikace se totiž v období padesátých a šedesátých let, kdy převládala poetika všedního dne ve fotografii, objevují velmi často. Několikrát již bylo v předcházejícím textu zmíněno, že období od druhé poloviny padesátých let začalo vykazovat velké sepětí a konjunkturu fotografie a literatury. Velmi důležité je také uvědomění si, že takové publikace samozřejmě zahrnovaly i fotografickou ilustraci, nejen fotografickou obálku a tyto knihy se tak stávaly poměrně nákladnými tituly. Je tedy zcela pochopitelné, že většinou byl jejich objednatel samotný československý stát. „*Podoba obrazových publikací byla tedy odvislá nejen od spolupráce fotografa a grafika, ale mnohdy též od politické objednávky. V úvahu musíme vzít také technické možnosti tisku podobných knih, které byly na dostatečné výši až v meziválečné době.*“¹⁶⁰

Téma města si jako motiv svých fotografií vybralo mnoho a mnoho fotografů ještě před explozí tohoto trendu v době společensko-politického tání v druhé polovině padesátých let. Existuje publikace již z roku 1911, která nese název *Z dvorů a dvorečků staré Prahy*, jejímž autorem je proslavený František Drtikol. Publikaci k desátému výročí vzniku Československa, *Chrám sv. Víta*, vydal neméně slavný Josef Sudek. Tyto knihy ale mají společné to, že ač představují vrcholy české fotografie a fotopublikace první poloviny dvacátého století, ještě nebyly vydávány jako tištěné pro širokou veřejnost, píše Lukáš Bártl, který se trendem zobrazování měst ve 'fotografii poezie všedního dne' taktéž zabýval. „*Za „otce“ masově rozšířené obrazové publikace lze v našem prostředí označit až dílo fotografa a filmaře Karla Plicky. V roce 1937 spatřila světlo světa jeho kniha Slovensko. Záběry v ní vznikly zčásti při práci na legendárním díle československé kinematografie Zem spieva.*“¹⁶¹ Koncepce městských fotografických knih, vydávaných později pro širokou veřejnost, se od knihy *Slovensko* příliš neliší. Kniha je koncepčně rozdělena na textovou a obrazovou část. Autorem textové části bývá historik umění, historik, básník či spisovatel, autorem knižní obálky a obrazové

160 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 107

161 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 107

části pak samozřejmě fotograf či kolektiv fotografů. Fotografii bývá ponechán opravdu velký prostor, obálka je vybranému snímku většinou věnovaná celá, aby tak dostala svou pravou výpovědní hodnotu a sílu. Uvnitř knihy bývá jedné fotografii vyhrazena celá strana, někdy dvoustrana. V knize *Slovensko* Karla Plicky jsou navíc pod každým snímkem popisky o dané lokalitě, o daném místě, které se postupně vytrácí, protože s nástupem poezie všedního dne pak pro autory a čtenáře nebylo striktně důležité místo či čas, ale nálada jednotlivých snímků v knize. Přesto ale v Plickově knize přetrval didakticko-informační trend, jež se právě díky své neutrálnosti vyskytuje dodnes. „*Vzniklá kniha tak měla nepochybně nejen hodnotu uměleckou, ale i značnou hodnotu informační až didaktickou. .. Plickův přístup je používán do dnešních dnů a zřejmě bude provždy jedním z možných. Je totiž zcela neutrální, a jak dokázala nejlépe historie sama, lze jej uplatnit v nejrůznějších dobách, režimech.*“¹⁶²

Tato kapitola rozhodně nevyjmenuje a nerozebere všechny místopisné fotografické publikace, které ve zkoumaném období vznikly, spíše představí výběr knižních titulů, na nichž se dá ilustrovat určitá geneze a vývoj těchto knih od prvních pokusů a záchvěvů poetiky všedního dne po vrcholná šedesátá léta. Zajímavou linií jsou tak knihy, věnující se hlavnímu městu Československa, Praze, jež vždy bude velkou inspirací pro umělce všech kategorií a žánrů.

Rok po titulu *Slovensko* od Karla Plicky, který Lukáš Bártl považuje za „otce“ masově rozšířených publikací, věnovaných určité lokalitě, vyšla v nakladatelství Františka Borového kniha Vítězslava Nezvala *Pražský chodec* [obr. 42]. Tato kniha se stala pro fotografy-ilustrátory stálou fotografickou inspirací. Nezval se zde vžil i do role fotografa-amatéra a fotografii na obálku knihy i pro vnitřní ilustraci nafotografoval sám. Fotografie pořizoval velmi spontánně při svých dlouhých procházkách meziválečnou Prahou a tak se do snímků dostala určitá „všední nevšednost“. O grafické zpracování obálky se zde postaral František Muzika, který obraz Prašné brány a Karlova mostu zasadil do imitace výřezu ve dřevě.

V předchozím textu byla také diskutována možná návaznost poetiky všedního dne ve fotografii a literatuře na umělce tvořící ve čtyřicátých letech v rámci Skupiny 42. Pro místopisné knihy bylo možným velkým impulsem taktéž vydání monografie Miroslava Háka, fotografa ve Skupině 42, v roce 1947 *Očima – svět kolem nás*, která

162 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 108

byla vydána v poměrně velkém nákladu a přinesla do režimem svázané fotografie civilní každodenní témata, kterým se politický režim spíše vyhýbal. V této monografii se dokonce objevilo několik aktů.¹⁶³

Dalším předchůdcem místopisných knih byla zcela určitě Plickova *Praha ve fotografii* [obr. 27] z roku 1940 s úvodním slovem historika umění Zdeňka Wirtha. „*Publikaci nelze v dobovém kontextu vnímat jinak než jako výtvar podporující nacionální smýšlení a utvrzující národ v jeho kořenech. Což je podpořeno i heroizujícím a popisným stylem fotografií, který Plicka uplatnil již v rámci zmiňovaného Slovenska a který se pro něj stal charakteristickým.*“¹⁶⁴ Na vnitřní obálce *Prahy ve fotografii* se píše, že odhalila staletou slávu našeho města, jeho kamennou krásu a velkolepou architekturu. To je naprosto vystihující věta, která výborně ilustruje z čeho se později poetika všedního dne místopisných knih vydělila. Klidnější politická situace druhé poloviny padesátých a šedesátých let nepotřebovala již zmíněný heroismus, nemusela dokazovat výjimečnost československého národa a měla tak možnost obrátit se sama k sobě, ne k vysilující manifestaci národního bohatství. Manifestační stránku této knihy reprezentuje i fotografie na obálce knihy, kde se nad dominantou Prahy, Karlovým mostem, dmou mohutná mračna, evokující bouřlivost a sílu lidu, který chce bojovat proti německé okupaci. Z roku 1948 ještě pochází kniha Josefa Sudka *Praha* [obr. 43], vydaná v nakladatelství Svoboda, jež na obálce opět využívá motiv Karlova mostu, tentokrát fotografovaný z místa pod Prašnou bránou, která tak vytváří obálce určitý lomený rám. Graficky tuto obálku upravil František Muzika, textovou část uspořádal a verše o Praze vybral Vítězslav Nezval. Muzika do titulní fotografie přidal pouze název knihy v českém, ruském a anglickém jazyce, přičemž český název zastupují bílá písmena, ruský samozřejmě červená a anglický písmena modrá. V roce 1948 vyšla v Československém filmovém nakladatelství ještě podobná publikace od Jana Jenička *Praha jasem okřídlená* [obr. 44]. „*Soubor černobílých snímků historické i moderní Prahy první poloviny 20. století, v nichž autor neztvárňuje hmotu, nýbrž spíše vzduch a světlo, které ji obklopují nebo v kterých je ponořena.*“¹⁶⁵ Ač i tato kniha vychází z velmi politicky ovlivňovaného období, kdy by pokus o národní manifest nebyl ničím

163 http://kultura.idnes.cz/na-zakazky-se-nedostalo-0s1-/vytvarne-umeni.aspx?c=A001130_215321_vytvarneum_kne ; vyhledáno 19. 6. 2015

164 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 108

165 <http://www.databazeknih.cz/knihy/praha-jasem-okridlena-122592> ; vyhledáno 19. 6. 2015

nevhodným, vykazuje tato kniha již prvky velmi poetické. Samotná obálka ukazuje Prahu v netypickém zobrazení a světle, ze snímku dýchá velká emotivnost. Nástup poetiky všedního dne předznamenaly i knihy Oldřicha Straky *Poesie rodné země* [obr. 45] z roku 1950, dvě publikace Viléma Heckela zaměřené na zasněžené horské krajiny a scenérie, *Cesty k vrcholům* [obr. 46] a *Naše hory* [obr. 47] z roku 1956, a přelomová velká monografie Josefa Sudka taktéž z roku 1956, jejímž redaktorem byl Josef Prošek.

Monumentální dílo, které již splňuje dobu nástupu poezie všedního dne po Bruselu, je Sudkova *Praha panoramatická* z roku 1959, jež vyšla ve Státním nakladatelství krásné literatury a hudby. Tato kniha byla zmíněna již v kapitole naznačující východiska poezie všedního dne v literatuře a fotografii. Sudkově *Praze panoramatické* předchází ale ještě dvě knižní díla z roku 1957 a 1958. Prvním z nich je *Praha královská* Karla Plicky [obr. 48], druhým *Praha včerejška i dneška* Josefa Ehma a Emanuela Pocheho [obr. 49]. Všechny tyto vyjmenované knihy se řadí do kategorie snímků, které zachycují obrazy Prahy všedního dne v jejích pozitivních i negativních chvílích, v detailech i rozlehlých pohledech. Fotografiím na obálkách je vždy ponechána celá plocha, opět jen jemně doplněna názvem knihy, popřípadě jmény autorů.

Další velkou zlomovou publikací, jež vyšla v edici nakladatelství Orbis s názvem *Pragensie* v roce 1959, byla *Praha všedního dne*¹⁶⁶ [obr. 50] od manžela Milady Einhornové, Ericha Einhorna, fotografa deníku *Večerní Praha*. Textovou část vytvořil redaktor *Večerní Prahy*, Jan Zelenka. Lukáš Bártl řadí tuto publikaci mezi předobrazy pro další podobné knihy, které vznikly v samotných šedesátých letech a zabývaly se podobnými či stejnými tématy. Einhorn jako představitel vrcholné 'fotografie poezie všedního dne', užíval fotografii tohoto ražení velmi hojně i ve *Večerní Praze*, ale samozřejmě nejen on. „*Autoři publikace Praha všedního dne vypravili se však jinam, do ulic a života naší Prahy. Pokusili se zachytit ráz jejího každodenního života, drobné chvíle všední, ale typické, které mozaikově sestavují do dnešního obrazu velkoměsta. Život kolem Vltavy, život v ulicích, život dětí i dospělých občanů, bohatý, a přece prostý. A dokázali najít právě v té každodenní všednosti mnoho poezie a půvabu, a to nejen na kulise význačných historických architektur, ale i v obyčejných činžovních domech Prahy*

166 Tuto publikaci vydanou v německé verzi pod názvem *Prager Alltag* vydavatelstvím Artia v roce 1958, vydalo v české verzi nakladatelství Orbis v roce 1959.

a její periférii.¹⁶⁷ Obálka knihy je zde pojata jinak než na předchozích knižních titulech. Do hry se opět dostává grafické pravouhlé členění pomocí geometrických ploch, doplněné funkcionalistickou až minimalistickou typografií. Velmi podobnou knižní obálku s obdobným grafickým členěním nalezneme i na pragensii Václava Jirů *Praha a Pražané* z roku 1961 [obr. 51].

Mimo pražskou metropoli působil velmi činný a prominentní fotograf Karel Otto Hrubý. Velmi činný také z důvodu jeho sympatií ke komunistické straně, nejen kvůli vlastnímu prospěchu, ale z vlastního přesvědčení. Z roku 1961 pochází publikace od K. O. Hrubého, *Brno*. Publikaci *Brno* vydal K. O. Hrubý hned několikrát v různých přepracování, na kterých jde výborně mapovat jeho odklon od socialistického realismu a příklon k 'fotografii poezie všedního dne'. Na vrcholné publikaci o Brně z roku 1964 [obr. 52] se podíleli také fotografové Vilém Reichmann a Miloš Budík. Fotografie těchto tří umělců jsou doplněny texty Ludvíka Kundery a Jana Skácela. Ukončena je pak textem archiváře a historika Vladimíra Buriana. „*Jen těžko by se hledala reprezentativnější autorská sestava. Fotografie v podstatě rezignují na jakoukoliv popisnost a informační hodnotu. Jedná se o atmosféru, rozmanitost života a jeho všednost, což jedno jest. Snímky historických památek tvořících vizuální obraz Brna jsou jakoby ledabyly rozptýleny mezi snímky z denního života. .. O konkrétní místo a informaci tu nejde. .. Kniha Brno autorského kolektivu Hrubý, Budík, Reichmann, Skácel a Kundera je jedním z nejlepších výkonů naší knižní kultury ve své kategorii.*“¹⁶⁸

Přestože se pohybujeme v době společenského a politického uvolnění, umělci nemohli působit zcela volně a nebylo jim umožněno zde vydávat cokoli. Existovala tak velmi zajímavá zahraniční platforma, nakladatelství a podnik pro zahraniční obchod Artia, kam se mnoho z těchto československých fotografů a spisovatelů obracelo. Podnik Artia byl založen v roce 1953 opatřením ministra zahraničního obchodu č. 1/53 jako akciová společnost pro dovoz a vývoz kulturních statků. Jeho statut se však během padesátých a šedesátých let proměnil. Profil tohoto podniku Artia byl určován zejména poptávkou a atraktivitou v zahraničí a na zahraničním trhu. „*Vydávané publikace byly nejčastěji připravovány v koedici se zahraničním partnerem. Z prostředí literární redakce vzešel námět, poté byl osloven autor, který s grafickou redakcí a výtvarníkem společně připravili maketu, jež pak byla nabízena konkrétním klientům. Pokud se*

167 Erich Einhorn, Jan Zelenka, *Praha všedního dne*, Praha, 1959. s. obálka knihy

168 Viz Lukáš Bártl (pozn. 124), s. 112 - 113

nabídka setkala s příznivým ohlasem, byly uzavřeny smlouvy s nakladatelem, autorem i výtvarníkem. Obvykle takto vydaný titul vyšel v několika jazykových mutacích, vždy pod hlavičkou daného nakladatele. Stejný titul se však mohl objevit i pod hlavičkou Artie, pokud se jednalo o vydání pro východní trh.¹⁶⁹ V Artii bylo takto vydáno několik titulů, provázejících diváka Československem, Prahou, starou židovkou Prahou, a publikace, vztahující se například k osobnosti Franze Kafky¹⁷⁰. V roce 1958 Jindřich Marc a Miroslav Peterka vydali svou knihu *Wandlung durch die Tschechoslovakei* [obr. 53]. V roce 1959 fotograf Erich Einhorn vydal v Artii knihu *Das Prager Ghetto* [obr. 54]. Důležitá byla ale trilogie fotografa Jana Lukase z roku 1960, *Wir Menschenkinder* [obr. 55], *Das alte Judische Friedhof* [obr. 56] a *Franz Kafka lebte in Prag* [obr. 57]. Na knize *Wir Menschenkinder* spolupracoval Jan Lukas s Ludvíkem Aškenazym. Knihu *Franz Kafka lebte in Prag* komponoval s Emanuelem Fryntou a na knize *Das Alte Judische Friedhof* se podílel Jindřich Lion. Kniha *Franz Kafka lebte in Prag*, která měla vyjít pouze v německém a anglickém jazyce je jedním z nejvýraznějších knižních titulů šedesátých let. Spolu s Janem Lukasem se na této publikaci podílel Emanuel Frynta. Upraveného českého vydání se společnost dočkala až v roce 2000 pod názvem *Praha – domovské město Franze Kafky*. „Jan Lukas hledal zbytky Kafkovy Prahy a nacházel je především v místech staroměstských zákoutí, Kampy, Malé Strany a židovského hřbitova. Pochmurnou atmosféru, přesto nesmírně působivých a krásných fotografií, podpořil Lukas zimní scenerií, mlhou. Skvosty architektury zas nechal vynít ve slunečním svitu.“¹⁷¹ Obálka knihy *Franz Kafka lebte in Prag* je opravdu vystižením

169 Ještě v roce založení byla Artia vyhláškou č. 300/1953 přeměněna na podnik pro zahraniční obchod a v roce 1965 se stala podnikem zahraničního obchodu (PZO) na základě vyhlášky č. 147 Ministerstva zahraničního obchodu ze dne 28. 12. 1965. Tento statut si podnik podržel až do svého zániku v roce 1990. Nakladatelství se členilo na pět obchodních referátů: anglický, německý, skandinávský, románský a referát pro socialistické země, jejichž činnost řídil obchodní ředitel. Literární redakce, kterou tvořilo přibližně pětatřicet zaměstnanců, se dělila na redakce populárně naučné literatury, dětské literatury a knih o umění. Její součástí byla rovněž grafická redakce. V čele každé složky literární redakce stál její vedoucí redaktor.

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1821> ; vyhledáno 20. 6. 2015

170 O Kafkovi bylo možné mluvit, psát, fotografovat v duchu jeho textů až po Liblické konferenci v roce 1963.

<http://www.projekt-zipp.de/cz/kafka/edice/magazin/liblicka-konference> ; vyhledáno 25. 6. 2015

171 Viz Barbora Kuklíková (pozn. 149), s. 67

toho nejsilnějšího okamžiku pražského zákoutí s ledabylou dětskou kresbou, kdy se v okně činžovního domu jako na vodní hladině mlhavě odráží věž Prašné brány. Pro obálku knihy *Wir Menschenkinder* Lukas opakovaně použil fotografii z publikace pro děti *Sviť sluníčko sviť*. Pouze hlavu malého chlapce s kuřátkem převedl do barevné polohy. Pro obálku knihy *Das Alte Judische Friedhof* byla vybrána fotografie starého židovského náhrobku, po kterém se plazí květina vrhající svůj stín do hebrejského nápisu v kameni. Fotografie takovýchto detailů nebyla na obálcích úplně obvyklá, při prvním pohledu téměř odkazuje k nastupující abstraktní fotografii. Jan Lukas se Kafkova tématu nevzdal ani po emigraci do USA v roce 1964. Navázal na publikace z podniku Artia volnými fotografiemi na motivy citátů z románu Franze Kafky, *Nezvěstný*, kdy procházel místa, objevující se v textu, které sám Kafka nikdy nenavštívil. Ve Spojených státech pak k památce přítele Emanuela Frynty Lukas vydal v roce 1993 v pražském Centru Franze Kafky německé vydání *Amerika nach Kafka* a v roce 2000 anglické vydání *America according to Kafka*. Dalším zajímavým titulem, který vyšel v roce 1961 pod vydavatelstvím Artia byla kniha *Prague spring* [obr. 58] autorů Jaroslava Peterky a Karla Dvořáka. Českého vydání se této publikaci dostalo o tři roky později v edici *Pragensie* nakladatelství Orbis. Tato kniha opět vyjadřuje vynikající harmonii mezi textem a obrazem, přestože texty Karla Dvořáka zde hrají hlavně roli doplňující. Hlavním tématem je hudební život československé metropole. Fotografie na obálce vykresluje romantický pohled do nočního osvětleného podloubí, kde se v siluetě rýsuje tančící socha na fontáně. Dialog mezi českými a zahraničními umělci dokládá i vydání dvou antologií o české fotografii v Artii, v roce 1961 to byla antologie současných fotografů *Gedachtnis in Schwarzweiss* redaktorů Jana Řezáče a Josefa Proška a v roce 1968 antologie československé amatérské fotografie s textem Ludvíka Součka. V roce 1964 Artia také vydala monografii Josefa Sudka v anglickém, německém a francouzském jazyce, redaktory byly opět Jan Řezáč a Josef Prošek.

Z velmi zajímavého spojení několika fotografů a spisovatele vzešla v roce 1964 kniha s humanistickým posláním, *Černá bedýnka* [obr. 59]. Ludvík Aškenazy zde spolu s fotografy Janem Lukášem, Jindřichem Marcem, Milošem Novotným, Karlem Ludwigem a dalšími vytvořili „album doby“, jak sami říkali. Aškenazyho poetické texty a vzpomínky, asociativně reagující na jednotlivé fotografie, vytvořily jedinečnou výpověď o společnosti a jednotlivcích v polovině šedesátých let. Fotografická obálka

druhého vydání z Mladé fronty z roku 1964, kde je fotografie uzavřena do černého kruhu, evokuje „tahání“ zmíněných vzpomínek a asociací z hloubky lidského vědomí. Tato obálka je jednou z velmi atraktivních prací Zdenka Seydla, jemuž jako téměř nejvíce pracovně vytíženému typografovi a grafikovi, který do svých kompozic fotografie používal velmi často, bude věnována následující samostatná kapitola.

Vedle místopisné knihy *New York* Marie Šechtlové, Evy Fukové a Miloně Novotného, která byla zmíněna v podkapitole věnované osobě Marie Šechtlové, by se dala postavit kniha Miloně Novotného *Londýn* [obr. 60], jež vyšla v roce 1968 pod Mladou frontou. Teoretik fotografie Josef Moucha se ke knize vyjádřil: „*Knihy vydaná poprvé roku 1968 si podržela nadčasovou kvalitu. Nemusíme být ale pamětníky, abychom ocenili suverenitu, s níž fotograf zachytil kosmopolitní přístav v ústí Temže a zároveň osobitě vystihl náladu města, udávajícího tón šedesátým letům. Neobyčejně složité téma ovšem není omezeno na místopis. Jistá zašlost významu britského impéria se promítla do duší jeho obyvatel. Právě to fotograf rozpoznal a osobitě podal. Ke knize se nevracíme ani tak kvůli námětu: mezníkem se v příběhu fotografie stala hlavně svým pojetím.*“¹⁷² Publikace má neobyčejně poutavou fotoobálku, kde anglický gentleman, právě zabíhající do podzemní stanice metra, dokonale kontrastuje s monumentalitou Westminsterského paláce a tisíců jeho věžiček.

S rokem 1967 a 1968 přichází opětovná politizace témat a události okupace Československa opět vedou k uzavření spisovatelů a umělců do ústraní. Jistou politizaci cítíme i v knize Jindřicha Marca *Please buy my new song* [obr. 61], která vyšla v roce 1967 v nakladatelství Artia. Představuje v podstatě dokument o Evropě a Středním Východě po druhé světové válce. Marcovy fotografie pochází z Berlína, Drážďan, Varšavy, Prahy, Londýna, Budapešti či Říma a Izraele. Marc se tedy v roce 1967 vrátil ke svým archivním fotografiím, téměř dvacet let starým, aby je souborně vydal právě v této publikaci. K fotografiím není připojen žádný text, divák dostává naprostou volnost a Marc mu tak nabízí snímky, které ukazují, jak se lidé ve všech možných koutech Evropy vyrovnávali s tragickými válečnými lety nebo zvrhlou politikou. Téměř prorokoval nepříznivou situaci, jež nastala po roce 1968. Fotoobálka knihy syrovou fotografií tápajícího válečného invalidy přispívá k celkovému vyznění knihy. Jindřich Marc poté ještě ve Vídni v roce 1968 v nakladatelství Europa Verlag vydal publikaci

172 <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/262270-lidskou-banalni-situaci-povysil-fotograf-milon-novotny-na-basen/> ; vyhledáno 20. 6. 2015

Genosse Agressor – Prag im August 1968 [obr. 62] pod pseudonymem Václav Svoboda, kde vyjadřuje názory na okupaci a srpnové události vůbec. V těchto posledních titulech by se již dalo velmi spekulovat o podílu poetiky všedního dne, protože se nevyhly politickému podbarvení, upřít se jim ale nedá jejich pravdomlupnost a výpověď o situaci doby konce šedesátých let.

Do místopisných knih bychom mohli zahrnout ještě knižní produkci Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, kteří byli se svými cestopisy neuvěřitelně úspěšní a fotografie jako reklamní a dokumentární prvek pro ně byla nepostradatelná. Vzhledem k tomu, že tato kapitola je ale věnovaná sepětí knihy a fotografie v duchu poezie všedního dne, jejich cestopisy vykazují především populárně naučnou úlohu o životě v jiných krajích, nebudeme se tohoto žánru dotýkat.

Tato kapitola se alespoň na některých knižních publikacích a knižních obálkách snažila představit, jak dobový trend zobrazování měst a míst v praxi vlastně vypadal a jak 'fotografie poezie všedního dne' dokázala kvalitně doprovodit knižní publikaci a zatraktivnit knižní vizuální podobu obálky, aby poutala pozornost. Sepětí literatury a vizuální stránky knihy bylo v tomto období nebývale silné, proto byla tato podkapitola taktéž vybrána jako jedna z reprezentantů, kde se 'fotografie poezie všedního dne' na knižní obálce projevila ve velké míře.

4. 2. 4 Zdenek Seydl a typizované knižní edice a řady

Tato kapitola bude věnována všestrannému umělci, který doslova spolutvořil design a trend designu knižních obálek v šedesátých letech, kdy pracoval jako výtvarný redaktor v nakladatelství Československý spisovatel, Zdenku Seydlovi. Ač sám Seydl fotografem nebyl a k fotografickému umění nikdy sám netíhl, v úpravách jeho knižních obálek je toto médium využité více než by se dalo předpokládat. Pro nakladatelství Československý spisovatel tvořil celé ediční řady, jež sjednocoval opakovaným použitím stejné typografie, rámce nebo například právě i využitím fotografie z řad svých kolegů, umělců a fotografů. Do kapitoly o 'fotografii poezie všedního dne' je Seydl zařazen proto, že největší část této konkrétní podkapitoly se bude zabírat knižními řadami, které byly souborně prezentované pod edicí *Život kolem nás*. Edice *Život kolem nás* mnoha prvky navazuje na principy, ze kterých 'poezie všedního dne' a 'fotografie poezie všedního dne' těžila.

Zdenku Seydlovi byla také před několika lety věnována velmi zajímavá výstava, první výstava z cyklu *Knihy se těžko vystavují*. Tento cyklus připravil kurátor, hudebník a grafik Martin Hůla, společně s Archivem výtvarného umění, o. s. a Antikvariátem Elpida. Tato jedinečná výstava představila Seydlovu tvorbu v kontextu soudobého knižního designu jako velmi ojedinělou a jedinečnou nejen svým rozsahem, ale především nezaměnitelným rukopisem. „*Seydlovy obálky jsou hravé a nespoutané, zcela navzdory představě, jakou máme o temné době jejich vzniku. Je paradoxní, že v kontextu dnešní doby působí Seydlovo knižní dílo ještě víc neuvěřitelně a aktuálně.*“¹⁷³ Už sám název cyklu výstav nastiňuje divákovi a návštěvníkovi problematiku vystavování knižních titulů, především pak knižních obálek. Výstava *Knihy se těžko vystavují* však prokázala, že i knižní design a knižní obálka má ve světě výtvarného umění svou nezastupitelnou roli a vypořádala se s problémem vystavování v uzavřeném galerijním prostoru více než dobře. Dobře možná i z důvodu, že pro výstavy nebyly užité klasické, minimalistické a monumentální galerijní prostory, ale právě naopak se výstavy z cyklu *Knihy se těžko vystavují* situovaly do menších, subtilnějších a osobnějších prostor, například do kin, knihoven a kaváren, kam kniha jako taková bude patřit vždy. Cílem cyklu *Knihy se těžko vystavují* bylo taktéž narušit zažitě vnímání

173 <http://elpida.cz/web/page.php?page=264> ; 20. 6. 2015

knihy jen jako informativního či obrazového nosiče, nejen představit tvorbu výjimečných osobností, které se na designu knižních obálek v poválečných letech podílely.

Zdenek Seydl se narodil 29. dubna 1916 v Třeboni. Mezi lety 1932 a 1933 absolvoval kurz grafických technik u profesora Jana Konůpka na Státní grafické škole v Praze a poté se v roce 1936 vyučil typografem v České grafické unii v Praze. Tím jeho výuka neskončila, protože mezi lety 1936 a 1941 absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, školu pro kreslení a monumentální malbu u profesora Františka Kysely. Právě Vliv Františka Kysely byl možná rozhodujícím momentem, kdy se v Seydlovi začala rozvíjet určitá „renesančnost“ na poli užitého umění, grafiky a kresby. „*František Kysela se snažil svým žákům vždy předat především cit pro kombinaci prostoru, tvaru, linie, dekoru, perspektivy a techniky. To vše mělo studenty obohatit a Kysela, který si se Seydlem výjimečně rozuměl, vždy upřednostňoval, aby se všichni jeho žáci zabývali vším jak po výtvarné, tak i po technické stránce.*“¹⁷⁴ V roce 1937 a 1938 pak proběhly jeho první samostatné výstavy v Divadle D v Praze. Rok 1938 bohužel do života československých obyvatel přinesl jistou nervozitu z nejisté budoucnosti a blížící se války. Zdenek Seydl se v roce 1939 přidal ke skupině Sedm v říjnu, nově vzniklému seskupení mladých umělců. Skupina Seydlovi poskytla tolik touženou možnost vlastního niterného projevu díky jejímu velmi volnému programu. Setkal se s pochopením ostatních členů, kteří si jeho práce velmi cenili. „*Spojili se zde Jan Rafael Michálek, Václav Plátek, oba spolužáci z Umprum, František Jiroudek, Václav Hejna, Josef Liesler, Arnošt Paderlík a teoretik Pavel Kropáček se Lvem Neradem, který měl post mluvčího. Skupina vytvořila vlastní program a zorganizovala tři společné výstavy. Oním jednotícím prvkem v programu byl „...zájem především o hodnoty a nikoliv o módu.“ Inspiraci často čerpali i od starých mistrů. Dramatičnost, surovost a rozechvělý rukopis, uchvátil umělce například v Goyově díle. Z těch mladších, obdivovali skupinu Osmu, jejíž podněty využíval nejvýrazněji právě Zdenek Seydl.*“¹⁷⁵ V roce 1941 skupina Sedm v říjnu, po výroku, že bude lepší, když každý z nich vyrazí svou vlastní cestou, ukončila oficiálně svou existenci. V roce 1942 Zdenek Seydl sympatizoval se Skupinou

174 Zuzana Dobrovolná, *Knižní obálky Zdenka Seydla* (bakalářská práce), Katedra dějin umění, Filosofická fakulta, UPOL, 2012, s. 10; Dostupné z: < <http://theses.cz/id/6hjz2j/> >.

175 Viz Zuzana Dobrovolná (pozn. 174), s. 13 - 14

42, která mu byla velmi názorově blízká a kterou tato práce již zmiňovala v souvislosti s 'poezií všedního dne' a 'fotografií poezie všedního dne', civilismem v jejich uměleckém vyjádření a jediným fotografem Skupiny, Miroslavem Hákem, který svůj pohled upřel na každodennost. To možná ovlivnilo v uvažování o práci i Zdenka Seydla. „*Přesto, že Seydl přijal program skupiny Sedm v říjnu a sympatizoval se Skupinou 42, nikdy se jim zcela výtvarně nepřizpůsobil. Spíše zde fungoval jako nezaujatý pozorovatel ve společnosti přátel, kteří mají podobné názory. Později ke konci všech politických nepokojů společně s některými členy skupiny vytvořili výstavu Konfrontace II. Pod vlivem Skupiny 42 začíná pracovat na obrazech, které zachycují běžné předměty jako je zelenina.*“¹⁷⁶ Od roku 1942 se věnoval hlavně akvarelu, kresbě, nástěnné malbě, grafice, suché jehle, leptu, akvatintě, modelování, sochařství, mozaice, gobelínu, artprotitu, keramice, ozdobné i užité, tvorbě knižních obálek a typografické úpravě knih, knižním ilustracím, navrhoval divadelní, filmové a průmyslové plakáty, textilní desény, koberce, vytvářel sklo leptané a broušené, dřevěné hračky, navrhoval dětský nábytek, intarzie, spolupracoval na kresleném loutkovém a papírkovém filmu a navrhoval výpravy a kostýmy. Osobnost Zdenka Seydla byla téměř vždy pozitivní, s chutí do jakékoli činnosti. Seydlova práce vykazovala i jistou grotesknost, často využíval stylizované linie a plošně užitou barvu, jednoduchost a sílu. To vše prokazovalo jeho obrovský cit pro grafiku, typografii a celkovou kompozici.¹⁷⁷ Výtvarná linie, kterou Seydl s oblibou používal postupně ztrácela na své roztřesenosti a získávala jakýsi dekorativní charakter. Velký zájem veřejnosti vyvolala poté výstava v roce 1943, kde se Seydl objevil například po boku spolužáka z Uměleckoprůmyslové školy, Arnošta Paderlíka. Dva roky po úspěšné výstavě v roce 1943, uspořádal Zdenek Seydl samostatnou výstavu grafiky v Malé síni u Mazáče v Praze. Rok 1948 znamenal pro Zdenka Seydla počátek studií v Paříži, kterým předcházela spolupráce s Československým kresleným filmem a první výstava mimo Československo, v Amsterdamu, společně s Arnoštem Paderlíkem, Janem Kodetem a Vincencem Virglerem. Zahraniční výstava byla doslova klíčovým okamžikem pro prezentaci mimo střední Evropu a dokonce za hranice Evropy. Od roku 1946 do své smrti v roce 1978 Zdenek Seydl vystavoval v Rio de Janeiru, v

176 Viz Zuzana Dobrovolná (pozn. 174), s. 14

177 Marcela Flašarová, *K nedožitým osmdesátinám Zdenka Seydla - malíře, grafika, ilustrátora, spisovatele i básníka, velké osobnosti a reprezentanta umění dvacátého století*, Klatovy-Klenová, Galerie, 1995. Nestr.

Luzernu, v Paříži, Budapešti, Helsinkách, Stockholmu, Göteborgu, Antverpách, Vídni, Tel Avivu, Pekingu, Bruselu, Štýrském Hradci, Curychu, v Polsku a Sovětském svazu, Vietnamu, Velké Británii, Mexiku, Guatemale, Holandsku či Francii. Jeho tvorba obletěla celý svět. I přes velkou výstavní činnost, kde byla prezentována samozřejmě především Seydlova volná grafická a kresebná tvorba a užité umění, polovina 40. let znamenala částečné opuštění vlastní volné tvorby. Zdenek Seydl totiž přijal místo vedoucího výtvarného redaktora v nakladatelství Československý spisovatel. Díky této funkci můžeme jeho umění vidět na nespočtu knižních obálek a knižních ilustrací, typografii knih apod. Celkový počet knih upravených Zdenkem Seydlem tvoří celek, který může čítat až jeden tisíc knižních titulů. V tomto počtu jsou zahrnuty obálky, které vytvořil celé, či se na nich podílel například pouze kresebně či typograficky.

Co se týče tendencí v grafickém designu během válečných let a bezprostředně po druhé světové válce, ty po druhé světové válce směřovaly k internacionálnímu typografickému stylu. Novými centry grafického designu se stalo Švýcarsko a USA. Základna grafiků ve Švýcarsku a Spojených státech byla posílena o evropské emigranty z řad Bauhausu a dalších německých škol. Rozvíjely se tak myšlenky navazující na předválečný funkcionalismus či elementární typografii. Všichni se tehdy shodli, že grafický design má sloužit k přinesení „věcné informace“, má být dobře čitelný, neklást zbytečné bariéry v porozumění a umožnit rychlou orientaci čtenáře. V nových grafických centrech našlo během války útočiště mnoho výrazných umělců, kteří se určitým způsobem řadili či podíleli na slavné éře knižních obálek meziválečné avantgardy. Lászlo Moholy-Nagy založil v Chicagu Nový Bauhaus, ve kterém došlo k setkání americké a evropské avantgardy grafického designu. Z Československa do Spojených států zamířil Ladislav Sutnar, kterého poté komunistický režim prohlásil za emigranta a donutil ho v Americe zůstat. Ladislav Sutnar si vydobyl vynikající postavení i v konkurenčním americkém prostředí a proslavil se novou disciplínou vizuální komunikace, designem informací, pro který vypracoval celou teorii vizuálního toku, podle níž lze vést oko diváka cíleně od jedné informace k druhé.¹⁷⁸ Všeobecně platným faktem zůstávalo, že vzrůstající potřeba mezinárodní komunikace hojně využívala fotografii na knižních obálkách jako progresivní a tvárné médium. Padesátá léta se v typografii projevila tím, že se od internacionálního typografického stylu začali

178 Viz Libuše Staňková (pozn. 114), s. 88

někteří umělci odklánět. Začala éra takzvané výtvarné typografie, ve které šlo především o pevnější a provázanější vztah mezi písmem a obrazem. Důraz byl kladem na kreativitu jednotlivce. Takové kreativitě v šedesátých letech přispěl i vynález fotosazby, ruční odlévání a sázení bylo konečně nahrazeno mechanickými stroji. Větší rozmanitost volné tvorby a typografie na obálkách se velkým dílem projevila i v práci Zdenka Seydla, který často využíval i typografii kreslenou.

Předtím než se stal Zdenek Seydl výtvarným redaktorem v nakladatelství Československý spisovatel, vytvořil několik desítek knižních titulů pro jiná nakladatelství, pro nakladatelství Františka Borového, pro Odeon, Albatros neboli Státní nakladatelství dětské knihy, nakladatelství Jos. R. Vilímka nebo pro Orbis. Nejrozsáhlejší činnost na poli knižních obálek ale znamenala práce pro Československého spisovatele, za kterou byl dokonce v roce 1962 oceněn cenou nakladatelství Československý spisovatel za výtvarnou spolupráci. Pro nakladatelství Františka Borového, jehož historie sahá až do roku 1877 a jímž prošla řada významných avantgardních umělců, kteří byli zmíněni v kapitole věnující se dvacátým a třicátým létům, vytvořil Zdenek Seydl několik až minimalisticky laděných knižních obálek, jež byly pro toto nakladatelství celkem typické právě svým zaměřením na minimální počet výrazných vizuálních prvků. V knižních obálkách pro publikace z nakladatelství Františka Borového se odráží nejstarší tvorba knižních obálek Zdenka Seydla, kde tento umělec kladl důraz především na čistou a výraznou typografickou stránku.

Jak už bylo řečeno, od roku 1949 spadá téměř veškerá Seydlova grafická a výtvarná práce na knižních obálkách pod nakladatelství Československý spisovatel. Československý spisovatel vznikl na jaře 1949 sloučením nakladatelství Fr. Borový, F. Topič, nakladatelského družstva Máje a Evropského literárního klubu na základě iniciativy prozaika Václava Řezáče, dosavadního národního správce uvedených nakladatelských domů, který byl posléze jmenován jeho prvním ředitelem.¹⁷⁹ Mezi významné členy a zaměstnance patřilo i několik literátů a velkých uměleckých osobností. Druhá světová válka přinesla mnoho problémů, jedním z nich bylo narůstání všemožných omezení a příkazů soudobé státní a vládní moci. Proběhla tak reorganizace vydavatelské činnosti a veškerá původní tvorba československých autorů byla svěřena

179 <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1635&hl=%C4%8Deskoslovensk%C3%BD+spisovatel+> ; vyhledáno 20. 6. 2015

pod socialistickou strukturu. Takto přišel o svůj post v roce 1959 i ředitel Ladislav Fikar, který tato nařízení chápal po svém, trochu volněji. Zdenek Seydl se v Československém spisovateli udržel po celou dobu těchto politických dohadů a zvrátů, ne díky jeho spokojenosti s vládnoucím režimem či socialistickým realismem, ba naopak, ale možná právě pro nadčasovost některých jeho názorů a tvorby.

Nejaktivnějším obdobím Seydlovy práce na knižních obálkách byla ale samozřejmě liberálnější šedesátá léta. Se Zdenkem Seydlem v této době spolupracovali i někteří další výtvarní umělci, Kamil Lhoták, Vladimír Fuka, František Tichý, Cyril Bouda, Karel Svoboda, Jiří Trnka či fotografové František Schnöbling, Ludvík Souček, Dagmar Hochová, Vilém Reichman, Jarmila Hrdličková, Eva Fuková, Jan Svoboda aj.

K nejúspěšnějším řadám Československého spisovatele patřila *Edice ilustrovaných novel*, která vycházela od roku 1955 do roku 1970 a vyšlo v ní přes 100 knižních titulů. Prezentovala hlavně kratší prózy československých i světových autorů převážně dvacátého století. Českou literaturu v edici zastupuje například Karel Čapek se svou knihou *Život a dílo skladatele Foltýna* [obr. 63], pro kterou obálku, vazbu, předsádky a kresby vytvořil ještě v roce 1960 Vladimír Fuka, který využil na přebale fotogram své ženy, fotografky Evy Fukové. K Čapkově knize tehdy Seydl vytvořil pouze typografii. Stejně tak tomu bylo v případě obálky novely Thomase McGratha *Brány ze slonoviny, Brány z rohu* [obr. 64] z roku 1961, kde se opět ukázal Seydlův týmový duch a vynikající cit pro typografii. Kniha Tennesseeho Williamse *Římské jaro paní Stoneové* [obr. 65] z roku 1966 už vykazovala všechny rysy Seydlova „obálkového stylu“. Zde měl Seydl na starost celou vazbu i obálku, kde se objevují typické bílé plochy, překryté barevnými geometrickými výseky. Doprostřed plochy obálky je pak vsazena kruhová fotomontáž, působící jako vystříhaná z dobových časopisů.

Výraznou, zcela „Seydlovskou“ edicí, byla edice *Žatva*, která vycházela od roku 1953 do roku 1990. *Žatva* byla jednou z obnovených edic bývalého Nakladatelství Františka Borového. Vycházela zde hlavně původní beletrie. „*Jednotlivé svazky však již neměly svá pořadová čísla, což umožňovalo operativní a méně nápadné cenzurní zásahy do edičních plánů.*“¹⁸⁰ Zde Seydl na obálkách již plně využíval umění své

180 <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1635&hl=%C4%8Deskoslovensk%C3%BD+spisovatel+> ; vyhledáno 20. 6. 2015

kresby. Pokud nebyla použita kresba, druhá nejčastěji využitá technika byla fotografie. Právě v edici *Žatva* můžeme často narazit na vypůjčené fotografie jeho kolegů. Pro ilustraci můžeme uvést obálku knihy *Po nás potopa* [obr. 66] spisovatele Josefa Tomana z roku 1966.

Širší pole působnosti si vydobila edice *Otázky a názory*, jež vycházela mezi lety 1958 a 1970 a byla prostřednictvím analytických i přehledových prací, uměleckých konfesí, esejů, studií či dokumentů soustředěná k modernímu umění 20. století.¹⁸¹ Edice vykazovala zájem o teoretické myšlení spisovatelů dvacátých a třicátých let, jejich dobové statí a poznámky autorů jakými byli Josef Čapek, Karel Čapek, Adolf Hoffmeister, Vítězslav Nezval či Karel Teige. Druhou oblastí zájmu byly publikace reflektující vývoj filmu, televize, dramatu, hudby, architektury, ale například i filozofie. Edičnímu zájmu neuniklo ani několik překladů, mezi nimi Kafkovy *Aforismy*. Ač ještě všechny obálky nemají ryze autorský charakter, Seydl zde poskytl prostor mnoha výtvarníkům a vzniká zde tak jakési zrcadlo československého soudobého umění. Seydlovy obálky pro *Otázky a názory* z poloviny šedesátých let jsou kompozičně velmi jednoduché. Svým geometrickým rozvržením plochy a konstruktivistickým pojetím navazují na design Devětsilu a jeho konstruktivistické obálky.¹⁸² Zdenek Seydl vytvořil obálky pro téměř všechny tituly z této edice, výjimkou bylo několik obálek od Oldřicha Hlavsy nebo Jana Kubíčka. Knihy mají menší formát a základní grafické rozložení, kdy se v první čtvrtině titulní strany zpravidla objevuje světlý podkladový pruh, v němž je vepsáno jméno autora, autorů a název knižního titulu a název nakladatelství. Vlevo je pak umístěné číslo svazku v ediční řadě. Seydl pro tuto edici zvolil používání černého bezpatkového písma složeného pouze z mínusek. Takováto typografie tvoří poznávací znamení celé edice *Otázky a názory*. Výtvarně velmi působivý obal nalezneme na knize Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda, Alexandra Jakovleviče Tairova a Nikolaje Pavloviče Ochlopkova, *Moderní tvář divadla z roku 1962* [obr. 67], kde zbylé dvě třetiny obálky jsou vyhrazeny geometrickým rámcům, tvarům a v dolní části je fotografie, působící dojmem překrytí žlutou průhlednou fólií. Design obálek pro tuto edici v režii Zdenka Seydla by se dal rozdělit do tří proudů, buď obálky ilustruje svými

181 <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1635&hl=%C4%8Deskoslovensk%C3%BD+spisovatel+> ; vyhledáno 20. 6. 2015

182 Viz Libuše Staňková (pozn. 114), s. 88

kresbami, využívá lineární či geometrické prvky nebo využívá zmíněnou fotografii, často i ve fotomontáži. Části fotografií využitých na knižních obálkách bývají, stejně jako je tomu u knihy *Moderní tvář divadla*, přelepovány barevnými papíry a průhlednými tónovanými filtry.¹⁸³ Obálka *Moderní tváře divadla* v sobě pak sjednocuje druhý a třetí přístup ke knižnímu designu.

Další edicí, která na svých obálkách využívala fotografii, byla edice *Svět*, vycházející mezi lety 1960 a 1982. Již z názvu se dá vytušit, že byla orientována na překladovou literaturu, především prózu. Zdenek Seydl se v toto případě nepodílel na celkové úpravě celé edice, spíše mu byly zadávány jednotlivé tituly. Edice *Svět* byla ale rozpoznatelná právě systematickým využitím fotografie, a to i místo kresebné ilustrace, na záložkách a předsádkách. Fotografie byla většinou doplněna oblíbeným překrytím pomocí barevného filtru. Zajímavou obálkou, zastupující tuto edici, by mohla být knižní obálka publikace *Velikonoční týden* Louise Aragona [obr. 68], kde Seydl využil fotografickou reprodukci díla Théodora Géricaulta, kterou překryl několika trojúhelníkovými výřezy barevné fólie fialové barvy.

Z podnětu Pavla Kohouta v Československém spisovateli vznikla edice věnující svou pozornost divadlu s jednoduchým názvem *Hry*, vycházející od roku 1964 do roku 1968. Ediční pozornost a obsah jednotlivých knižních titulů vytvářel velmi působivý dojem. V každém titulu bylo možno nalézt ohlasy dobové kritiky a dokumentaci nejrůznějšího charakteru. V edici *Hry* se objevila jména jako Milan Kundera, František Hrubín, Jiří Suchý a občasně i jména starších autorů z meziválečné doby, například Vítězslav Nezval či Karel Čapek. Tato edice využívala velkou barevnou škálu a hravost divadlu vlastní. Každý jednotlivý titul má přesně zachovaný grafický rám a v horní třetině vyhrazeny dva úzké pruhy, do nichž je vepsán název knihy a jméno autora. Nad úzkými bílými pruhy je zbytek horní třetiny vyhrazen jednoduchému uskupení barevných ploch. V malém bílém poli se pak objevuje ještě název edice. Fotografie má své místo vždy pod názvem knihy. Edice je velmi podobná výtvarnému řešení edice *Svět* a je ceněna pro svou komplexnost a využití autorské typografie Zdenka Seydla. Jako příklad výtvarného řešení uvedeme knihu Františka Hrubína *Srpnová neděle* [obr. 69], která vykazuje přesné rysy edice *Hry*, či publikaci Petera Karvaše *Půlnoční mše* [obr. 70].

183 Viz Zuzana Dobrovolná (pozn. 174), s. 41

Nejkomplexnější výtvarné řešení ale vykazuje edice *Život kolem nás*, která je pro tuto kapitolu tou nejstěžejnější. Ještě před vznikem této rozsáhlé edice byla vydána malá brožura, která se později přikládala k samotným knihám. Obsahovala rozhovory s redaktory, ale například i rozhovor se Zdenkem Seydlem, kde se vyjadřuje k vizuální stránce knih, ale i k rozpočtu, který edice měla. Popisuje, jak zvažoval všechny možnosti technické výroby, aby vznikla krásná kniha, která by byla pastvou pro oči. Říkal, že současná literatura, a nejen současná, potřebuje krásnou obálku. Na projekt edice *Život kolem nás* byl kladen velký důraz, měla po *Otázkách a názorech* opět přinést a pozvednout výtvarnou kvalitu zpracování knižních obálek. V této edici se Seydlův talent a přístup ukázal v celé své šíři. Edice *Život kolem nás* vyhlásila sepětí se soudobým životem jako svůj koncepční základ. Edice celkově, jak Malá, tak Velká řada, neměla podlehnout jen určitým vybraným tématům, ale měla nabídnout žánrovou nevymezenost a prostor taktéž mladým spisovatelům. Objevily se tak cestopisy, reportáže, různé biografie apod.

Edice *Život kolem nás* vycházela v Malé a Velké řadě. Malá řada čítá 44 svazků a byla vydávána mezi lety 1963 a 1970. Každá kniha této ediční řady má formát o výšce 17 centimetrů, knihy jsou vždy vázané, s přebalem. Důsledné je i řešení záložek a přední i zadní strany přebalu. Na přední záložce je anotace díla, na zadní seznam vydaných svazků nebo medailon autora, obdobně i na vnitřní straně přebalu, kde je často i kratičký rozhovor s autorem [obr. 71]. Někdy kniha obsahuje i fotografickou přílohu. Nová vydání stejných titulů jsou opatřena stejným pořadovým číslem (zjištěna u sv. 1, 8, 9, 10, 12, 16). Na grafické úpravě se podíleli Zdenek Seydl (sv. 1-26, 35), Jiří Šalamoun (27-33) a Josef Flejšar (34, 36-44). Na obálkách často použili kresby či fotografie jiných výtvarníků. V edici publikovalo 28 českých a 6 slovenských autorů. Někteří autoři jsou v edici zastoupeni více tituly: po třech, Jiří Fried a M. Kundera, po dvou, Dušan Hamšík, Bohumil Hrabal, Karol Sidon, Vincent Šikula, Josef Škvorecký, Jan Trefulka.¹⁸⁴ Samotná přední strana knižní obálky je pak pro celou edici řešena graficky jednotně. V horní třetině je umístěný jednobarevný pruh, v němž je umístěn v kruhovém bílém poli název edice napsaný černým písmem. V jednobarevné pruhu je navíc vždy uveden název knihy a jméno autora, kdy text je zarovnaný k pravé straně. Edice není striktně upravována jen pomocí fotografie, objevuje se i abstraktní kresba.

¹⁸⁴ <http://ham-ham.wz.cz/edice/zknm.htm> ; vyhledáno 21. 6. 2015

Všeobecně ale můžeme říci, že fotografie zde má většinový podíl. Zahájení edice připadlo na knihu Milana Kundery *Směšné lásky*. Obálka této publikace byla čistě kresebná, fotografie plotu svázaného řetězem byla užita až na *Druhém sešitu směšných lásek* a pro *Třetí sešit směšných lásek* Seydl opět využil lineární kresbu prstů, které se jemně dotýkají [obr. 72]. Čistě fotografickou obálku nalezneme u knihy Dušana Hamšíka *Oběd s Adenauerem* [obr. 73], na kterou Seydl použil fotografii Jana Paříka. Nádherný fotogram Miroslava Váši v doprovodu minimalistických barevných linií Zdenek Seydl využil pro knihu Ivana Klímy *Milenci na jednu noc* [obr. 74]. Velmi zajímavá fotografie Františka Schnöblinga byla využita v Malé řadě pro knihu slovenského Dominika Tatarky *Démon souhlasu* [obr. 75]. Určité pojetí fotomontáže pak bylo využito na knize Milana Uhdeho *Ošetřovna* [obr. 76], kde Seydl kombinuje několik předmětů, papírový podtácek, nataženou rukou a černá srdce.

Knižní tituly Velké řady *Života kolem nás* byly velikostně větší asi o jednu čtvrtinu z každé strany. V této řadě vyšlo 73 svazků. Grafický design Velké řady pak naprosto navazoval na Malou řadu. Lišily se jen v umístění jednobarevného pruhu s logem edice, který se z horní části přesunul do té spodní. V horní části se pak objevil pruh bílý, který byl nositelem názvu knihy a autora. Pouze první vydání ještě využily původní znak edice, kruh rozdělený do šesti barevných dílů. Takový znak nalezneme například na knize Marie Alexandra Klimenta z roku 1960 [obr. 77]. Všeobecně byla každému svazku věnována jedna barva, která se pak objevuje i v detailech knihy. Taková barevnost je využita například u knihy *Dialog s doktorem Dongem* [obr. 78] spisovatele Josefa Nesvadby, na jehož obálku byla Zdenkem Seydlem použita fotografie Dagmar Hochové a typografie Oldřicha Hlavsy. Fotografie Františka Schnöblinga nalezneme například na knižních titulech *Pasáž Luna* Svatopluka Pekárka [obr. 79] či na knize *Mořeplavba* Hany Proškové [obr. 80]. V edici Velká řada se objevila také kniha *Bílé břízy na podzim* od Arnošta Lustiga [obr. 81], pro kterou Zdenek Seydl zvolil introvertní fotografii Bohumila Straky, zobrazující schoulenou dívku, jejíž obličej je divákovi skryt. Pro knihu Oty Šafránka *Silvestr v šesti* [obr. 82] Seydl zvolil fotografii Věry Váchové, kde příznačně v dálce vidíme odcházející ženu ve škrabošce. V edici *Život kolem nás* také vyšly první svazky Ludvíka Vaculíka, jako například *Rušný dům* [obr. 83], jehož typografickou stránku měl na starosti Oldřich Hlavsa, zbytek opět Zdenek Seydl. Fotografie zde není autorsky označená, což bylo také častým jevem,

stejně jako u knih *Anděl na kolečkách* spisovatele Miroslava Holuba [obr. 84], *Opožděných reportáží* Ladislava Mňačka [obr. 85] nebo u knihy *Pršelo jim štěstí* Jana Trefulky [obr. 86]. Vynikající fotografie jsou užité také na obálkách knih Jana Beneše *Situace* [obr. 87], pro kterou byla zvolena fotografie Petra Hodana, a pro publikaci *Zpěváci bez konzervatoře* Jiřího Černého [obr. 88] fotografie mladého Václava Neckáře od Miroslava Hucka.

V Československém spisovateli vycházely také souborné edice, věnující se dílu určitého autora či skupiny autorů. Jednou takovou edicí byla edice *Dílo Bratři Čapků*. Z této knižní řady vystupuje vynikající knižní obálka *Kulhavého poutníka* od Josefa Čapka [obr. 89], kde Zdenek Seydl využil až lehce surrealisticky vyznívající montáž fotografií, ale hlavně zde použil svou „tiskátkovou typografii“ jíž byl proslulý. Pro čisté knižní obálky s „tiskátkovou typografií“ [obr. 90] se vžil název *Malá edice prózy*, ač knihy nebyly označeny žádným názvem edice. Dominovaly zde tiskátkové nápisy v převažujícím černo-bílém kontrastu, s doplňkovou jednou či více barvami. Některá řešení evokují meziválečnou avantgardu, jiné používají hru s náhodou či až industriální estetiku technických nápisů stříkaných přes šablonu.¹⁸⁵ Na avantgardu a tradici dětské knihy, využívající fotografie, Seydl navázal i zpracováním knižní obálky *Měl jsem psa i kočku* z roku 1964, kde Karel Čapek aktualizoval příběhy Dášeňky a Pudlenky [obr. 91]. Seydl zde zachoval jednoduchost vydání třicátých let a opět využil fotografie samotného Čapka, jako poprvé Karel Teige. Tato kniha vyšla v edici *Knihovna lidové četby*.

Knižní obálka prodává knihu. Seydlovy obálky rozhodně patří mezi nejatraktivnější, které se v šedesátých letech na této scéně objevily. Použití barev, fotografie, kresby a typografie vyznívá tak nadčasově, nesnaží se šokovat, ale naopak působit na oko příjemným dojmem. Edice, na kterých se podílel nebo je měl celé na starost, jsou toho zářným důkazem.

¹⁸⁵ <http://expo58.blogspot.cz/2014/06/tiskatkova-typografie.html> ; vyhledáno 21. 6. 2015

4.3 Ozvěny surrealismu a meziválečné avantgardní fotomontáže

Tato předposlední kapitola se bude věnovat velké tradici surrealismu, která ve společnosti šedesátých let stále rezonovala, a představí velmi zajímavé momenty, ve kterých se promítla i do zkoumaného designu knižní obálek šedesátých let, jež obsahují fotografické prvky.

Surrealismus jako umělecká metoda měl v československém prostředí velmi dlouhou a silnou tradici. V samotném českém umění, jak výtvarném, tak literárním, se začal prosazovat už před polovinou třicátých let dvacátého století. Autorům, tvořícím v duchu surrealismu, kteří významným způsobem zasáhli i do knižního designu, se věnovala třetí kapitola, jež nastínila ve svém začátku i politickou situaci po první světové válce a postavení fotografického umění. Třetí kapitola zmínila hlavně autory jako Toyen, Jindřicha Štýrského, Jaromíra Funkeho, Vítězslava Nezvala, Karla Teigeho, Adolfa Hoffmeistera a výtvarníky, teoretiky a literáty sdružené kolem uměleckého spolku Devětsil. Přestože Surrealistická skupina fungovala před druhou světovou válkou pouze mezi lety 1934 a 1938, rozvíjela témata poetismu a byla obrovským impulsem pro české umění. Jak už bylo řečeno, souvisí s ní nástup moderní české imaginativní fotografie a fotomontáže a fotografii neoddiskutovatelně postavila na úroveň ostatních uměleckých oborů. S nástupem fašismu někteří členové původní Skupiny emigrovali a po smrti Jindřicha Štýrského v roce 1942 přežíval surrealismus hlavně v osobnosti Toyen, Karla Teigeho a Jindřicha Heislera. Toyen i Heisler ale brzy také emigrovali do Paříže a stali se členy skupiny francouzských surrealistů kolem André Bretona.

Kolem roku 1942 se zdálo, že surrealismu v Čechách odzvonilo, ale naštěstí se objevila skupina mladých autorů, kterým tento směr učaroval. Již před válkou existoval okruh kolem teoretika Václava Zykunda, paralelně se vyskytoval také okruh takzvaných „spořilovských surrealistů“. I Skupina 42, která byla již diskutována ve spojitosti s 'fotografií poezie všedního dne', vykazovala například ve fotografii Miroslava Háka, jediného fotografa Skupiny 42, určitou návaznost na linii surrealismu, a to především v jeho existenciálně laděných snímcích. V roce 1947 vznikla Skupina Ra, jejíž program ale nebyl příliš přesvědčivý. V jejím středu nestál žádný výrazný teoretik a Karel Teige jejich program ze svého přesvědčení nechtěl přijmout. „V

*programové stati tohoto sborníku se Skupina Ra¹⁸⁶ zřiká “psychického automatismu”, základu surrealistické tvorby, i když po válce často diskutovaném i ortodoxními surrealisty, kritizují činnost předválečné Skupiny, opět se hlásí k KSČ, chtějí omezit i asociace ve své tvorbě a položit důraz na tvárné úsilí, což je opět pro Teiga nepřijatelné. Tyto výtky vůči surrealismu nejsou ovšem nijak nové a táhnou se celými jeho dějinami. V poválečném období mají však své kladné vyznění v nových uměleckých směrech (informelu, tašismu, lyrické abstrakci a abstraktním expresionismu), k jejichž průkopníkům patří i zmínění výtvarníci.¹⁸⁷ Tito mladší surrealisté získali i významné zahraniční kontakty a zúčastnili se Mezinárodní konference revolučních surrealistů v Bruselu v říjnu 1947. Po únorovém převratu bylo ale jejich působení zakázáno, Skupina Ra se rozpadla a její členové se vydali vlastními směry. Roku 1950 byla obnovena skupina kolem Karla Teigeho, ke které se volně připojily i osobnosti, jež byly určitými osamělými běžci surrealismu jako například Emila a Mikuláš Medkovi, Karel Hynek či Vratislav Effenberger, pozdější vůdce obnovené Surrealistické skupiny. Do smrti Karla Teigeho v roce 1951 ilegálně vyšlo deset čísel sborníku *Zvěrokruh*. V roce 1951 Karel Teige, politicky uštvaný, zemřel a na jeho místo nastoupil zmíněný Vratislav Effenberger. Pod Effenbergrovým vedením se činnost Surrealistické skupiny opět uklidnila a ustavila a mezi lety 1953 a 1962 vyšlo pět sborníků *Objekt 1 až 5*. Skupina také prošla zásadním odklonem od marxismu. „... dvě další základní myšlenky surrealismu “psychický automatismus” a “revolučnost” jsou stále diskutovány a posouvány do méně vyhraněných rovin. Politická činnost surrealistů je v komunistických zemích znemožněna a v ostatních je nahrazena velkou uzavřeností a neproniknutelností surrealistických aktivit.”¹⁸⁸ Konečně po roce 1956 byl odhalen kult osobnosti a nastalo období politického uvolnění. Surrealisté tak mohli alespoň na chvíli opět veřejně vystavovat a publikovat svá díla. Vyšel tak například sborník *Surrealistické východisko*, který nese na své titulní obálce fotografii Aloise Nožičky [obr. 92]. Tento sborník uspořádali Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger a Petr Král a mapuje uměleckou činnost Skupiny od roku 1938 do roku 1968. Fotografie na obálce již lehce vypovídá o příklonu některých členů k zaujetí abstrakcí, texturální a strukturální*

186 Skupinu Ra tvořili básníci Ludvík Kundera a Z.Lorenc a výtvarníci Josef Istler, Miroslav Koreček,

Bohuslav Lacina, Vilém Reichmann, Václav Tikal a Václav Zykmond.

187 <http://www.ceskaliteratura.cz/studie/sur.htm> ; vyhledáno 26. 6. 2015

188 <http://www.ceskaliteratura.cz/studie/sur.htm> ; vyhledáno 26. 6. 2015

grafikou a předměty každodenní potřeby. Okruh pražských surrealistů reprezentují práce fotografky Emily Medkové, jejího manžela, malíře Mikuláše Medka, a například i rané práce Libora Fáry. Snímky Emily jako *Dvě hlavy* nebo *Strach* vznikaly jako náhodně objevené kompozice. Práci Emily Medkové rozebere tato kapitola podrobněji, protože i ona, přestože ne nějak radikálně, zasáhla do oblasti knižní obálky.

Emila Medková byla ovlivněna magickým realismem Toyen a Jindřicha Štýrského, estetikou Skupiny 42 a fotografiemi Miroslava Háka, Jiřího Severa či Viléma Reichmanna. Pro svůj výrazný strukturální a texturální charakter bývají díla Emily Medkové publikována v souvislosti s domácí verzí poválečné strukturální abstrakce, informelem. Velmi ji ovlivnily básnické sbírky, které Toyen a Štýrský společně vytvořili ve čtyřicátých letech s básníkem Jindřichem Heislerem. Z těchto sbírek můžeme jmenovat *Z kasemat spánku* [obr. 93], bibliofilii vydanou za války v roce 1941, když se Heisler z rasových důvodů u Toyen ukrýval, a *Na jehlách těchto dní* [obr. 94], kde se na knižní obálce objevily fotografie, jež nevyhnutelně vykazují fascinaci texturou, deformací a podobnými prvky a objekty, které byly pro abstraktní umění šedesátých let klíčové. Fotografie pro obálku sbírky *Z kasemat spánku* vytvořili spolu s fotografy Mírem Bernatem a Viktorem Radlickým. Z nadhledu je zde zachyceno imaginativní seskupení drobných dvourozměrných předmětů. Navazují tak ještě i na obrazové básně Devětsilu. Na knize *Na jehlách těchto dní* z roku 1945 byly použity starší fotografie Jindřicha Štýrského.¹⁸⁹ Emila Medková byla jednou z nejvýraznějších osobností mezi fotografy druhé poloviny dvacátého století v českém prostředí. Při studiu na Státní grafické škole se setkala s profesorem a významným fotografem Josefem Ehemem a zde se objevil její vztah k věčnosti, povrchům, materiálům a snaha o přímý a nezkreslený záznam reality. Přijatelný pro ni tehdy byl právě surrealistický přístup a optika Skupiny 42. Fascinace dílem a imaginací Miroslava Háka, Štýrského a Toyen prostupuje jejím celoživotním dílem. Se skupinou kolem Karla Teigeho se seznámila ve čtyřicátých letech, zde potkala i Libora Fáru, Vratislava Effenbergra nebo Josefa Istlera, s nimiž ji pak pojilo celoživotní přátelství, i přestože plnohodnotnou členkou Surrealistické skupiny se stala až po smrti manžela v roce 1974. Vratislav Effenberger patřil po roce 1951 k předním zastáncům jejího díla a Medková tak publikovala v mnoha sbornících *Zvěrokruh*. Po roce 1951 se do díla Emily Medkové dostala i fascinace městskou

189 Viz Vladimír Birgus (pozn. 89), s 129 - 130

periferií, materiálů a objektů, které tento prostor nabízel. Do fotografické tvorby se dostala větší syrovost, zájem o detail, žijící si svým vlastním životem. „*Rozvíjí tři základní cykly: Záznamy, Zavřeno a Zdi, později připojuje Znaky, Oči a Škvíry bez pevných hranic. Prezentuje se v dalších sbornících "Objekt", pro něž navrhuje obálky se svými fotografiemi. Přelom padesátých a šedesátých let přinesl Medkové výrazný zájem o znak (souvisel s tehdejší oblibou Franze Kafky), o labyrint.*“¹⁹⁰ Dílo Emily Medkové představuje velmi pozoruhodnou paralelu s dobovou oblibou abstrakce v malbě, plastice, kresbě i filmu. V jejích fotografiích neživé předměty ožívají a „...*vratkost reality a zpochybnění samotného způsobu vnímání reality jsou hlavními motivy, jako by se chtěla dostat až za ono prázdno, vůči němuž jsou snímky vymezeny, a to vyvolalo protipól: prohlubující se možnosti viděného.*“¹⁹¹ Z její tvorby a fotografií se dá vyčíst určitý systematický odpor k dobovým pseudohodnotám.

Mezi lety 1953 a 1962 tedy *Surrealistická skupina* vydala pro Medkovou velmi důležité sborníky *Objekt 1 až 5*. Emila Medková propůjčila těmto bibliofilům na knižní obálky své fotografie. Tehdy se autorská základna surrealistů poměrně rozrostla a tak sborníky dosahovaly i několika set stran, konkrétně od 150 do 420 stran. Sborníky *Objekt* navázaly na sborníky *Zvěrokruh*. *Objekty* prošlo mnoho autorů. Do druhého čísla je vydávali stejní autoři jako sborníky *Znamení zvěrokruhu*. Od třetího čísla se objevili i mladší adepti surrealismu jako malířka Gerda Istlerová, manželka Josefa Istlera, básník Jaroslav Režný a překladatelka Jana Severová, básník Zbyněk Havlíček, básník a prozaik Milan Nápravník, básník a esejista Stanislav Dvorský, filozofka a tlumočnice Zdena Holubová, básník a esejista Petr Král, spisovatelka Věra Linhartová, fotograf a kameraman Alois Nožička a dramatik a básník Prokop Voskovec. Obdobně jako *Zvěrokruh* měly i *Objekty* jednotnou grafickou úpravu. Texty, psané výhradně strojopisně, jsou vázány v celoplátěné vazbě, knižní obálka je vždy výtvarně pojatá. První dvě čísla *Objekt 1* [obr. 95] a *Objekt 2* [obr. 96] vyšla v roce 1953, třetí číslo [obr. 97], po pětileté pauze, v roce 1958, čtvrté číslo [obr. 98] v roce 1960 a až v roce 1962 vyšlo poslední, páté číslo [obr. 99].¹⁹² V *Objektu 1* se objevily tři fotografie Emily

190 <http://www.cesky-dialog.net/clanek/247-emila-medkova/> ; vyhledáno 26. 6. 2015

191 Ibidem

192 Pavlína Lonská, *Význam ilustrace v českých samizdatových edicích* (bakalářská práce), Ústav informačních studií a knihovnictví, FF UK, Praha, 2010, s. 19 ; Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/130011507/?lang=cs> >

Medkové a fotografie obrazů Mikuláše Medka pořízené Emilou. V tomto prvním sborníku se ale objevily i návrhy na obálky jednotlivých, dalších *Objektů*. Návrhy Emily Medkové nakonec zvítězily. Fotoobálka *Objektu 1* ještě vykazuje velkou inspiraci v kolážích a imaginaci surrealistické avantgardy třicátých let, ale další obálky už jasně tíhnou ke strukturám a zživotňovaným objektům. „*Nová „estetika ošklivosti“ zčásti vycházela z tradice surrealismu a nevyhýbala se fantazijním interpretacím nalezených konfigurací.*“¹⁹³

V jedné z předešlých citací byl naznačen zájem Emily Medkové o znak na přelomu padesátých a šedesátých let, jež souvisel s tehdejší oblibou Franze Kafky. Fotografie se k propagaci díla Franze Kafky připojila hlavně po konferenci, která se konala u příležitosti Kafkových 80. narozenin ve dnech 27. a 28. května 1963 na zámku Liblice u Prahy. „*Na pozadí Chruščovovy doktríny „mírové koexistence“ kapitalismu a socialismu se tato zpočátku čistě literárněvědná akce přetvořila v „politickou událost“ s dopadem, jaký tehdy nikdo nemohl předvídat.*“¹⁹⁴ Konference, jež se obešla bez sovětských teoretiků a kritiků, si kladla za cíl zhodnotit Kafkovo dílo z hlediska marxismu a leninismu a vyvrátit pozezření na jeho ideologickou vzpurnost. Zároveň měla poukázat na Kafkův vztah k německo-židovské Praze a na jeho roli v české kulturní tradici. „*Kafkova aktuálnost byla podle nich právě výsledkem reálného všednodenního prožitku odcizené společnosti.*“¹⁹⁵ Tato skromná konference vzedmula velké volání po politickém uvolnění a po možnosti tvořit bez ideologických klapek. Určitá liberalizace se tak projevila i na vizuální stránce vydaných Kafkových děl. Jedním z nich je klasika Franze Kafky, *Proměna* [obr. 100], kde roli fotoobálky dostala právě fotografie Emily Medkové, která by se na knižní obálku před touto konferencí dostala jen stěží. Na obálce byla použita fotografie, evokující stěnu či dveře s klíčovou dírkou a kováním, jež se snad snaží skrýt ohyždnou proměnu hlavního hrdiny, který je nakonec stejně odhalen. Naznačuje určitou nemožnost komunikace a uzavřenost. „*Ukázalo se, že fotografie řazené dnes k informelu jsou vhodné jako ilustrace a obálky Kafkova díla.*“¹⁹⁶ Příklad díla Emily Medkové byl pro zkoumání fotografický obálek vybráno právě i z důvodu této kooperace se znovuvydáváním Kafkových děl po

193 Viz *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968* (pozn. 104), s. 17

194 <http://www.projekt-zipp.de/cz/kafka/edice/magazin/liblicka-konference> ; vyhledáno 26. 6. 2015

195 <http://www.projekt-zipp.de/cz/kafka/edice/magazin/liblicka-konference> ; vyhledáno 26. 6. 2015

196 Viz *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968* (pozn. 104), s. 8

Liblické konferenci v politicky uvolněných šedesátých letech. Dalším důvodem byla neoficiálnost umění Emily Medkové, které si přes všechny překážky dokázalo udržet svou vlastní tvář. „*Aplikace neoficiálních uměleckých směrů na fotografii musely být ve své době zamlčovány, nyní jsou snad až přeceňovány. Díla Fukové, Medkové, Kolářové, Krátkého a dalších však dnes nejsou ceněna pro jejich příslušnost například k informelu, nýbrž proto, že se jejich autoři nedali zmást ani oficiálním, ani neoficiálním uměním a podali svědectví o své cestě světem, ve kterém žili.*“¹⁹⁷

Název této kapitoly sliboval i nastínění ozvěn návaznosti fotografické koláže na avantgardní fotomontáž. V závěrečných řádcích, věnovaných surrealistické tradici v českém fotografickém a knižním umění, budou tedy zmíněni ještě čtyři autoři působící v Československu v šedesátých letech, Bohumil Štěpán, Vladimír Fuka, Zbyněk Sekal a Jiří Kolář.

Knihy s fotomontážní obálkou upravoval Bohumil Štěpán, malíř, grafik, ilustrátor, který studoval Ukrajinskou akademii výtvarných umění a Rotterovu grafickou školu v Praze. Právě v šedesátých letech se věnoval volné a ilustrační koláži a fotomontáži. Z jeho knižních úprav jsou to například *Židovské anekdoty* Karla Poláčka [obr. 101], vydané v nakladatelství Kruh v Hradci Králové v roce 1967, či *Gulliverovy cesty* od Johnatana Swifta [obr. 102], které vyšly v Odeonu v roce 1968. Bohumil Štěpán používal pro své obálky často ikonické předměty, které nechyběly právě na avantgardních fotomontážích. Objevuje se zde tak ucho, mozek, maska apod. Jeho obálky nejsou čistě fotografické, ale takové fotografické prvky jako zmíněné ucho a mozek se objevují poměrně často. Pro knihu z nakladatelství Československý spisovatel *Na střeše je Mendelssohn* [obr. 103] spisovatele Jiřího Weila z roku 1960 navrhl obálku s motivem ucha Vladimír Fuka. Zde je obálka knihy, pojednávající o skutečné události, která se stala za protektorátu, kdy měla být na Heydrichův rozkaz ze střechy Rudolfiny stržena socha skladatele židovského původu Mendelssohna a nedopatřením byla málem stržena socha Richarda Wagnera, ztvárněna téměř jako celostránková fotografie. Fotografie ucha narušují žluté nepravidelné linie, které jakoby vznikly rozpadem židovské hvězdy, kterou použil i Bohumil Štěpán na knize *Židovské anekdoty*. Ikonografie ucha, vyskytující se často ve spojitosti s židovskou otázkou, možná

197 Viz *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968* (pozn. 104), s. 8

naznačuje nelehký pohyb a život této menšiny v prostředí, kde vládl německý nacionalismus.

Jedním z nejproduktivnějších českých grafiků a tvůrců knižních obálek se v šedesátých letech stal také Zbyněk Sekal, malíř a sochař, člen skupiny Máj 57. Zbyněk Sekal velkou měrou navazoval na fotomontážní obálky, upomínající na knižní úpravu meziválečné avantgardy. Tyto fotomontážní obálky se staly jednou z jeho možných a často využívaných přístupů ke knižnímu designu. Jeho druhou polohou jsou pak velmi zajímavé informelní obálky, kde využíval svůj systém, typický systém zkosených tvarů. Takové informelní obálky byly využity například na *Malé řadě soudobé prózy*, takzvaných libelkách, které vycházely ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Velmi dobrým příkladem fotomontážního zpracování obálky může být několik titulů knih z edice *Spisy Sinclaira Lewise*, které v šedesátých letech vydávalo taktéž Státní nakladatelství krásné literatury a umění.¹⁹⁸ Jako první uvedme knihu Sinclaira Lewise *Arrowsmith* [obr. 104] z roku 1963. Obálka této knihy se skládá z pochodujícího davu otočeného k divákovi zády a montáže mnoha světél v černém pozadí. Jméno autora je pak klasicky vepsáno v barevném obdélníku, v tomto případě v zeleném, název knihy je vsunut na černá záda gentlemanovi z pochodujícího davu. Na obálce knihy *Elmer Gantry* [obr. 105] z roku 1963 jsou taktéž použity postavy, jejich montáž už je ale složitější a tak zde nenajdeme jen pochodující dav, ale postavy různě natočené či dokonce přetočené hlavou dolů. Tento pás postav není přerušen ani na zadní části obálky. Zde můžeme tušit i inspiraci obálkami socialistického realismu, kdy byl například jásající dav připojen za postavu státníka vpředu. Na *Elmeru Gantrym* je situace opačná, titulní strana představuje ústřední postavu, které stojí za zády duplikovaná figura, před ní pak dav s napjatýma rukama. Název knihy je zde řešen totožně jako u obálky knihy *Arrowsmith*. Jméno autora je vepsáno do svislého hnědého obdélníku. Na avantgardní fotomontáž nejvíce navazuje obálka knihy *Krev královská* [obr. 106] z roku 1967, kde nalezneme promyšlené spojení mnoha fotografií rukou v nejrůznějších polohách, které dohromady tvoří až surrealistickou zoomorfní postavu. Jedna z rukou navíc střeží razítko stvrzující původ této postavy. Kniha totiž satiricky popisuje rasovou diskriminaci černochů v Americe, kdy ale jeden z vysokých „bílých“ amerických úředníků objeví ve svém rodokmenu černošskou krev. Jméno autora je

198 Viz Libuše Staňková (pozn. 114), s. 98

vepsáno obdobným fontem do modrého obdélníkového pole v horní části, název knihy pak do růžového pole v dolní části.

Posledním autorem, kterého zmíníme ve spojitosti s používáním fotomontážních koláží na knižních obálkách, je Jiří Kolář. Jeden z velmi výrazných umělců, přicházejících s novými technikami a přístupy v uměleckém vyjádření, který koncipoval například i vizuální a experimentální poezii. V kontaktu byl po celý život téměř se všemi důležitými osobnostmi výtvarné společnosti v Československu. S metodou koláže pracovali tehdy například i Milan Grygar, Karel Teissig či Karel Vaca, ale Jiří Kolář metodu koláže dovedl v šedesátých letech k dokonalosti. Knihy, které svými obálkami a kolážemi opatřil, povýšil téměř na bibliofilská díla či artefakty. Na některých obálkách se ale koláže objevují bez silnějšího vztahu k obsahu literárního díla, které zdobí. To Jiří Kolář vysvětloval tím, že byl občas redakcemi požádán o vytvoření nějaké koláže, která byla posléze k literárnímu dílu připojena zcela náhodně, aniž by ji on sám k vybranému titulu přiřadil. To ale není případ následujících obálek, které budou představeny jako vzorek Kolářových fotomontážních knižních designů. První z nich je koláž na prvním vydání povídkové knihy Bohumila Hrabala *Automat svět* [obr. 107]. Kniha *Automat svět* byla vydána v roce 1966 v nakladatelství *Mladá fronta*. Na obálce je ve fotomontáži zobrazen muž, Hrabalův pábitel, ležící na dece na kamenité pláži, vyhlížející vzpomínky, na které nás ikonograficky upomíná poštovní holub, zelený obrázek polní cesty a modrá stránka kalendáře. Názvu knihy a jménu autora je přenecháno modré pole v horní třetině obálky. Druhou Kolářovou obálkou je fotomontáž na knize *Oheň proti ohni* [obr. 108] válečného zpravodaje Jiřího Muchy, syna malíře Alfonse Muchy, z roku 1966. Válečná vřava zde probíhá ve výřezu, který je ohraničen konturami autorovy hlavy.¹⁹⁹ Název knihy a jméno autora je do celostránkové koláže vepsáno sytě červeným, jednoduchým fontem. I kniha Johna Steinbecka *Byla kdysi válka* [obr. 109] představuje nešťastná témata bojových období světových válek. Tuto knihu stejně jako předchozí publikaci vydal Svaz protifašistických bojovníků v Našem vojsku v Praze v roce 1965. Tato obálka je velmi podobná obálce knihy *Ohněm proti ohni*. Celostránková koláž představuje ruku, která drží zdobnou hořící pochodeň, na jejímž ochozu se skrývají zoufalí přeživší. Na pozadí je vidět krajina zdecimovaná tragickými událostmi druhé světové války, kde na nebi létají nacistické pumy.

¹⁹⁹ Viz *Listování* (pozn. 29), s. 68

Tato kapitola potvrdila aktuálnost a přítomnost ducha meziválečné avantgardní knižní obálky v šedesátých letech. Fotomontáž byla velmi oblíbenou technikou, jak ztvárnit titulní plakát knihy. Vytvářela stále nové možnosti a nabízela velkou fantazii, která tedy mohla pojmut i nejnovější výtvarné směry a tendence, ale zároveň nabízela autorům využívat techniky klasické.

4. 4 Libor Fára, knižní obálka a edice *Umělecká fotografie*

Syntézou, ve které se pojí zaujetí surrealismem a zároveň systematická práce pro nakladatelství, byla osobnost Libora Fáry. Následující text bude věnován této velmi výrazné osobnosti, která v sobě skloubila výtvarného umělce, fotografa, typografa, sochaře, scénografa, kostýmního výtvarníka, pedagoga a v neposlední řadě člověka, který významným způsobem zasáhl do tvorby knižních obálek v šedesátých letech. Osobnost Libora Fáry bude zmíněna ve spojitosti s jednotlivými úpravami knižních obálek, jež ve velké míře užily fotografii, ale poté také celým knižním řadám a edicím, které díky Liboru Fárovi získaly jedinečný vzhled, podobně jako v případě Zdenka Seydla. Jednou takovou edicí, neuvěřitelně významnou pro československou fotografii, teorii fotografie a zájem o fotografii vůbec, byla edice *Umělecká fotografie*, kterou podrobněji rozebereme v druhé části této kapitoly. Edice *Umělecká fotografie* byla totiž první edicí svého druhu v celosvětovém kontextu. Jestliže Zdenek Seydl a jeho největší životní tvůrčí etapa byla zasvěcena práci pro nakladatelství Československý spisovatel, taková etapa práce pro nakladatelství v rámci úpravy knižních obálek Libora Fáry spadala pod nakladatelství Odeon²⁰⁰. Odeon měl velikou avantgardní tradici, kdy meziválečným nakladatelstvím Jana Fromka, prvorepublikovým Odeonem, prošla všechna velká avantgardní jména. Zaměření na fotografii, hudbu a další umělecké obory přetrvalo v Odeonu přes německou okupaci, druhou světovou válku i komunistický převrat.

Libor Fára se narodil 12. září 1925, příznačně ve stejném roce, kdy Jan Fromek založil původní nakladatelství Odeon, které obrovskou měrou podporovalo tendence meziválečné avantgardy. Otec Libora Fáry, státní úředník, měl silný vztah k přírodě, Fárova matka byla absolventkou gymnázia Minerva a žačkou Alice Masarykové. Na Fárův příklon k surrealismu a abstrakci měl ale nejsilnější vliv jeho dědeček, kreslíř Vilém Hruška, o kterém později v časopise *Výtvarná práce IX* napsal: „*dědeček – muž*

200 Název nakladatelství se v čase měnil. Od roku 1953 do roku 1960 oficiální název zněl *Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, poté od roku 1961 do roku 1966 *Státní nakladatelství krásné literatury a umění* a konečně od roku 1966 *Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění*. Prvorepublikový *Odeon* fungoval od roku 1925 pod vedením Jana Fromka do znárodnění v roce 1949. <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1362&hl=snklu+> ; vyhledáno 25.6.2015

*mého mládí, věci, které dělal, byly tak absurdní.*²⁰¹ Už při studiích na reálném gymnáziu Na Smetance se setkal s uměleckým prostředím, a to především díky hodinám Pravoslava Kotíka, který byl jeho učitelem kreslení. Zde ale propadl z německého jazyka a dále proto pokračoval na soukromou školu. Mezi lety 1942 a 1944 pak navštěvoval soukromé hodiny kreslení na škole Officina Pragensis pod vedením Jaroslava Švába. V posledním roce války ho neminulo totální nasazení na práci na Ringhofferově továrně v Praze. Už za války patřil do okruhu takzvaných Spořilovských surrealistů²⁰², mezi kterými se pohybovali například filozof a historik Robert Kalivoda, účastník druhého odboje a spisovatel Rudolf Altschul, básník, teoretik a psychoanalytik Zbyněk Havlíček, malíř Jiří Tichý nebo básník František Jůzek. Ti navazovali kontakty s velkými osobnostmi předválečné avantgardy, Karlem Teigem, malíři Václavem Tikalem či Josefem Istlerem. Spořilovští surrealisté už tehdy vydávali soukromé sborníky jako například v roce 1942 *Roztrhané panenky*.²⁰³ Hned po válce Libor Fára po neúspěšných přijímacích zkouškách na Akademii výtvarných umění, nastoupil do ateliéru profesora Emila Filly na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu. Ve Fillově ateliéru setrval jen do roku 1949 a poté se přesunul k profesoru Františku Muzikovi. Surrealismus se odrazil hlavně v uměleckých počátcích práce Libora Fáry, surrealistou tělem i duší se ale ve své podstatě nikdy úplně nestal. Za svou malbu *Deux visages*, silně ovlivněnou kontaktem s pražskými surrealisty, byl ale oceněn účastí na první poválečné výstavě československého umění Art Tchecoslovaque 1938 - 1946 v Galerii La Boétie v Paříži, kde byl nejmladším účastníkem. Surrealisticky laděná díla vytvářel ještě po dokončení studií na Uměleckoprůmyslové škole v roce 1951, kdy spolupracoval na grafické úpravě ineditních sborníků surrealistického uskupení společně s Karlem Teigem, Josefem Istlerem a dalšími členy Skupiny Ra.²⁰⁴ Společně s fotografem Karlem Cmíralem vytvořili v letech 1944 a 1948 sérii environmentů s typickými surrealistickými rekvizitami, hodinami, mrtvými rybami, sítěmi, figurkami, umělými končetinami, propojenými asociativními a nečekanými vazbami. V tomto okruhu potkal i svou budoucí manželku Annu Fárovou, která byla pro odeonskou edici *Umělecká fotografie* a

201 Libor Fára, Hovory 18, *Výtvarná práce* XV, š. 19, 1968, s. 6

202 https://cs.wikipedia.org/wiki/Spořilov%C5%99ilov%C5%A1t%C3%AD_surrealist%C3%A9 ; vyhledáno 25. 6. 2015

203 <http://www.creativoas.cz/libor-fara.php> ; vyhledáno 25. 6. 2015

204 <http://www.vitalplus.org/article.php?article=921> ; vyhledáno 25. 6. 2015

pro českou teorii fotografie vůbec také velmi důležitou osobou.²⁰⁵ Anna Fárová o svém muži v článku *Libor Fára: Dionýský život – apollinská práce* napsala: „*Být s ním bylo silné a náročné jako sedět ve vybuchující raketě. Nastoloval rád a vzápětí ho destruoval... Tušila jsem, že to nebude snadné. Mluvil v metaforách a šifrách, používal zkratkovitá spojení se zásobou rčení vlastních i převzatých třeba z Trockého, psychoanalytických knih, Benjamin Péreta, Alfreda Jarryho nebo loutkových her Matěje Kopeckého.*“²⁰⁶ Fára mezi surrealisty našel celoživotní přátele, především pak v manželské dvojici Emile a Mikuláši Medkových, ale kolem roku 1950 až 1952 uvádí, že surrealismus se pro něj jako zdroj inspirace vyčerpal.²⁰⁷ Surreálné detaily a motivy se ale v jeho díle občasné objevují až do konce tvůrčího období. „*Prvotní malířskou inspiraci surrealismem Fára postupně převedl k poetice absurdnosti, kterou realizoval technikou koláží či asambláží.*“²⁰⁸ Do Fárovovy tvorby pronikla i láska k hudbě, hlavně jazzu a taktéž láska k divadlu. Od roku 1942 byl členem kapely *Harlem-Jazz* a od roku 1958 upravoval časopis *Divadlo* až do jeho zániku v roce 1970. Navrhl také logo *Divadla Na zábradlí*, kde se uplatnila i jeho tvorba plakátů a dalších různých výtvarných řešení. S *Divadlem Na zábradlí* spolupracoval mezi lety 1962 a 1968, poté navázal spolupráci s *Činoherním klubem* a režisérem Janem Grossmanem. Jak *Divadlo Na zábradlí*, tak *Činoherní klub* dodnes používají loga, která navrhl právě Libor Fára. Spolupráce s divadly se ale datuje už do roku 1953, kdy pracoval pro divadlo E. F. Buriana. V padesátých letech začala také systematictější a stále častější práce na knize a zmíněném plakátu, jejichž pojetí je často postavené na velmi výrazném fotografickém motivu. Libor Fára navrhoval spoustu knižních obálek pro různá nakladatelství, nejdůležitější a nejsoustavnější práce byla ale až tvorba edičních řad v nakladatelství *Odeon* v druhé polovině šedesátých let, kam byl pozván ředitelem Janem Řezáčem. Významnou spolupráci ale navázal i s nakladatelstvím *Československý spisovatel*, kam ho přizval Zdenek Seydl. Od roku 1965 byl Libor Fára členem Svazu československých

205 *Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc* (kat. výst.), Muzeum moderního umění v Olomouci 8. března - 20. května 2012 - Štěpánka Bielešová, ed., Muzeum umění, Olomouc, 2012. s. 76 - 78

206 http://ceskapozice.lidovky.cz/libor-fara-dionysky-zivot-apollinska-prace-fkt-/recenze.aspx?c=A130512_110702_pozice_124178 ; vyhledáno 25. 6. 2015

207 Anna Fárová, *Libor Fára tečka čára*, Gema Art - Galerie Gema, Praha, 1999, s. 127

208 <http://www.terryhopenozky.cz/plakaty/parametr-1-autori/11-fara-libor> ; vyhledáno 25. 6. 2015

výtvarných umělců a v roce 1966 měl samozřejmě zastoupení na II. Bienále užitě grafiky Brno. Libor Fára byl aktivním umělcem až do své smrti v roce 1988.

Knižní grafika tvoří velmi významnou část Fárova díla. Jeho obálky a knižní úpravy mají nezaměnitelný rukopis, podobně jako obálky Zdenka Seydla. Fára byl také podobně čitelný pro svou výraznou a jednoduchou typografii a výjimečný cit pro práci s obrazovým materiálem, použitým na knižní obálce. Tu chápal jako zmenšený formát plakátu, v jehož tvorbě také velmi vynikal. Mezi Fárovými knižními obálkami nalezneme i surrealisticky laděné a velmi osvobozené koláže, ale stejně tak obálky velmi minimalistické, konstruktivistické a geometrické. Oblíbeným fontem Libora Fára byl především jednoduchý a dynamický font *Bodoni*, často v kombinaci s kurzívou a mínuskami. Pro jeho knižní obálky je také příznačná silná, pevná a výrazná linka vymezující, rámuující či jinak definující prostor. Fotografie jsou často využité v kombinaci s úsporností a čistotou až na hranici výtvarného minimalismu.²⁰⁹ Pro Fárův rukopis, který otiskoval na design knižních obálek, měly výrazný vliv již impulzy, které získal v hodinách kreslení u Jaroslava Švába. Zde začal navazovat na grafiku Ladislava Sutnara z třicátých let, hlavně pak na jeho propagační grafiku, již byl proslulý. V Sutnarově díle se totiž poprvé setkal s důležitým promyšlením a koncepcí celé knižní obálky. Již bylo zmíněno, že Ladislav Sutnar se zabýval vizuálním čtením. Fára tyto myšlenky přebíral a chtěl se také zhostit úkolu transponovat sémantickou informaci ve výtvarný znak.²¹⁰ Fára, opět podobně jako Zdenek Seydl, působil na československé výtvarné scéně jako velký solitér, kterého nelze jednoduše zařadit k nějaké skupině či směru. Ve své práci přicházel s novými přístupy a názory, ale zároveň silně navazoval na tradici meziválečné avantgardy v novém a moderním estetickém kontextu. Pojila se v něm radikalita dadaistů, konstruktivistů a surrealistů.

Libor Fára za svůj život vytvořil nespočet knižních obálek. Tato práce představí několik výrazných fotografických obálek, které Libor Fára vytvořil pro československá nakladatelství v šedesátých letech a konec této kapitoly bude věnován zmíněné edici *Umělecká fotografie*.

V roce 1958 vyšla v nakladatelství Československý spisovatel, kam byl Fára přizván Zdenkem Seydlem, kniha *Nejkrásnější země* spisovatele Edvarda Valenty [obr. 110]. Libor Fára ztvárnil knižní obálku i vazbu. Tyto příběhy z potulek po Karibiku,

²⁰⁹ <http://www.vitalplus.org/article.php?article=921> ; vyhledáno 25. 6. 2015

²¹⁰ Viz Anna Fárová (pozn. 206), s. 71

Haiti, Kubě, Portoricu a Floridě byly doplněny autorovými fotografie a samotný Fára pro knižní obálku zvolil fotografii části lodního kormidla a oceánu v horní polovině knižní obálky a fotografii přehozených nohou přes sebe v dolní polovině obálky. Fotografie dělí žlutý vodorovný pruh, kam je vepsáno jméno autora knihy a její název. Obě dvě fotografie jsou pak rozděleny úhlopříčkou, kdy vzniklé trojúhelníky pod levými horními rohy fotografií jsou překryty výraznou žlutou průhlednou fólií. V tomto duchu velmi často pracoval pro Československého spisovatele i Zdenek Seydl, zde tak můžeme pocítit určitou návaznost na grafické zpracování knižních obálek v tomto nakladatelství a určité přizpůsobení samotného Libora Fáry. Ilustrace do knihy vytvořil výtvarník Kamil Lhoták.

V roce 1958 následovaly také knižní obálky pro Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Mezi nimi se objevil knižní titul *V sobotu odpoledne*, jenž byl dílem spisovatele Erskina Caldwell [obr. 111]. Obálku i vazbu opět vytvořil Libor Fára. Kniha *V sobotu odpoledne* představuje výbor z povídkové tvorby jednoho z nejosobitějších vypravěčů amerického Jihu. Sociálně laděné povídky o hmotné a mravní bídě černých "svobodných" otroků a bílé chudiny střídají se s povídkami o drobných osobních radostech a smutcích všedního života obyvatel Jihu.²¹¹ Tato fotomontážní obálka již vykazovala prvky odeonské tradice. Fotomontáž se skládá z fotografie dřevovláknité desky, vytvářející pozadí, a fotografie černošského zástupu, kde za sebou jde šest postav, dívajících se do různých stran. Na fotografickém pozadí pak nalezneme růžový obdélník s názvem knihy, menší modrý obdélník se jménem autora a doplňkový černý obdélník za hlavou posledního člověka v zástupu. Podobnou obálku představuje design pro knihu *Růže pro Emilii* Williama Faulknera [obr. 112]. I tato publikace vyšla ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v roce 1958. Téma této povídkové knihy, čítající přibližně dvacet příběhů, pochází taktéž z otrokářského Jihu. Pro tuto knižní obálku Libor Fára zvolil postupně se rozplývající fotografii stínu, který vrhá rozrostlý strom na dlažbu z kamenných kostek. Fotografie je zde opět narušena jen několika obdélníky. Bílý obdélníkový pruh v horní části obsahuje jméno autora, dva žluté obdélníky název knihy, přičemž žluté úseky jsou propojené svislým obdélníkem se strukturou dřeva. Tyto dva tituly jsou součástí edice *Soudobé světové prózy*. *Soudobá světová próza* představovala hlavně novinky světové románové a povídkové tvorby,

211 <http://www.databazeknih.cz/knihy/v-sobotu-odpoledne-120746> ; vyhledáno 25. 6. 2015

kteřou v letech 1953–1968 řídila Dagmar Steinová. První ročníky této edice byly silně ovlivněny ideologickým výběrem, ale od druhé poloviny padesátých let se redakce snažila držet krok s aktuálním vývojem světových literatur a zařazovat ty nejvýznamnější tituly. Poprvé se tak na československém trhu objevila právě díla Williama Faulknera, Normana Mailera, Ernsta Hemingwaye či Nikose Kazantzakise.²¹² „Co se týče ilustrací, fotografií a koláží, použitých na obáčkách těchto zmíněných edic, pak můžeme hovořit o experimentech, které vycházejí z dob předešlých, např. z tvorby Teigeho, Sutnara, ale také surrealistů, dadaistů, konstruktivistů apod.“²¹³ Tato edice vykazuje řadu tak výrazných prvků a pojetí knižní grafiky z padesátých a šedesátých let a stává se tak jedním z dokladů vysoké úrovně knižní kultury v Československu.

Velmi zajímavými obáčkami se pyšní také dva knižní tituly, které Libor Fára vytvořil pro Státní nakladatelství dětské knihy. Jedná se o knihy Ludvíka Součka *Cesta slepých ptáků I.* [obr. 113] a *Runa rider, Cesta slepých ptáků II.* [obr. 114]. První díl trilogie z roku 1964 popisuje nález podivných mimozemských artefaktů na Islandu. Hlavní hrdinové se snaží odhalit tajemství spojené s těmito nálezy a vydávají se do hlubin islandských jeskyní po stopách hrdinů Verneova románu *Cesta do středu země*. Obálku prvního dílu představuje celostránková černobílá fotografie, kde z temně černého pozadí vystupuje obličej, ale pouze horní část hlavy a výrazné vyděšené oči. V horní části obálky je jednoduchým bílým fontem vepsáno jméno autora a název knihy. Obálka, akcentující oči, evokuje lehce surrealisticky laděný knižní design. Druhý díl z roku 1967 pak již navazuje na používání Fárovy výrazné linky. Na obálce je znázorněna kamenná figurka islandského bůžka. Tato skulptura vystupuje z celobílého pozadí. Výrazná černá linka pak akcentuje jméno autora a název knihy, vepsaný do světlejšího pruhu.

Brožovanou edici malého formátu, vycházející s názvem *Současné světové umění*, která obsahovala hlavně monografie malířů, sochařů či architektů, jejichž díla v reprodukcích byla použita na knižních obáčkách, taktéž velmi často graficky upravoval Libor Fára [obr. 115]. Výraznou Fárovou linku obsahují právě i návrhy a následné

212 <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1362&hl=snklu+> ; vyhledáno 25. 6.

2015

213 Eva Ellingerová, *Knižní grafika nakladatelství Odeon v 60. letech 20. století* (bakalářská práce), Filosofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno, 2009. s. 21 ; Dostupné z: < http://is.muni.cz/th/180778/ff_b/ >

realizace obálek. Za tyto grafické úpravy a návrh vizuálního stylu celé edice dokonce získal v roce 1966 cenu Odeonu. Podobnou cenu získal i za návrh edice *Umělecká fotografie*, kterou rozebereme podrobněji.

Edice *Umělecká fotografie* patřila k nejprůbojnějším edicím Odeonu. *Umělecká fotografie* začala vycházet již v roce 1958 a vycházela až do roku 1987. Za toto trvání bylo vydáno 46 svazků edice. V šedesátých letech se zde vystřídalo mnoho redaktorů, kteří na edici *Umělecká fotografie* pracovali. Mezi nimi byli Lubomír Linhart, Jan Lukas, Zdeněk Pilař, Dalibor Plichta, Josef Prošek či Josef Sudek. Jednotlivé svazky skrz originální vstupní esej od různých významných osobností, pohybujících se na poli fotografie a teorie fotografie, seznamovaly se zakladatelskými osobnostmi fotografické tvorby a s významnými zahraničními a československými fotografy. Eseje například sepisovali Antonín Dufek, Zbygniew Pekoslawski, Václav Zykmond, Judita Friedbergová, Anna Fárová, Jiří Kolář, Václav Jirů, Lubomír Linhart, Jiří Mašín, Eva Fuková, Josef Prošek či Ludvík Souček. Některé svazky edice byly věnované i fotografickým souborům, které byly prezentované na soudobých mezinárodních přehlídkách a výstavách. Edice *Umělecká fotografie* byla první fotografickou edicí monografické literatury na světě. Zjednodušeně řečeno, kdo z fotografů v této době mohl něco vydat, vydal právě v této edici. Vladimír Birgus v knize *Česká fotografie 20. století* píše o podnětu k vzniku této edice: „Roku 1956 vyšla s ideologicky zaštiťující předmluvou Lubomíra Linharta obsáhlá monografie Josef Sudek. S odvoláním na její úspěch podal Linhart 5. října 1956 stejnému nakladatelství, tedy Státnímu nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, rozsáhlý návrh na vydávání knih o fotografii. Šlo o jedinečný nakladatelský projekt, který byl základem později vydávané edice *Umělecká fotografie*.“²¹⁴ Československá edice *Umělecká fotografie* byla společně s výstavní síní Fotochema v Praze na Jungmannově náměstí, která zahájila svou činnost 30. prosince 1957, světovým unikátem. „V polovině roku 1958 tato síň zahájila svůj pravidelný provoz a stala se první evropskou galerií specializovanou na fotografii. Nicméně vezmeme-li v potaz, že zároveň v osmapadesátém roce vyšel ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění první svazek edice *Umělecká fotografie*, řady, která náležela k prvním edicím fotografických monografií na světě, vidíme, že Československo tehdy bylo, co se týče přístupu k umělecké fotografii, zemi

214 Viz Vladimír Birgus (pozn. 89), s. 171

bezmála avantgardní.“²¹⁵ Při státních uměleckých institucích vznikaly velké fotografické, různorodě specializované fotografické sbírky. Toto období znamenalo definitivní rehabilitaci levicových avantgard.

Edice *Umělecká fotografie* byly svazky menšího formátu s měkkou lakovanou obálkou. Svazky 1 až 27, kromě 7. svazku, upravil mezi roky 1958 a 1965 Miloš Hrbas. Hrbasova úprava spočívala v černém orámování fotografie, kdy se v dolním, silnějším černém pruhu objevovalo žlutě vepsané jméno fotografa jako například v prvním svazku Anny Fárové o *Henri Cartier-Bressonovi* [obr. 116]. Svazek sedmý a svazky 28 až 42 upravil Libor Fára. Svazky 7, 29, 30 a 35 s esejí Anny Fárové vyšly ve Fárově úpravě dokonce také v nakladatelství *Paragraphic Books* v New Yorku.²¹⁶ Libor Fára pro edici *Umělecká fotografie* v šedesátých letech tedy upravil svazek sedmý, Anna Fárová, *Werner Bischof* [obr. 117], 2. vydání z roku 1968, svazek 28, Zbigniew Pekoslawski, *Edward Hartwig* [obr. 118] z roku 1966, svazek 29, Judita Friedbergová, *David Seymour - „Chim“* [obr. 119] taktéž z roku 1966, svazek 30, Anna Fárová, *André Kertész* [obr. 120] z roku 1966, svazek 31, Jiří Mašín – Josef Prošek, *Československá fotografie. Pražský fotosalon 1965* [obr. 121] z roku 1967 a svazek 32, Ludvík Souček, *Jiří Sever* [obr. 122] z roku 1968. Již v roce 1966 za návrh edice *Umělecká fotografie*²¹⁷ získal cenu *Odeonu*, stejně jako za návrh edice *Současné světové umění*. Edice až do roku 1987 nesla stejnou grafickou úpravu. Grafická úprava je založena na velkém citu při výběru fotografie pro titulní knižní obálku, který se kloubí s Fárovým grafickým minimalismem. Knižní obálky edice dávají fotografii téměř celý prostor, ubírají ji pouze malou spodní část, která je striktně ohraničena dvěma silnými černými čarami v bílém poli, jež lemují název vydavatelství a jméno fotografa, jemuž je každá jednotlivá monografie věnována. Za názvem vydavatelství je vždy jen nenápadné dělicí lomítko. Obálky *Umělecké fotografie* opravdu vyznačují, jaký hold zde Libor Fára fotografům vzdává a jak je pro něj médium fotografie zajímavé a důležité. Na úspěšnost *Umělecké*

215 http://zpravy.idnes.cz/poklady-svetove-fotografie-jez-jsou-u-nas-k-videni-opravdu-vyjimecne-1j7-/zpr_archiv.aspx?c=A090121_180330_kavarna_bos ; vyhledáno 25. 6. 2015

216 Věra Velemanová, Vojtěch Lahoda, *Libor Fára: dílo*. Praha, 2006. s. 519

217 V edici *Umělecká fotografie* se objevily například ještě tituly: Eugène Atget, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Josef Ehm, Jaromír Funke, László Moholy-Nagy, Nadar, Alexandr Rodčenko, Drahomír Josef Růžička, Paul Strand, Eugen Wiškovský, Miroslav Hák, Tibor Honty, Václav Chochola, Emila Medková, Josef Prošek, Vilém Reichmann, Zdenko Feyfar, Dagmar Hochová či Miroslav Huck.
<http://antikvariat.eu/fotos/soubor-knih.png> ; vyhledáno 25. 6. 2015

fotografie navázala ještě edice redaktorky Pavly Pečinkové, vycházející mezi roky 1988 a 1991, s jednoduchým názvem *Fotografie*. Zde se objevila například monografie Františka Drtikola či amerického fotografa Alfreda Stieglitze.

Libor Fára se také stal jedním z českých knižních výtvarníků, na které svůj zrak zacílil cyklus výstav *Knihy se těžko vystavují*. Martin Hůla, kurátor cyklu, práci Libora Fára obdivuje právě pro již zmíněnou čistotu a nevídanou úspornost, výjimečnou práci s fotografií i písmem. Odhaluje nezřetelné spojitosti a lehce přehlédnutelnou krásu, kterou Fára knižním titulům propůjčil. Rozhovor o výstavě věnované Liboru Fárovi a o typických prvcích, které v úpravách knih a plakátů využíval, zakončuje větou, že ne nadarmo se využívá krátkého, ale výstižného výroku „*Libor Fára, tečka, čára*“.

ZÁVĚR

Vzhledem k popularitě fotografie v šedesátých letech dvacátého století, tato práce rozhodně nezmapovala všechny významné osobnosti a oblasti československé výtvarné scény, které zasáhly do fotografie v úpravě knižních obálek. Snažila se ale vyzdvihnout a na mnoha příkladech jednotlivých knih, či celých knižních řad a edic, představit design a grafický prostor, který plocha knižní obálky nabízela a otevřít tak nové obzory ve spojení literatury, knihy, designu a fotografie.

*„Knihu netvoří jen příběh a ilustrace, je to komplexní dílo užitého umění, jehož každá součást má značný vliv na to, jak bude čtenář vnímat slova, která autor napsal. Přední a zadní strana obálky, vazba, předsádka, patitul, titulní list, typ písma a jeho velikost nebo proklad, nadpisy a dělení kapitol, druh a gramáž papíru, šířka a výška sazebního zrcadla, paginace, dokonce i prázdné nepotištěné místo – to všechno utváří v knize atmosféru, pod jejímž vlivem text vnímáme. Dvě diametrálně jiná vydání stejného textu jsou dvě různé knihy, dva odlišné zážitky.“*²¹⁸ Tento výrok Martina Hůly, kurátora cyklu výstav *Knihy se těžko vystavují*, bude platným v jakékoli době. Tato práce zkoumala především fotografie a fotomontáže, objevující se na knižní obálce šedesátých let, ale celým textem se více či méně nese určitá neodmyslitelná návaznost na léta meziválečná, dvacátá a třicátá. Zdenek Primus, autor knihy *Umění je abstrakce*, se v této studii zabývá hlavně, jak sám název napovídá, uměním abstraktní malby či kresby, která byla pro obálky v šedesátých letech také velmi oblíbenou formou. Zde pak zkoumá v první řadě abstraktní díla neoficiálního proudu. Takové bádání mu přináší a rozkrývá spíše velké rozdíly než návaznost na umění avantgardy. Tyto rozdíly pak vidí v několika oblastech. Rozdíl mezi avantgardní generací a generací nastupující kolem roku 1958 je podle Primuse například v tom, že umělci šedesátých let těžko hledali nějaká progresivní nakladatelství, která by se materiálu, který nabízeli, chopila a využila ho na knižní obálce, kde cenzura nebyla tak markantní. Nové výtvarné směry, prosazující se na počátku šedesátých let, ale byly chápány spíše jako nutný krok k osvobození se od těsných ideologických a politických pravidel. *„Abstraktní tendence na obálce kolem roku 1960 a v první polovině šedesátých let nebyly ze strany oficiálních kulturních byrokratů, ani ze strany pokrokových kulturních redaktorů, dokonce ani samotnými*

218 <http://www.vitalplus.org/article.php?article=921> ; vyhledáno 20. 6. 2015

*autory hodnoceny jako ekvivalent svobodného umění, které nesmělo být vystaveno na veřejnosti, nýbrž jako "pouhý" grafický design, vycházející z volné tvorby. Jakmile se tato estetika dostala na obálku knih, stala se automaticky jinou, do jisté míry "dekorativní" kategorií, jež nepotřebovala vysvětlení ani ospravedlnění.*²¹⁹ Abstraktní umění šedesátých let nemělo ani vlastní fórum a nebylo dobře vysvětlitelné a čitelné. Zdenek Primus pak tvrdí, že abstraktní obálka se v šedesátých letech letech stala soběstačnou výtvarnou hodnotou a neohlížela se vůbec po literárním zpracování. „*Ústřední myšlenkou této studie je, že knižní obálka šedesátých let nabyla vzhledem ke kulturní situaci bývalého Československa jiné, nové kvality, aniž si ovšem její tvůrci definovali své místo, zformovali program a nekompromisně prosazovali dosažení cíle, jak tomu bylo u avantgardy v meziválečném období.*“²²⁰ Zdenek Primus se zaměřil téměř výhradně na knižní obálky, které přinášely experimentální abstraktní charakter.

Tato diplomová práce se ale zaměřila na fotografii a fotografickou knižní obálku, kde se v šedesátých letech projevovaly ještě úplně jiné vlivy, které knižní obálka přijala možná lépe než zmíněnou abstrakci. Několikrát bylo potvrzeno a výše v textu psáno, že na konci padesátých a na počátku šedesátých let, došlo stejně jako v meziválečné době k velkému a těsnému sepětí fotografie, obrazu, a literárního textu, slova. Výtvarná fotografie šedesátých let totiž vykazuje výrazné grafické provedení a možná i proto byla pro roli knižní obálky tak výstižným a skvělým doprovodem. Jestliže Zdenek Primus hodnotí a popisuje spíše dekorativní roli abstrakce na obálce, fotografie i v šedesátých letech hrála roli určité výpovědi o textu. Nebylo to samozřejmě pravidlem, ale dobře toto ilustrují například fotomontážní obálky Jiřího Koláče, které byly zmíněny v posledních kapitolách. Ač byl Jiří Kolář často oslovován za účelem vytvoření fotomontáže, která bývala k literárnímu zpracování přiřazována náhodně, obálky, jež byly zmíněny v této práci naopak vykazují velkou provázanost s avantgardním přístupem a odráží text dokonale. Výtvarná fotografie šedesátých let a doznívající 'fotografie poezie všedního dne' byly pro knižní obálku podle Primuse spíše dekorativní záležitostí, kterou nestaví příliš vysoko v žebříčku uměleckých hodnot, ale například na zkoumané edici Československého spisovatele *Život kolem nás*, fotografická obálka, kterou komponoval z fotek různých fotografů Zdenek Seydl, vyznívá pro tuto edici více než příznačně a je opravdu jako „ušitá na míru“. Sám název edice přináší pocit, který se

219 <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=036&clanek=060323> ; vyhledáno 22. 6. 2015

220 <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=036&clanek=060323> ; vyhledáno 23. 6. 2015

nesl všemi jejími tituly, přináší příběhy obyčejného života, na než byla tehdejší literatura a fotografie nejvíce zaměřena, oficiálně přijímána a vytváří v sobě a skrze sebe představuje opravdovou výpověď o své době. Fotografický materiál, který Zdenek Seydl použil je navíc vybrán s velkým citem a pečlivostí. Objevuje se zde tak velmi jemná skrytá síla, o níž mluví i Martin Hůla, který se ve zmíněném cyklu výstav zabývá právě těmito lehce opomenutelnými detaily a prvky. I sama nenápadná 'fotografie poezie všedního dne' v sobě nese velký podíl návaznosti na avantgardní knižní obálky. Tento široký proud umělecké inspirace ale nenavazoval jen na meziválečná léta. „...využíval i tvárných a asociativních metod surrealismu, korigovaných optikou existencialismu. Nový nevšední střízlivý pohled na všední realitu měl nahradit patetický charakter oficiálního umění. Poetický výklad však sám o sobě nestačil. K lyrické interpretaci autoři používali a začali přidávat podněty současných výtvarných trendů. Fotografové experimentovali s texturální abstrakcí, rastry, do snímků se dostávaly písmové a pop-artové prvky městského folkloru, znovu byla vzkříšena metoda nalezených objektů. Metaforický záznam zkušenosti se stal rafinovanějším, komplexnějším a vrstevnatějším.“²²¹ Velkým potvrzení návaznosti fotografické knižní obálky na meziválečné léta je také určité východisko surrealismu, popsané v citaci výše. Objevuje se tak i informelní knižní fotoobálka, kterou v této práci zastupuje dílo Emily Medkové, jež byla celý život silně inspirována magickým realismem a surreálným přístupem, který vykazuje práce Jindřicha Štýrského a Toyen. Rozdíl, který je ale platný i v případě fotografické obálky šedesátých let je ten, že prostor knižní obálky v meziválečné době pro avantgardním umělce nebyl tak silným novým fórem, jakým se pro umělce obálka stala v letech šedesátých.

Tato práce si za jeden z cílů kladla ukázat i různé přístupy různých povolání a nahlédnout knižní obálku z různých perspektiv. Objevila se tak perspektiva pohledu samotného fotografa a básníka, která byla ilustrována na příkladu Marie Šechtlové a Jana Nohy a která vycházela z mé předchozí bakalářské práce. Druhý případ, pohled grafika, byl předveden na přístupu a práci Zdenka Seydla či Libora Fáry. Neoficiální fotografická informelní tvorba Emily Medkové pak ve spojení na knize *Proměna znovuobjevovaného Franze Kafky*. Všem těmto pohledům v prvních kapitolách

²²¹ *Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc* (kat. výst.), Muzeum moderního umění v Olomouci 8. března - 20. května 2012 - Štěpánka Bielešová, ed., Muzeum umění, Olomouc, 2012. s. 100 - 101

předcházet text, vysvětlující postavení knihy a fotografie ve dvacátém století a kapitola, která nastínila přístup meziválečné avantgardy, aby byla poté možná tato závěrečná komparace, která se ale nesla již celým textem. Odkazy na avantgardu jsou na fotografických knižních obálkách šedesátých let tak viditelné, že se komparaci v průběhu celého textu této práce nelze zcela vyhnout.

Úplným závěrem lze ale rozhodně říci, že v případě abstraktního i fotografického ztvárnění se obálka stala, vzhledem a navzdory kulturní situaci tehdejšího Československa, jedním z vrcholů českého grafického designu konce padesátých a „zlatých“ šedesátých let, vytvořila neobyčejnou galerii osobností, tendencí a přístupů a dodnes tak sehrává roli pamětníka doby, jejíž ozvěny jsou i v prostoru současného umění a společnosti stále patrné a viditelné.

BIBLIOGRAFIE

Prameny

Muzeum umění Olomouc, knihovna – sbírka Kniha 20. století

Šechtl and Voseček Museum of Photography, Tábor – digitální archiv:

<http://sechtl-vosecek.ucw.cz/cml/dir/index.html>

Literatura

BOHATCOVÁ, Mirjam. *Česká kniha v proměnách staletí*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1990. **ISBN 80-7038-131-0**.

BARTOŠOVÁ, Hana et al. *Listování: moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc: Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 10.6.-11.10.2009*. Vyd. 1. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2009. **ISBN 978-80-87149-25-6**.

BALAJKA, Petr, ed. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha: ASCO, 1993. **ISBN 80-7046-018-0**.

BÁRTL, Lukáš. *Poezie všedního dne ve fotografii* [online]. 2012 [cit. 2015-06-14]. Disertační práce. PALACKÝ UNIVERSITY IN OLOMOUC, Philosophical Faculty. Vedoucí práce Ladislav Daniel. Dostupné z: <<http://theses.cz/id/assobc/>>.

BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. **ISBN 978-80-7437-026-7**.

BIRGUS, Vladimír, MLČOCH, Jan a MALÁ, Olga. *Česká fotografie 20. století: průvodce*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2005. **ISBN 80-7101-041-3**.

BIRGUS, Vladimír a SCHEUFLER, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839-1999: chronologie*. 1., upr. vyd. Praha: Grada Publishing, 1999. **ISBN 80-7169-902-0**.

BIRGUS, Vladimír et al. *Česká fotografická avantgarda: 1918-1948*. Praha: Kant, 1999. **ISBN 80-86217-11-6**.

- BOLKOVÁ, Petra. *Marie Kokešová Šechtlová, ženský element ve čtyřech generacích fotografického ateliéru Šechtl a Voseček v Táboře*. Č. Bud., 2012. bakalářská práce. JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Hynek Látal. Dostupné z: <http://theses.cz/id/13zuaa/BAKALSK_PRCE.pdf>
- BLÜMLOVÁ, Dagmar a kol. *Čas secese: kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav ve spolupráci s NTP Pelhřimov, 2007. *Historia culturae*; 13. Studia; 8. ISBN 978-80-7394-049-2.
- ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Dauphin, 1997. ISBN 80-86019-46-2.
- DOBROVOLNÁ, Zuzana. *Knižní obálky Zdenka Seydla* [online]. 2012 [cit. 2015-07-09]. Bakalářská práce. PALACKÝ UNIVERSITY IN OLOMOUC, Philosophical Faculty. Vedoucí práce Ladislav Daniel. Dostupné z: <<http://theses.cz/id/6hjz2j/>>.
- DYRYNK, Karel. *Typograf o knihách*. 3. vyd. Praha, 1993. ISBN 80-85285-38-X
- DUFEK, Antonín, ŠECHTLVÁ, Marie, KŘÍŽ, Jan. *Marie Šechtlová: fotografie-photography, 1960-1970* Tábor: Marie Šechtlová, 2009. ISBN 978-80-904323-0-7.
- DUFEK, Antonín. *Fotografie jako umění v Československu let 1959-1968 = Photography as art in Czechoslovakia 1959-1968: z fotografické sbírky Moravské galerie: Brno, Moravská galerie, Místodržitelský palác 14.6.-30.9.2001*. Brno: Moravská galerie, 2001. ISBN 80-7027-109-4.
- ELLINGEROVÁ, Eva. *Knižní grafika nakladatelství Odeon v 60. letech 20. století* [online]. 2009 [cit. 2015-07-13]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Alena Křížová. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/180778/ff_b/>.
- FRASER, J. H., DANA, G., & STEHLÍKOVÁ, B. (1996). *The Czech avant-garde and Czech book design: the 1920s and 1930s : an exhibition drawn from the Emma Linen Dana Czech Avant-Garde Book Collection*.
- FÁROVÁ, Anna, et. al., *Libor Fára: tečka čára*, Gema Art - Galerie Gema, Praha 1999. ISBN 8086087174.

- FLAŠAROVÁ, Marcela. *K nedožitým osmdesátinám Zdenka Seydla - malíře, grafika, ilustrátora, spisovatele i básníka, velké osobnosti a reprezentanta umění dvacátého století*. Klatovy-Klenová: Galerie, [1995]. **ISBN 80-85628-08-2**.
- HAVRÁNEK, Vít et al. *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let: [Galerie hlavního města Prahy, 14.5.2008-21.9.2008, Moravská galerie v Brně, 21.11.2008-1.3.2009]*. [Praha]: Arbor vitae, ©2008. **ISBN 978-80-87164-03-7**.
- HUBIČKA, Jan, MUSIL, Josef, Šechtl & Voseček: *A History of the Studio*, Tábor: Marie Šechtllová 2009. **ISBN 978-80-904323-1-4**.
- JUDLOVÁ, Marie. *Ohniska znovuzrození: Čes. umění 1956-1963*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. **ISBN 80-7010-029-X**.
- LAMAČ, Miroslav. *Osma a Skupina výtvarných umělců. 1907-1917*. 1. vyd. Praha, 1988.
- LONSKÁ, Pavlína. *Význam ilustrace v českých samizdatových edicích* [online]. 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Alena Petruželová. Dostupné z: <<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/88435/>>
- MACURA, Vladimír et al. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha: Academia, 2008. **ISBN 978-80-200-1669-0**.
- MRÁZKOVÁ, Daniela, ed. a PECÁK, Josef, ed. *Co je fotografie = What is Photography: 150 let fotografie*. Praha: Videopress, 1989. **ISBN 80-7024-004-0**.
- MUZEUM UMĚNÍ a BIELESZOVÁ, Štěpánka, ed. *Civilizované iluze: fotografická sbírka Muzea umění Olomouc: [výstava: Muzeum umění Olomouc - Muzeum moderního umění, 8. března - 20. května 2012] = Civilised illusions: photography collection of the Olomouc Museum of Art: [exhibition: Olomouc Museum of Art - Museum of Modern Art, March 8 - May 20, 2012]*. Vyd. 1. Olomouc: Muzeum umění, ©2012. 287 s. Sbírkový Muzea umění Olomouc = Olomouc Museum of Art collections. **ISBN 978-80-87149-43-0**.
- PADRTA, Jiří. *Osma a Skupina výtvarných umělců: Teorie, kritika, polemika. 1907-1917*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992. České dějiny; Sv. 69. **ISBN 80-207-0404-3**.
- PRIMUS, Zdeněk. *Art is abstraction: Czech visual culture of the sixties*. Praha: KANT, 2003. **ISBN 80-86217-28-0**.
- ROSSMANN, Zdeněk. *Písmo a fotografie v reklamě*. Olomouc: Index, 1938.

- SOBEK, Evžen. *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2004. **ISBN 80-7248-280-7**.
- SCHEUFLER, Pavel, et al. *Jižní Čechy objektivem tří generací*. České Budějovice: Jihočeské nakl., 1989. **ISBN 80-7016-007-1**.
- SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Vyd. 1. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakl. Akropolis, 2009. **ISBN 978-80-87164-17-4**.
- STAŇKOVÁ, Libuše, JANSKÁ, Lenka a CÍSLER, Jiří. *Dějiny knižní kultury a grafického designu*. [Praha]: Nakladatelství grafické školy, 2012. 2 sv. **ISBN 978-80-86824-12-3**.
- ŠALDA, F. X. *Dílo F. X. Šaldy. sv. 3, Boje o zítřek: meditace a rapsodie*. 5. vyd. Praha, 1941.
- TOMAN, Jindřich a PRIMUS, Zdenek, ed. *Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print*. Praha: KANT, 2009. Moderní česká kniha; 2. **ISBN 978-80-86970-92-9**.
- VELEMANOVÁ, Věra a LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára: dílo*. Praha: Gallery, 2006. **ISBN 80-86010-99-6**.

Články

F. X. Šalda, *Kniha jako umělecké dílo*. In: F. X. Šalda, *Kritické projevy 6. 1905-1907*, Melantrich, Praha 1951, s. 13

F. X. Šalda, *Kniha jako umělecké dílo*, *Typografia* 16, č. 1, leden 1905, s. 5-7

Antonín Dufek, *Šedesátá léta ve fotografiích Marie Šechtlové*, 64. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2008, s. 125 – 128

Ján Šmok, *O společné tvorbě dvou výtvarných fotografů*, *Fotografie '80 XXIV*, 1980, č. 3, s. 44 – 48

Libor Fára, *Hovory 18*, *Výtvarná práce XV*, 1968. s. 19

Luboš Hlaváček, *Začátky moderní české knihy*, *Výtvarné umění* 20, 1970.

Gustav Erhart, *Knižní obálka jako zrcadlo avantgardy – Počátky českého moderního bibliofilského tisku*, *Antique*, Praha 1998. s. 36

Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Praha, 1936. Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>

Josef Prokeš, *Dětský svět v české próze 60. let 20. století*. In: *Sborník vědeckých prací Fakulty humanitních studií Univerzity Pardubice*, 2003. **ISBN 80-7194-515-3**. Dostupné z: <http://www.fi.muni.cz/~qprokes/interpretace/ukazky/ukazka7.pdf>

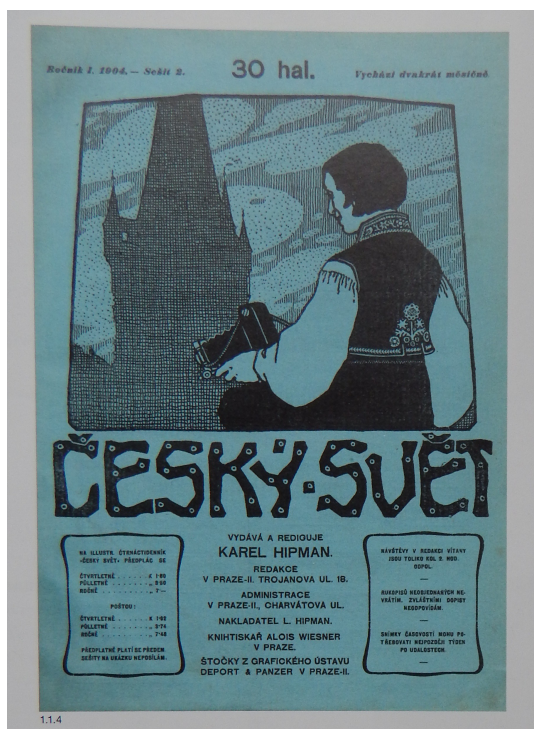
Internetové zdroje

- www.sil.si.edu/ondisplay/czechbooks/intro.htm
- slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/151
- www.photorevue.com
- bienale-plzen.cz/blog/poznamky-k-situaci-ceskeho-a-slovenskeho-umeni-v-60-letech/
- expo58.blogspot.cz/
- www.advojka.cz/archiv/2008/25/sli-dva-slitri-kolik-jich-slo
- monoskop.org/images/3/32/Chalupecky_Jindrich_1940_Svet_v_nemz_zijeme.pdf
- ham-ham.wz.cz/edice/zknm.htm
- www.slovníkceskeliteratury.cz
- kultura.idnes.cz/na-zakazky-se-nedostalo-0s1-/vytvarne-umeni.aspx?c=A001130_215321_vytvarneum_kne
- www.databazeknih.cz
- www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book
- zpravy.idnes.cz/poklady-svetove-fotografie-jez-jsou-u-nas-k-videni-opravdu-vyjimecne-1j7-/zpr_archiv.aspx?c=A090121_180330_kavarna_bos
- ceskapozice.lidovky.cz/libor-fara-dionysky-zivot-apollinska-prace-fkt-/recenze.aspxc=A130512_110702_pozice_124178
- www.terryhoponozky.cz
- www.creativoas.cz/libor-fara.php
- cs.wikipedia.org
- www.projekt-zipp.de/cz/kafka/edice/magazin/liblicka-konference
- www.manuscriptorium.com
- elpida.cz/web/page.php?page=264
- www.vitalplus.org/article.php?article=921
- www.olmuart.cz/kniha-20-stoleti--85/
- www.literarky.cz/kultura/art/14012-sursum--mezi-euforii-a-depresi-

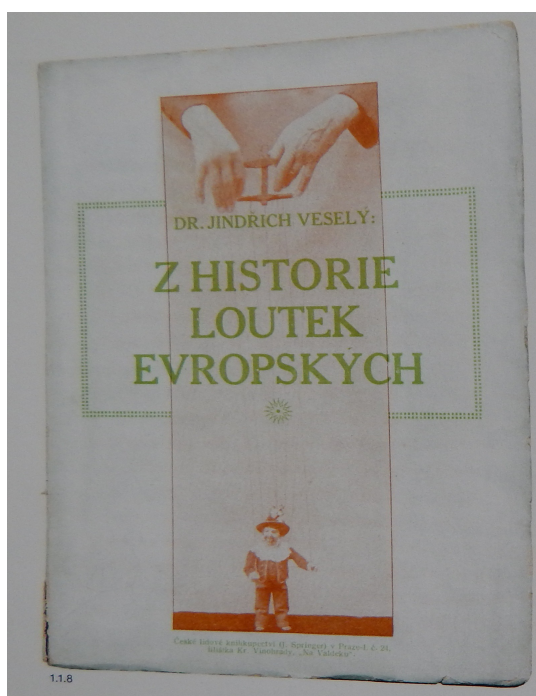
- www.scheufler.cz
- www.filmavideo.cz/index.php/nalezeno-v-archivech/540-filmova-fotoska
- www.iliteratura.cz/Clanek/31307/schulz-karel-sever-jih-zapad-vychod-dama-u-vodotrysku
- jazyk-a-digital.soup.io/post/85711185/Typo-Foto
- www.academia.cz
- www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123231765-sechtlove/20756226607/titulky/
- www.ceskatelevize.cz
- www.listy.cz/archiv.php?cislo=036&clanek=060323
- www.ceskaliteratura.cz
- www.cesky-dialog.net/clanek/247-emila-medkova

;

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1 - Časopis *Český svět* 1, obálka, č. 2, 1904/1905; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed.,
Foto/montáž tiskem = Photo/montage in print, Praha, 2009



Obr. 2 – Jindřich Veselý, *Z historie loutek evropských*, obálka: anonym, 1913; scan: Jindřich Toman,
Zdenek Primus ed., Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print, Praha, 2009



Obr. 3 – *Americké sensační romány*, 1924/1925, obálky: anonym; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



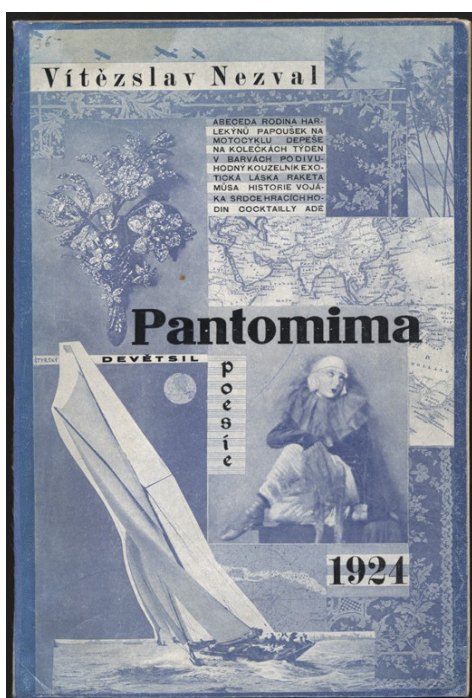
Obr. 4 – *Devítikorunovky*, Ladislav Vladyka, *Pouze tělo 1. a 2. díl*, 1928, obálky: anonym; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



Obr. 5 – *Život II: sborník nové krásy*, 1924, obálka: K. Teige, B. Feuerstein, J. Krejcar a J. Šíma; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



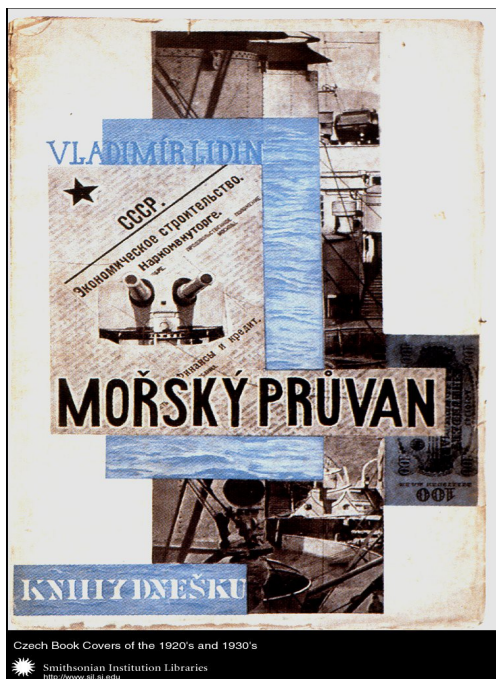
Obr. 6 – J. Seifert, *Samá láska*, 1923, obálka: O. Mrkvička, K. Teige; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



Obr. 7 – V. Nezval, *Pantomima*, 1924, obálka: K. Teige; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



Obr. 8 – A. Hoffmeister, *Nevěsta*, 1925, obálka: A. Hoffmeister; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



Obr. 9 – V. Lidin, *Mořský průvan*, 1925, obálka: K. Teige; Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book>



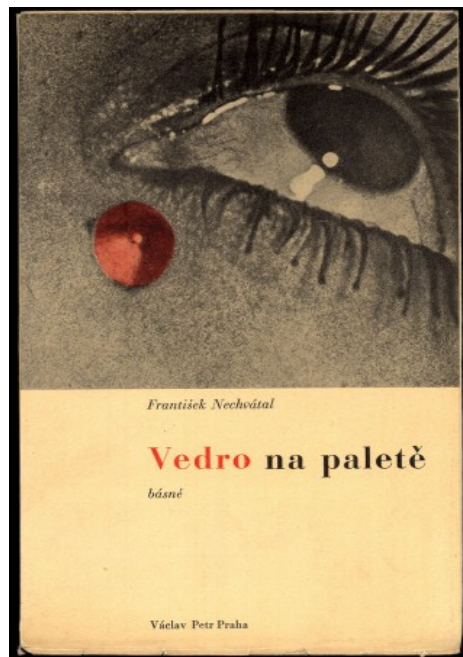
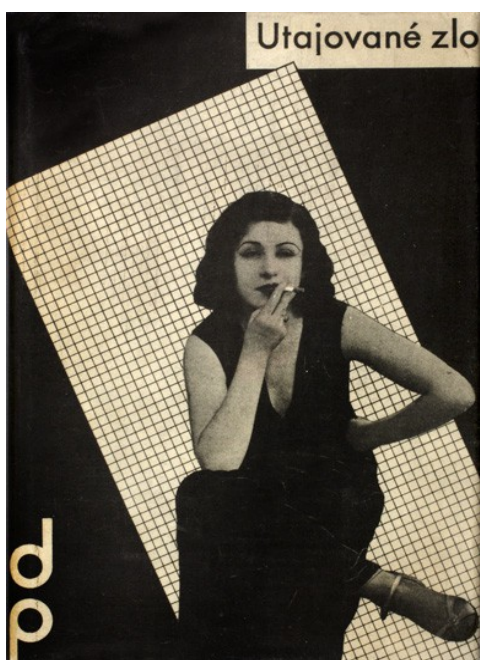
Obr. 10 – V. Nezval, *Menší růžová zahrada*, 1926, obálka: J. Štýrský, Toyen; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009



Obr. 11 – K. Schulz, *Dáma u vodotrysku*, 1926, obálka: J. Štýrský a Toyen; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009

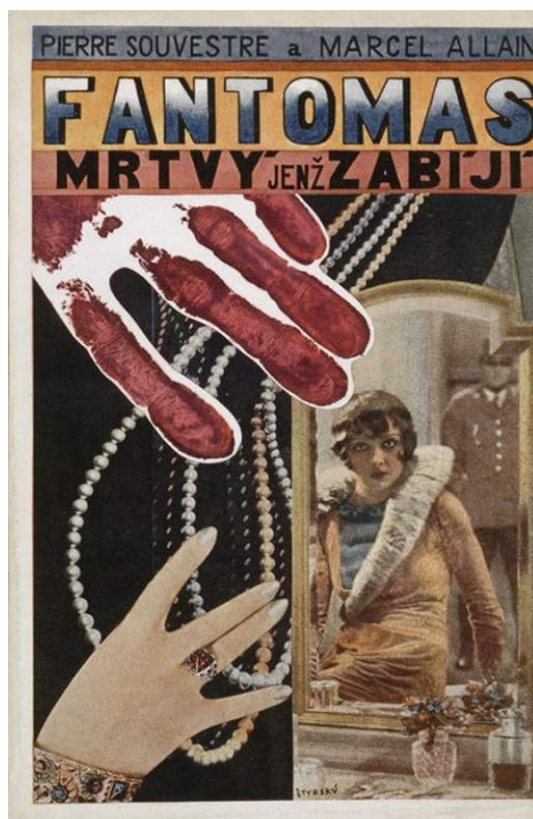
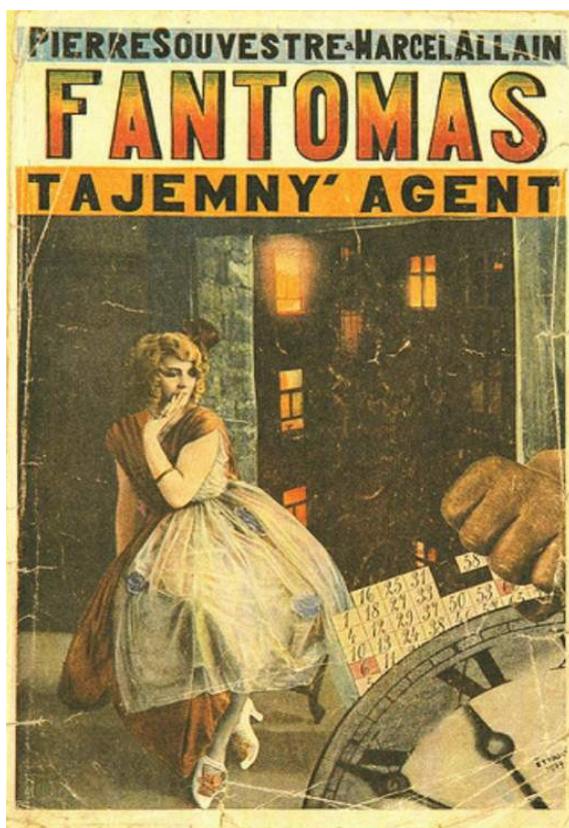


Obr. 12 – G. B. Shaw, *Spisy G. B. Shawa*, 1930, obálky: L. Sutnar; Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book>



Obr. 13 – U. Sinclair, *Utajované zlo*, obálka: L. Sutnar; Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book>

Obr. 14 – F. Nechvátal, *Vedro na paletě*, 1935, obálka: Z. Rossmann, scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009

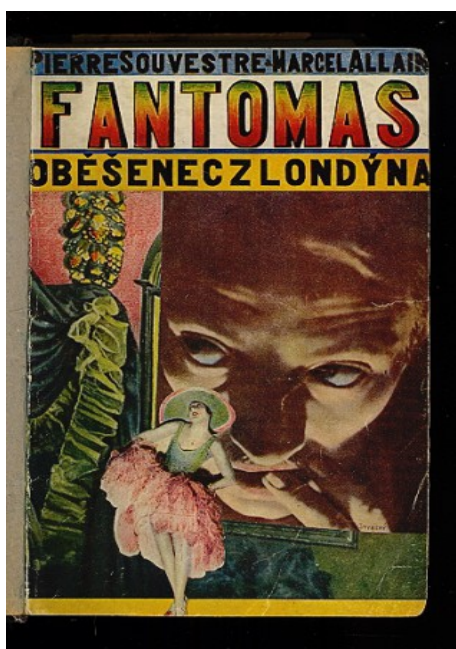


Obr. 15a - P. Souvestre a M. Allain. *Fantomas. Mrtví, jenž zabíjí*, 1929, obálka: J. Štýrský

Obr. 15b - P. Souvestre a M. Allain. *Fantomas. Tajemný agent*, 1929, obálka: J. Štýrský

Obr. 15c - P. Souvestre a M. Allain. *Fantomas. Oběšenec z Londýna*, 1930, obálka: J. Štýrský

Dostupné z: www.artbook.cz





Obr. 16 – B. Brouk, *Psychoanalýsa*, 1933, obálka: J. Štýrský; Dostupné z: <https://bohoslavbrouk.wordpress.com/fotografie/knizni-obalky/>



Obr. 17 – K. Nový, *Peníze*, 1931, obálka: J. Štýrský; Dostupné z: www.antikvariaty.cz



Obr. 18, 20 – Edice *Úroda*, např. J. Galsworthy, *Silnější než smrt*, 1933, obálky: Toyen; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., *Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print*, Praha, 2009

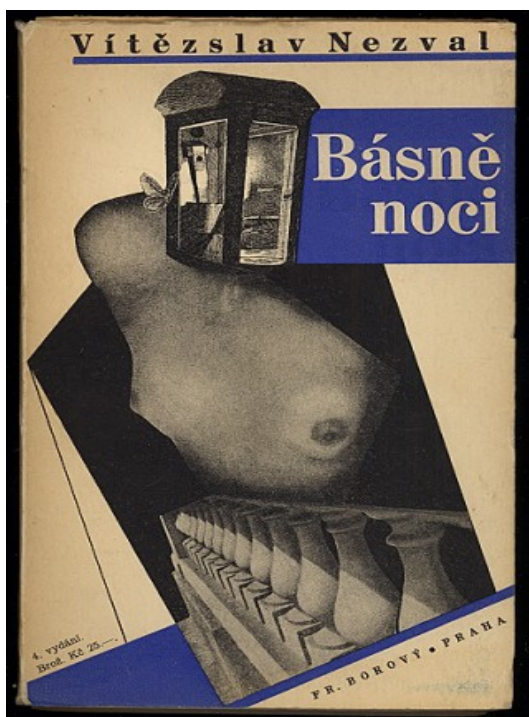


Obr. 19 – K. J. Beneš, *Kouzelný dům*, 1940, obálka: Toyen; scan: Jindřich Toman, Zdenek Primus ed., Foto/montáž tiskem=Photo/montage in print, Praha, 2009

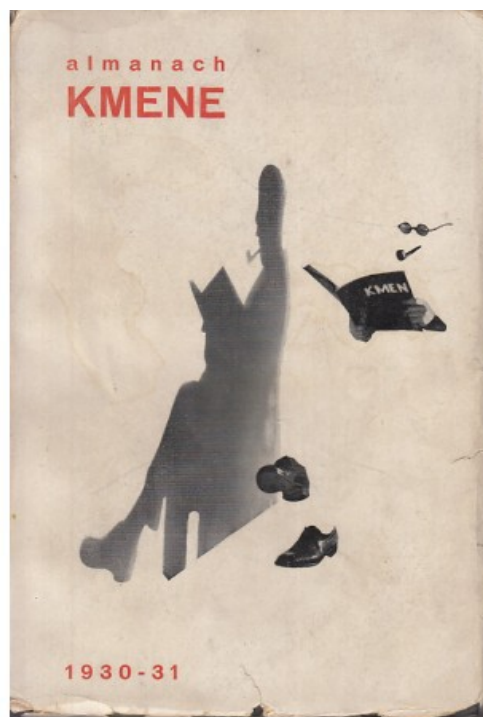
Obr. 21 – K. Poláček, *Hlavní přelíčení*, 1933, obálka: K. Teige; Dostupné z: www.valentinska.cz



Obr. 22 – Karel Čapek, *O věcech obecných čili Zoon Politikon*, 1932, obálka: K. Teige; Dostupné z: www.artbook.cz



Obr. 23 – V. Nezval, *Básně noci*, 1938, obálka: K. Teige; Dostupné z: www.artbook.cz



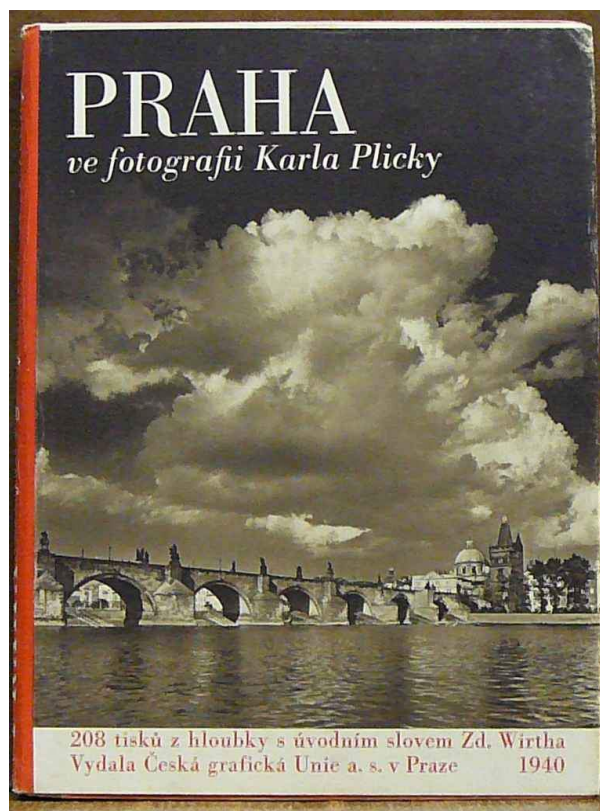
Obr. 24 – F. X. Šalda, ed. *Almanach Kmene 1930-31*, obálka: J. Sudek, K. Teige; Dostupné z: www.artbook.cz



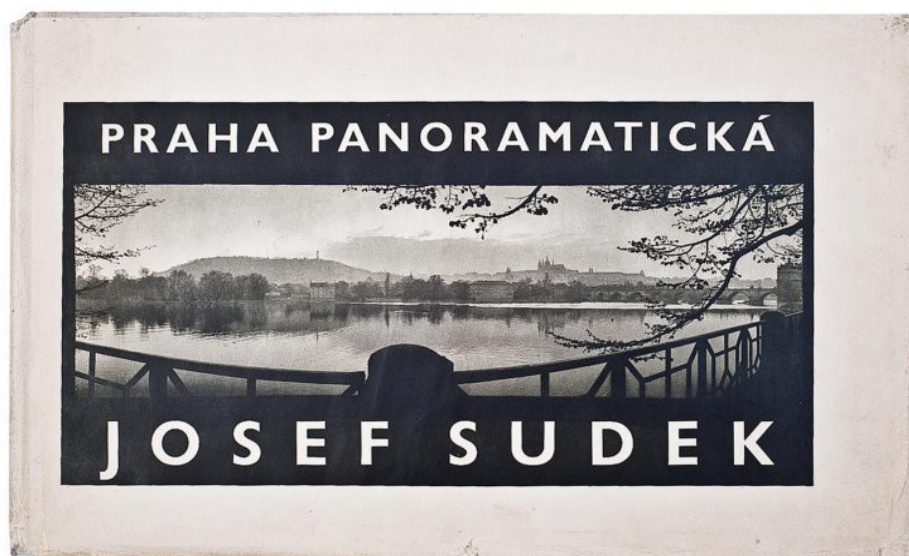
Obr. 25 - Karel Teige, *Práce Jaromíra Krejčara: Monografie staveb a projektů*, 1933, obálka: K. Teige; Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book>



Obr. 26 – J. Vaněk, ed., Z. Rossmann, ed., B. Horneková, ed. *Civilisovaná žena: jak se má kultivovaná žena oblékat*, 1929, obálka: Z. Rossmann, B. Horneková; Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson-2014/Czech-Avant-Garde-Book>



Obr. 27 – K. Plicka, Z. Wirth, *Praha ve fotografii Karla Plicky*, 1940, obálka: Karel Plicka. Dostupné z: www.muji-antikvariat.cz/



Obr. 28 – D. Plichta, *Praha panoramatická: Sudek*, 1960, obálka: J. Sudek; Dostupné z: www.muji-antikvariat.cz/



Obr. 29 - Marie Šechtlová, Jiří Štych, *Děti kapitána Kohla*, 1961, obálka: Marie Šechtlová; Dostupné z: www.sechtl-vosecek.ucw.cz



Obr. 30 – A. Kusák, E. Jiříček, et. al., *Jak zpívá racek*, 1962, obálka: Marie Šechtlová; Dostupné z: www.muji-antikvariat.cz/



Obr. 31 – M. Novotný, M.Šechtlová, E.Fuková, M. Holub, *New York*, 1966, obálka: M. Šechtlová;
Dostupné z: www.sechtl-vosecek.ucw.cz



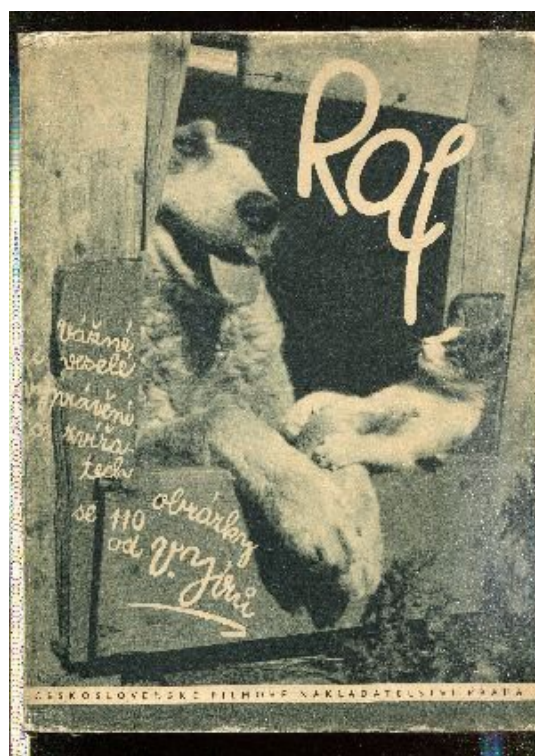
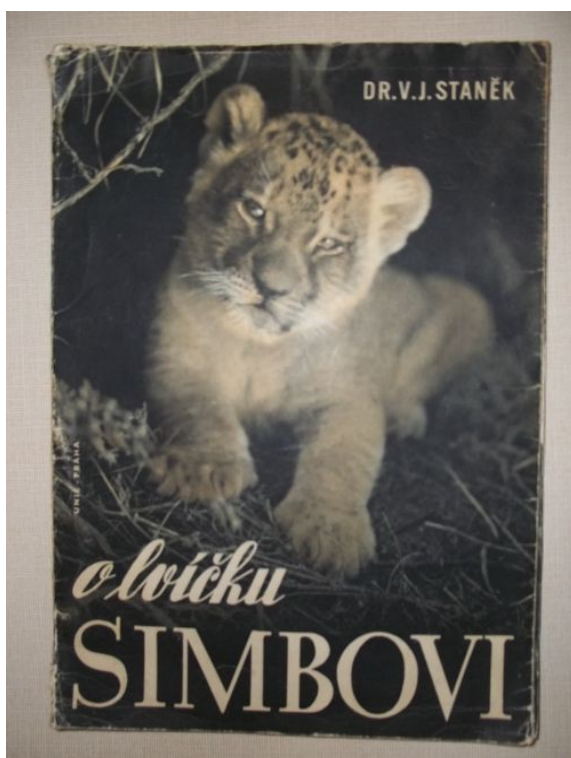
Obr. 32 – Jan Noha, M. Šechtlová, *Všechny oči*, 1964; Dostupné z: www.sechtl-vosecek.ucw.cz



Obr. 33 – J. Noha, M. Šechtlová, *Praha na listu růže*, 1966, obálka: Marie Šechtlová; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>

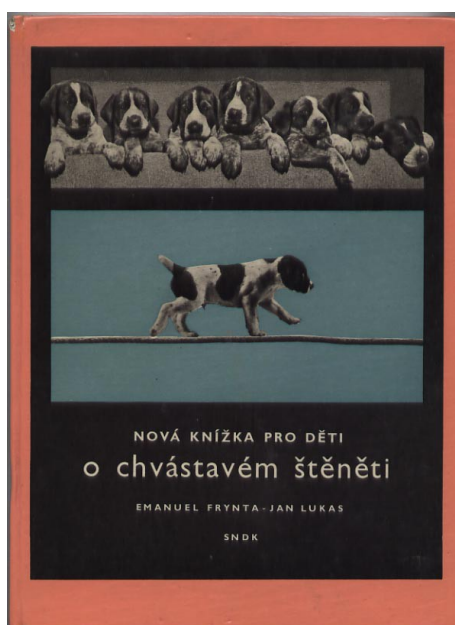


Obr. 34 – K. Čapek, *Dášeňka čili život štěněte*, 1933, obálka: K.Čapek, K.Teige; Dostupné z: www.artbook.cz

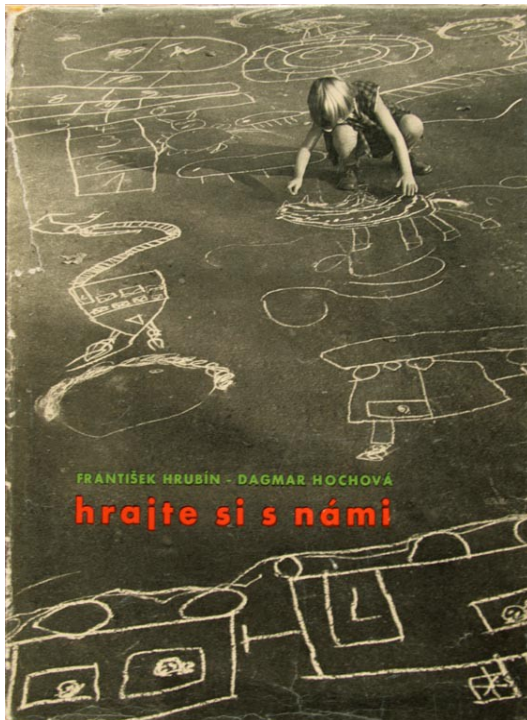


Obr. 35 – V. J. Staněk, *O lvíčku Simbovi*, 1948, obálka: V. J. Staněk; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>

Obr. 36 - Václav Jirů, *RAF: Obrázkový deník bernardýna Rafa, kočky Míny a malé krasavice, foxteriéra Ferdy a jejich přátel*, 1947, obálka: Václav Jirů, Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



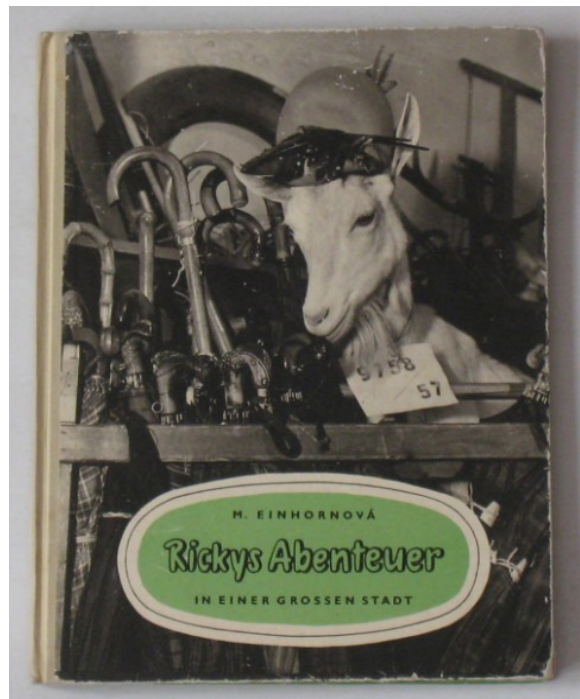
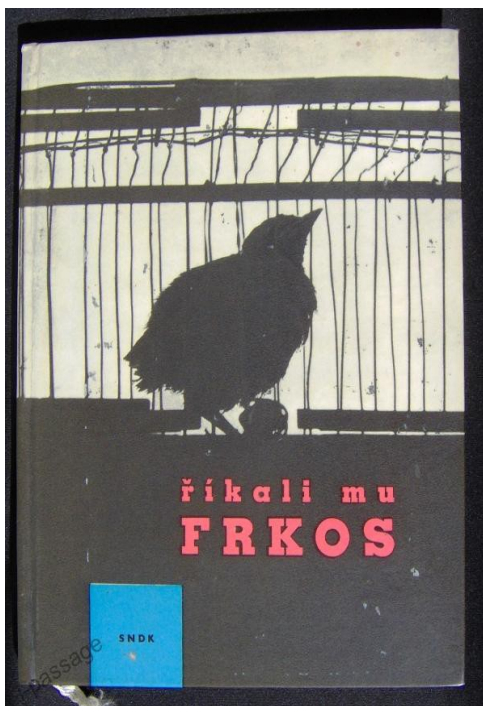
Obr. 37 – E. Frynta, J. Lukas, *Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti*, 1964, obálka: Jan Lukas; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



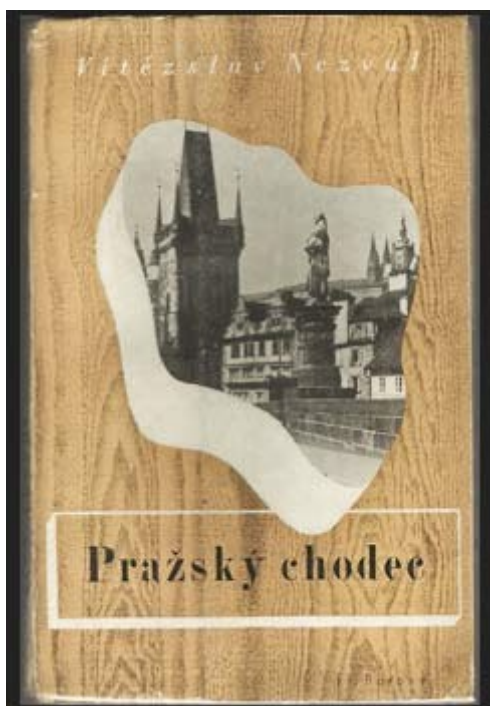
Obr. 38 – F. Hrubín, D. Hochová, *Hrajte si s námi*, 1960, obálka: D. Hochová; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



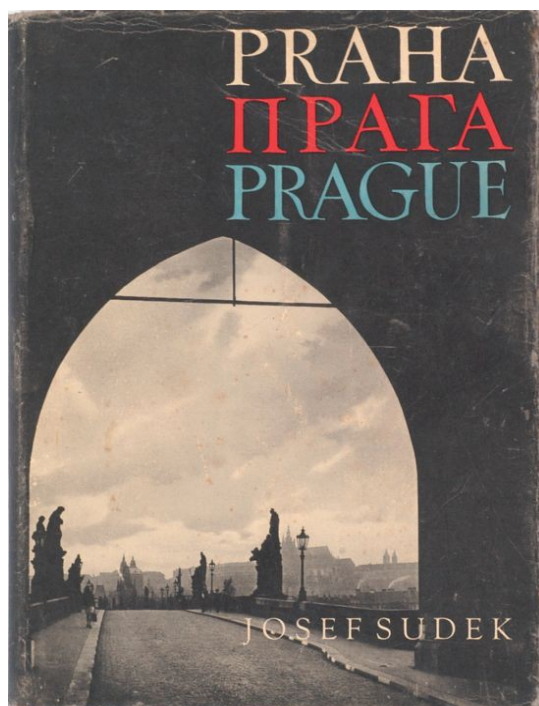
Obr. 39 – F. Hrubín, J. Lukas, *Sviť sluníčko sviť*, 1961, obálka: Jan Lukas; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



Obr. 40 – M. Einhornová, *Říkali mu Frkos*, 1963, obálka: M. Einhornová ; Obr. 41 – M. Einhornová, *Rickys Abenteuer in einer grossen Stadt*, 1958, obálka: M. Einhornová; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



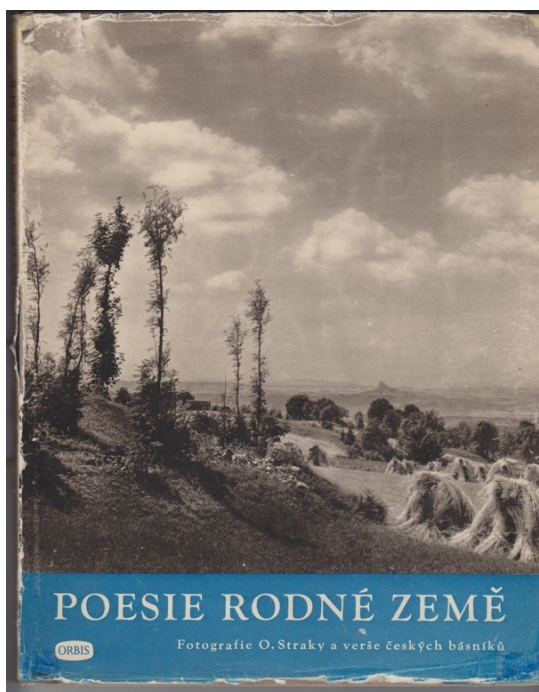
Obr. 42 – V. Nezval, *Pražský chodec*, 1938, obálka: F. Muzika, V. Nezval; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



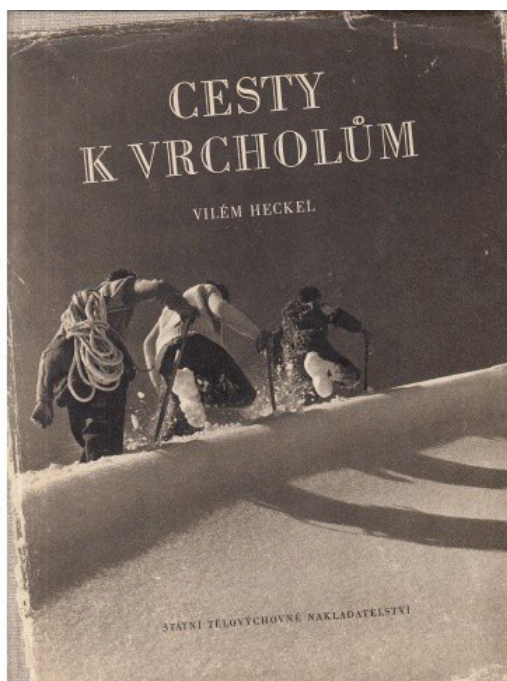
Obr. 43 – V. Nezval, J. Sudek, *Praha*, 1948, obálka: J. Sudek; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



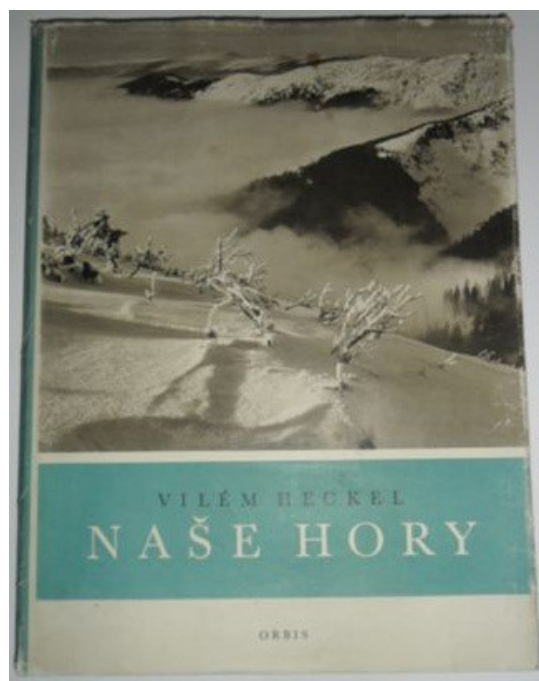
Obr. 44 – J. Jeníček, *Praha jasmem okřídlená*, 1948, obálka: J. Jeníček; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



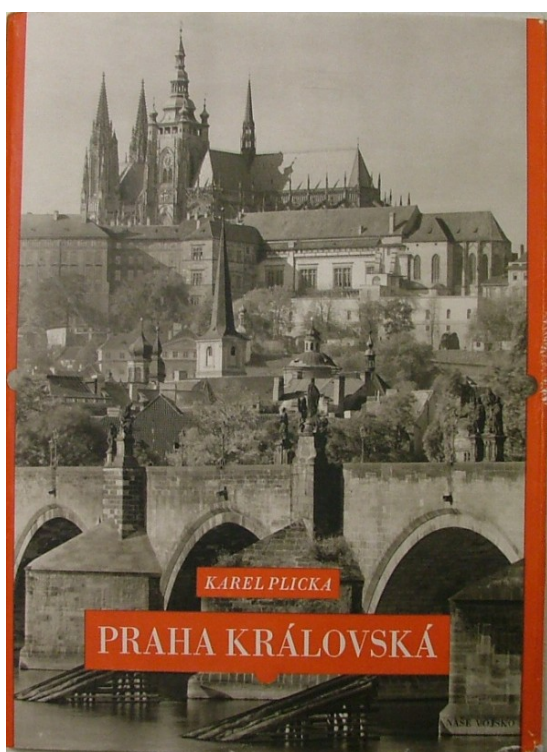
Obr. 45 – *Poesie rodné země*, fotografie O. Straky a verše českých básníků, 1952, obálka: O. Straka; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



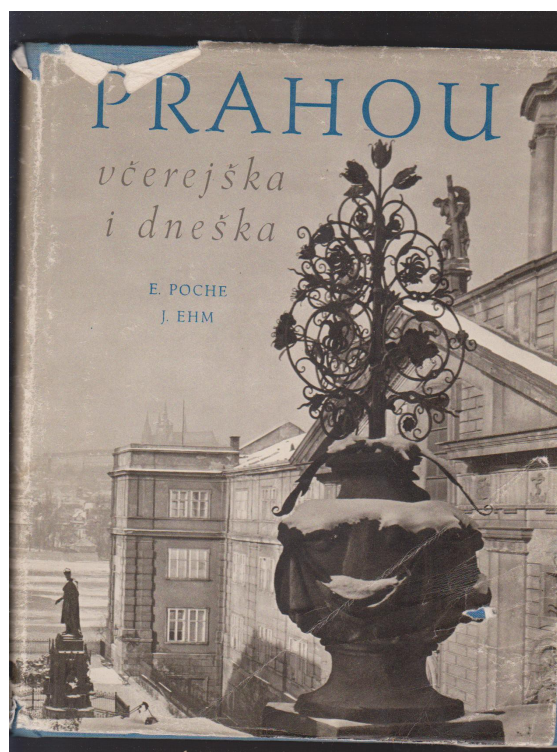
Obr. 46 – V. Heckel, *Cesty k vrcholům*, 1956, obálka: V. Heckel; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



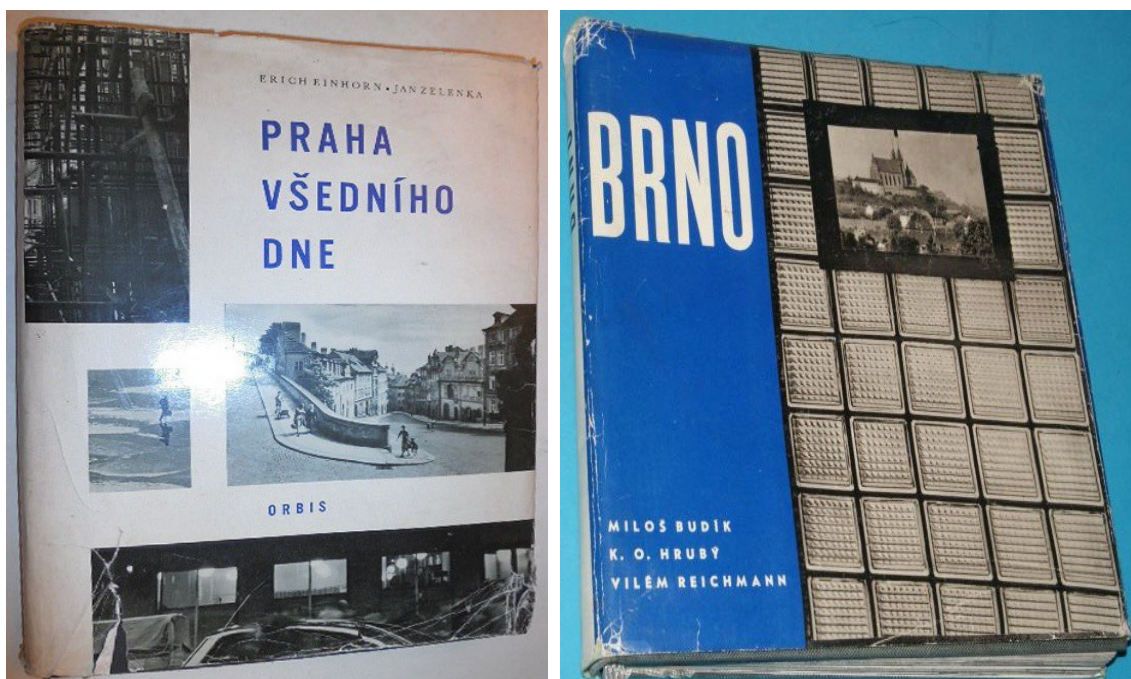
Obr. 47 – V. Heckel, *Naše hory*, 1956, obálka: V. Heckel; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



Obr. 48 – K. Plicka, *Praha královská*, 1957, obálka: K. Plicka; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



Obr. 49 – E. Poche, J. Ehm, *Prahou včerejška i dneška*, obálka: J. Ehm; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>

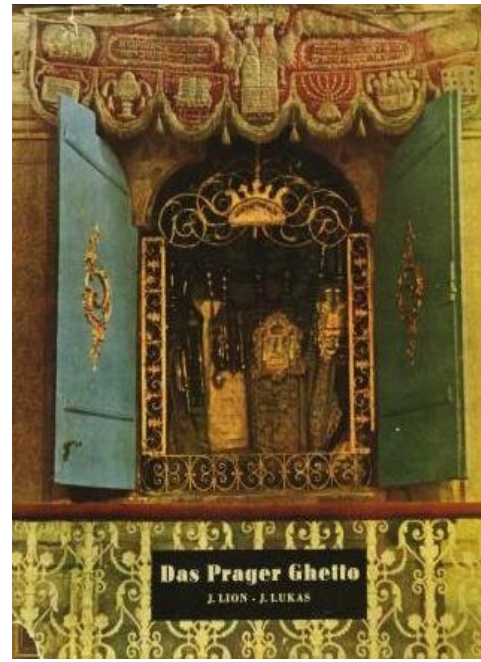
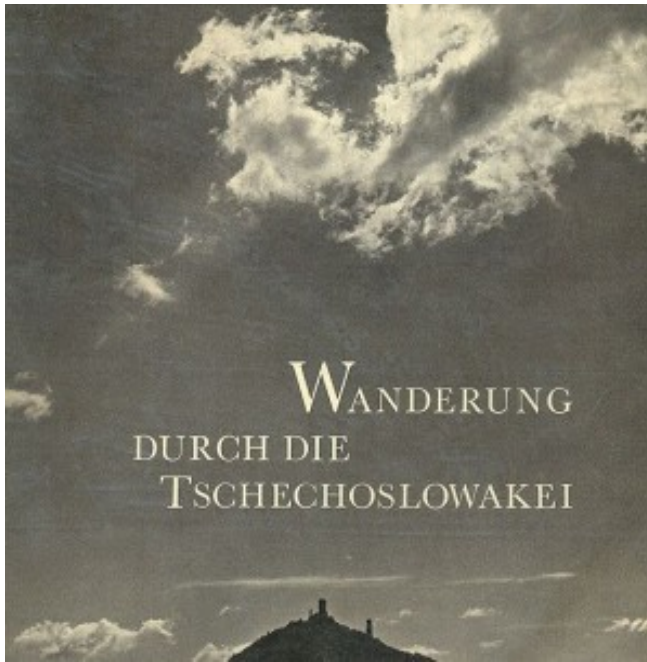


Obr. 50 – E. Einhorn, J. Zelenka, *Praha všedního dne*, 1959, obálka: E. Einhorn ; Dostupné z: www.antikvariat-pce.cz

Obr. 52 – K. O. Hrubý, et. al., *Brno*, 1964, obálka: K. O. Hrubý; Dostupné z: <http://www.s-antikvariat.cz/>



Obr. 51 – V. Jírů, *Praha a Pražané*, 1962, obálka: V. Jírů; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



Obr. 53 – J. Marco, M. Peterka, K. Bednář, *Wanderung durch die Tschechoslowakei : das Land, dem wir entsprossen*, 1958, obálka: J. Marco; Dostupné z: www.vladenie.su

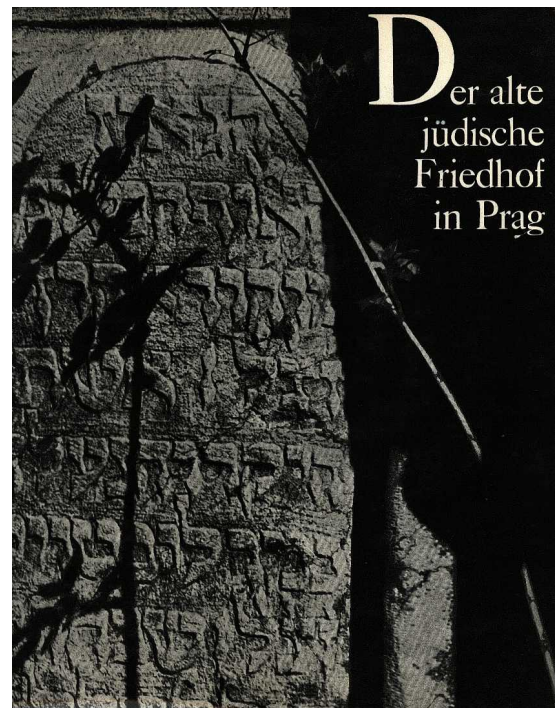
Obr. 54 – J. Lukas, J. Lion, *Das Prager Ghetto*, 1959, obálka: Jan Lukas; Dostupné z: www.zvab.com



Obr. 55 – L. Aškenazy, *Wir Menschenkinder*, 1960, obálka: Jan Lukas; Dostupné z: <http://www.libex.ru/>

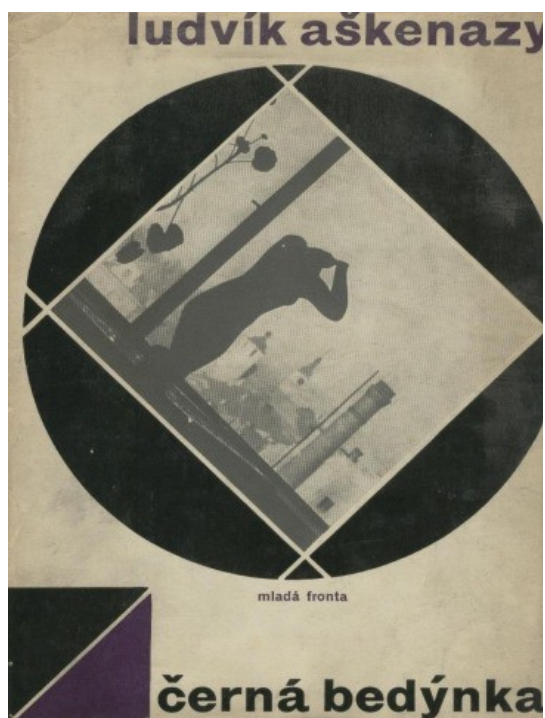


Obr. 57 - Jan Lukas, Emanuel Frynta, *Kafka lebte in Prag*, 1960, obálka: Jan Lukas; Dostupné z: <http://www.hermannlohss.de/>



Obr. 58 – M. Peterka, K. Dvořák, *Pražské jaro*, 1964, obálka: K. Dvořák; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>

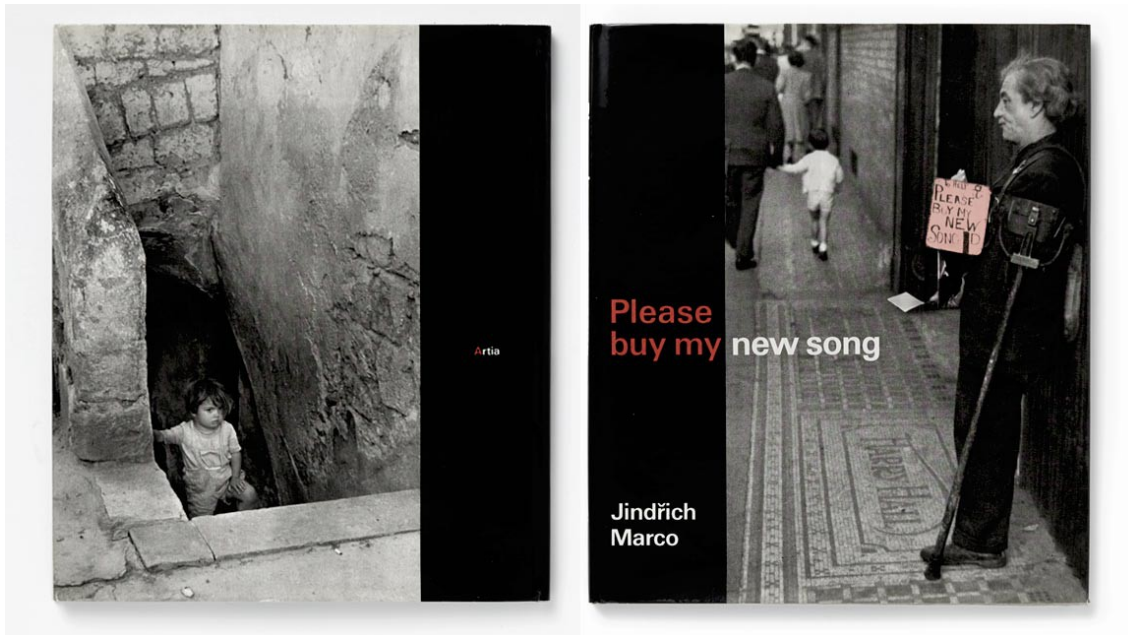
Obr. 56 – J. Lukas, J. Lion: *Der alte jüdische Friedhof in Prag*, 1960, obálka: Jan Lukas; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



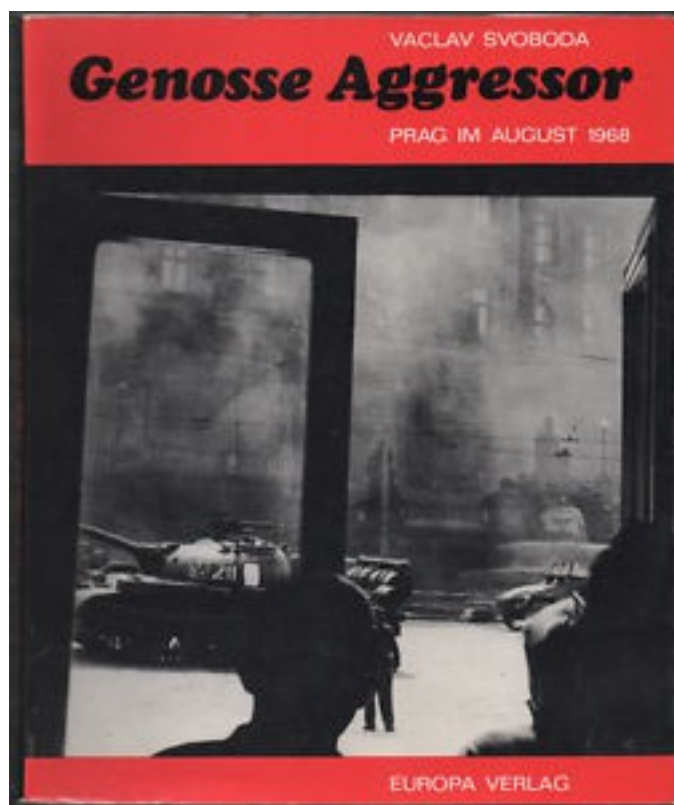
Obr. 59 – L. Aškenazy, *Černá bedýnka*, 1964, obálka: Zdenek Seydl; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



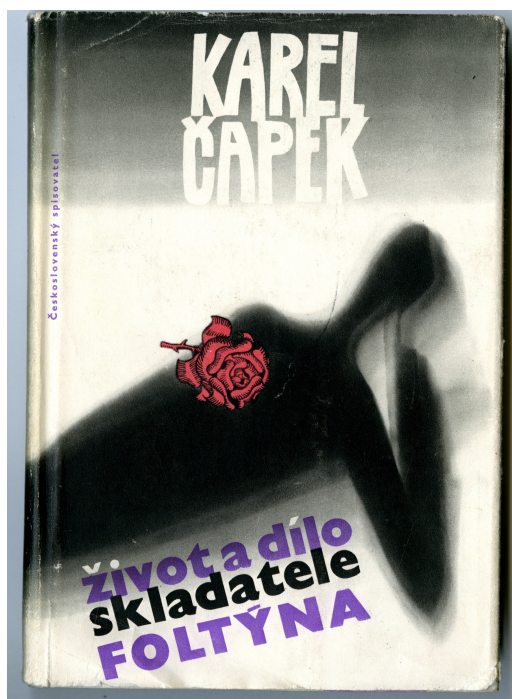
Obr. 60 – Miloň Novotný, *Londýn, fotografie*, 1968, obálka: Miloň Novotný; Dostupné z: <http://bintphotobooks.blogspot.cz/>



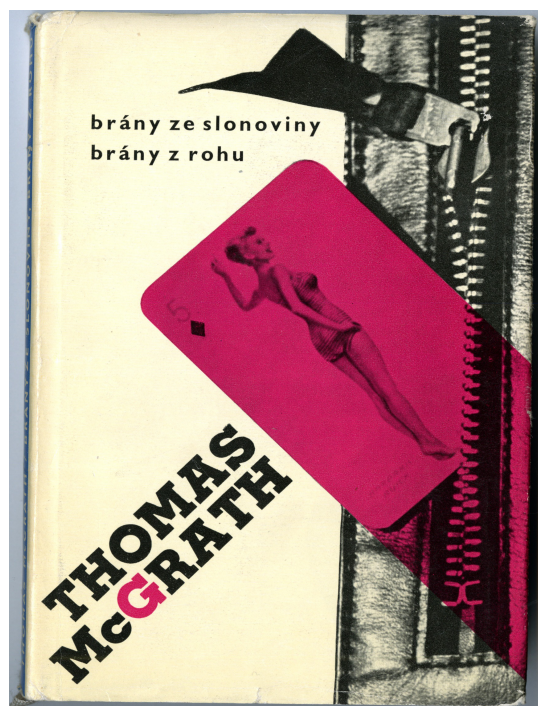
Obr. 61 – Jindřich Marco, *Please buy my new song*, 1967, obálka: J. Marco; Dostupné z: <http://www.achtung.photography/>



Obr. 62 – Jindřich Marco, *Genosse Aggressor. Prag im August 1968*, 1968, obálka: J. Marco; Dostupné z: <http://www.ebay.ca/itm/Vaclav-SVOBODA-Jind-ich-MARCO-Genosse-Aggressor-Prag-im-August-1968-E-O-/261435036437>



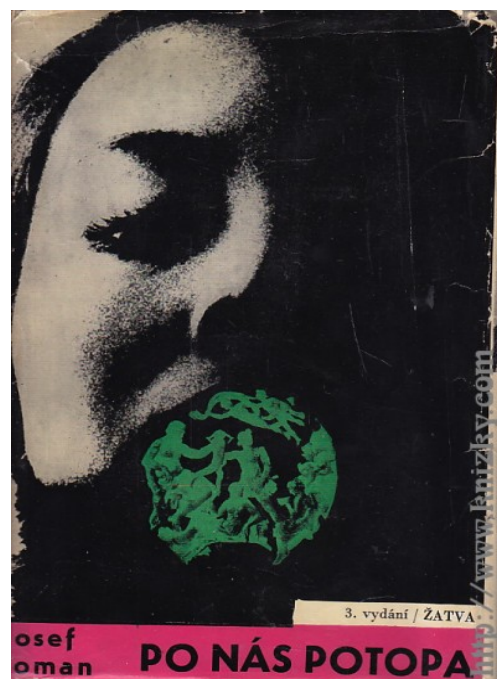
Obr. 63 – K.Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, 1960, obálka: Z. Seydl, V. Fuka, E. Fuková; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 64 – T. McGrath, *Brány ze slonoviny brány z rohu*, 1961, obálka: Zdenek Seydl, V. Fuka; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 65 – T. Williams, *Římské jaro paní Stoneové*, 1966, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



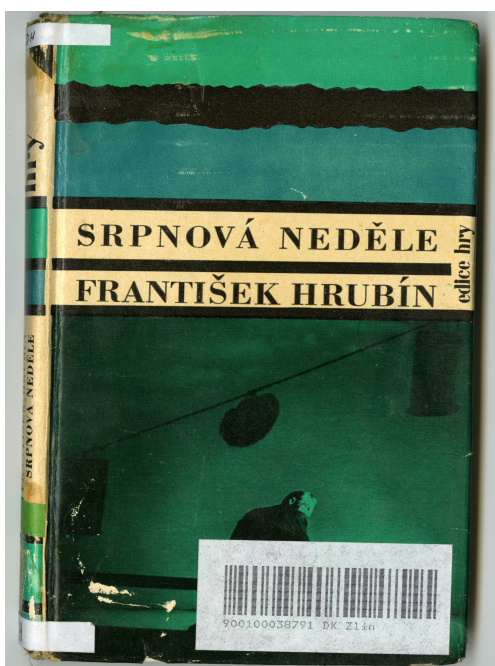
Obr. 66 – J. Toman, *Po nás potopa*, 1963, obálka: Z. Seydl; Dostupné z: www.knizky.com



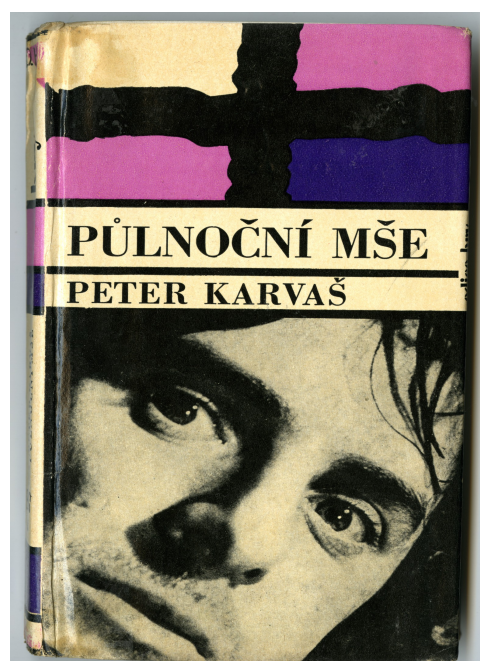
Obr. 67 - Vsevolod Emil'jevič Mejerchol'd, *Moderní tvář divadla*, 1962, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



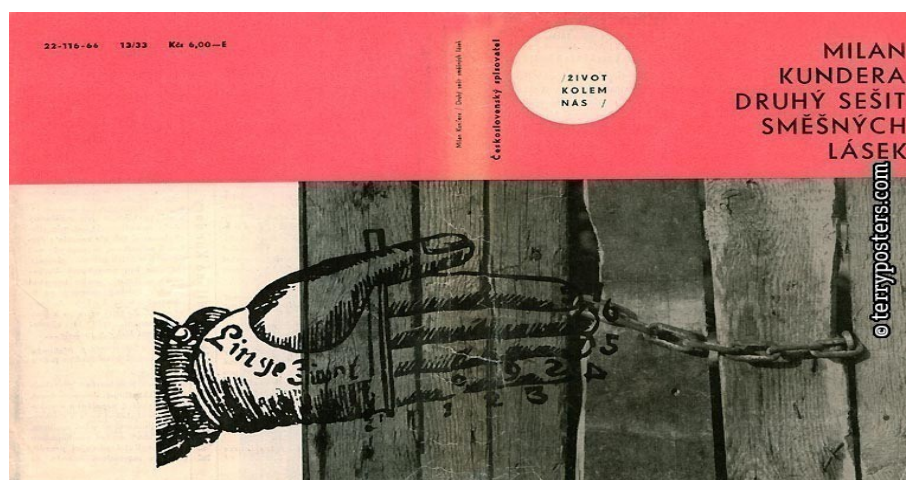
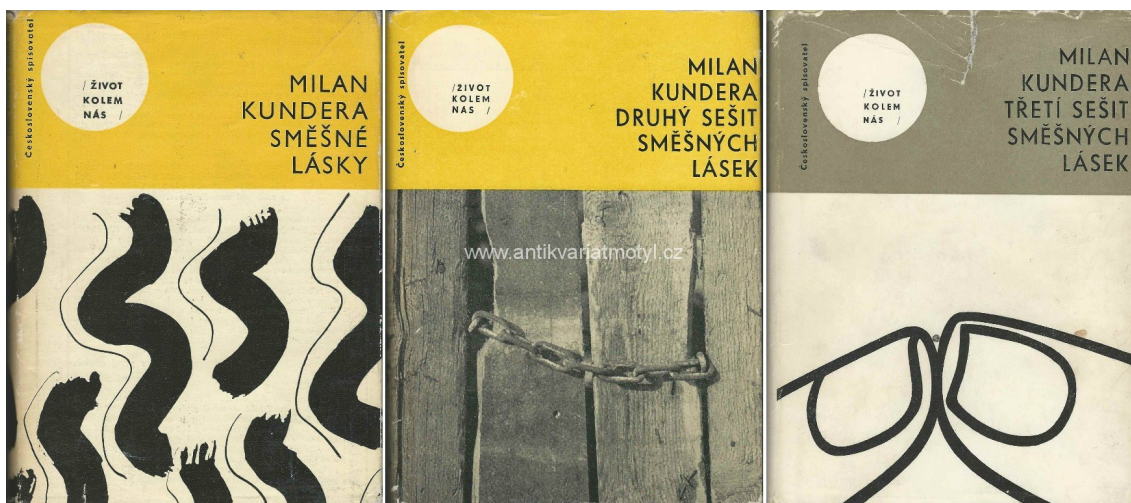
Obr. 68 – L. Aragon, *Velikonoční týden*, 1960, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 69 – F. Hrubín, *Srpnová neděle*, 1967, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc

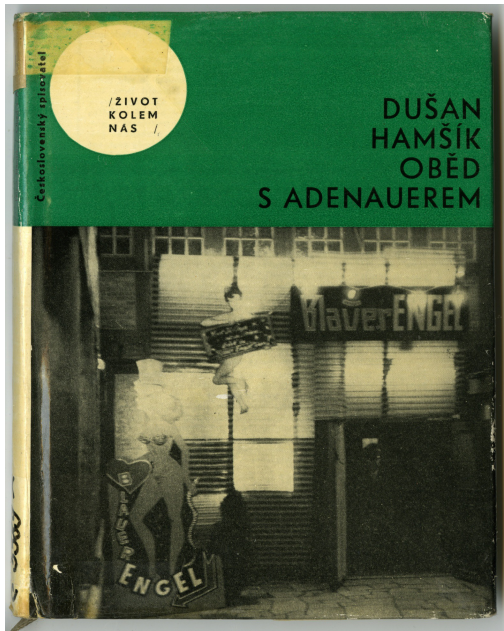


Obr. 70 – P. Karvaš, *Půlnoční mše*, 1964, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 72a – M. Kundera, *První, Druhý a Třetí sešit směšných lásek*, 1963, 1965, 1968, obálky: Zdenek Seydl; Dostupné z: www.terryposters.com ; www.antikvariatmotyl.cz

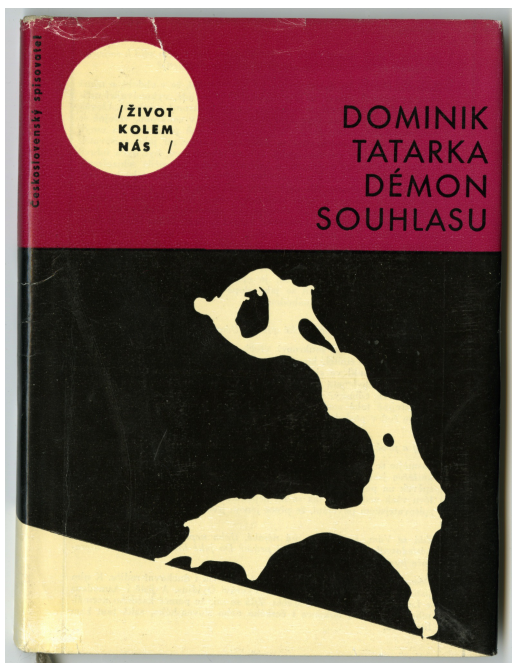
Obr. 71 – Vnitřní vzhled obálky edice *Život kolem nás*, Dostupné z: www.expo58.blogspot.cz



Obr. 73 – D. Hamšík, *Oběd s Adenauerem*, 1966, obálka: Z. Seydl, J. Pařík; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



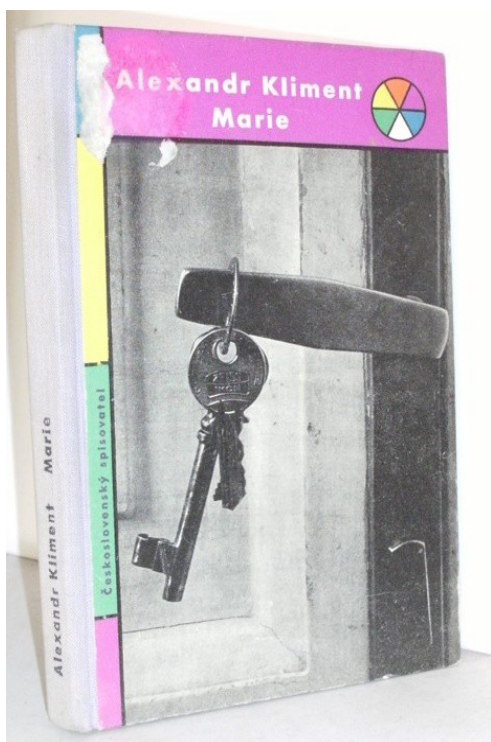
Obr. 74 – I. Klíma, *Milenci na jednu noc*, 1964, obálka: Z. Seydl, M. Váša; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



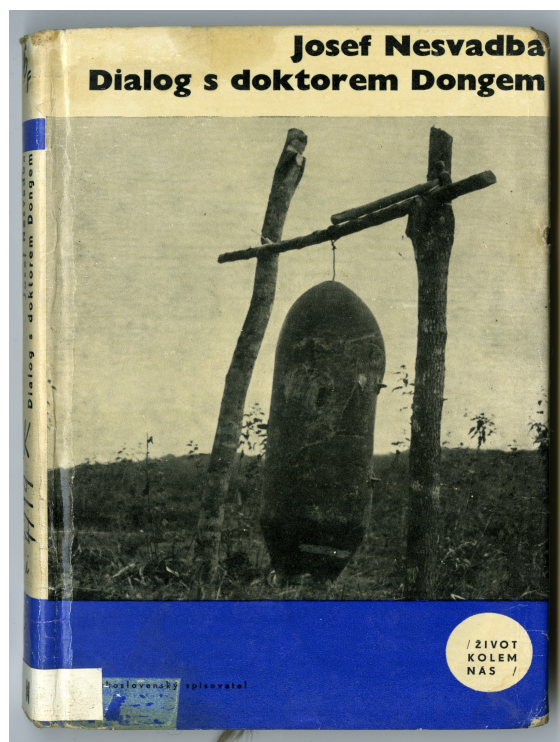
Obr. 75 – D. Tatarka, *Démon souhlasu*, 1964, obálka: Z. Seydl, F. Schnöbling; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



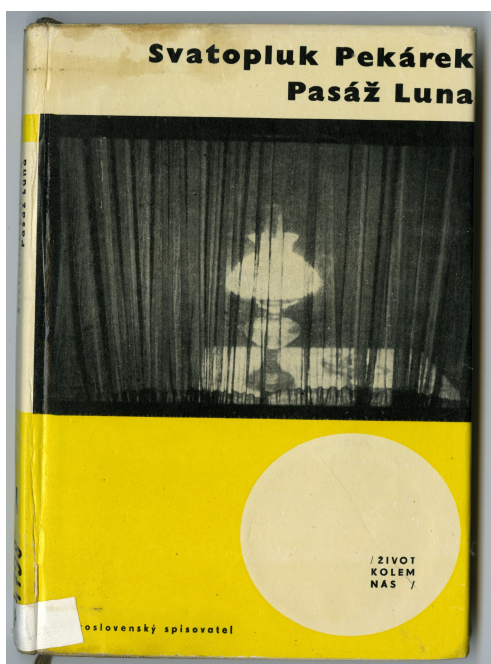
Obr. 76 – M. Uhde, *Ošetřovna*, 1966, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



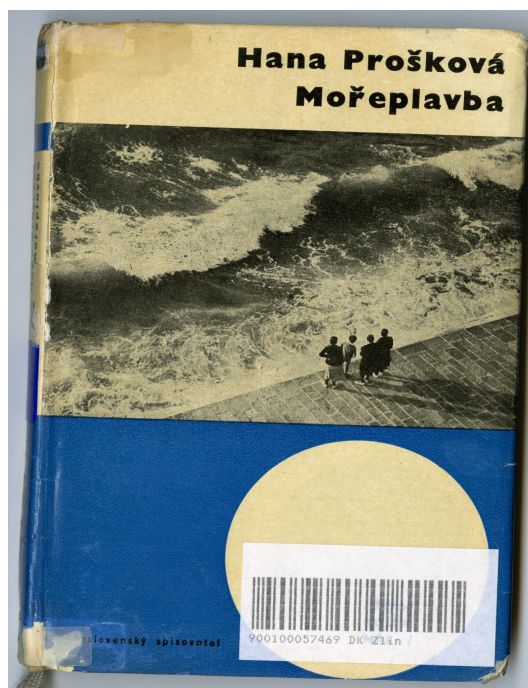
Obr. 77 – A. Kliment, *Marie*, 1960, obálka: Z. Seydl; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>



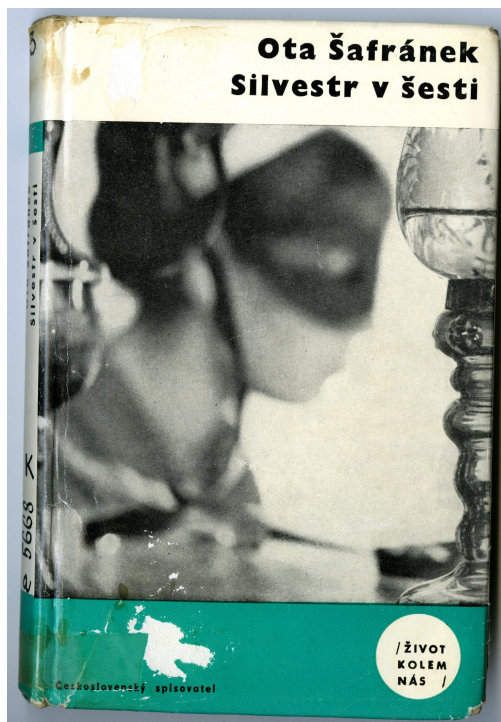
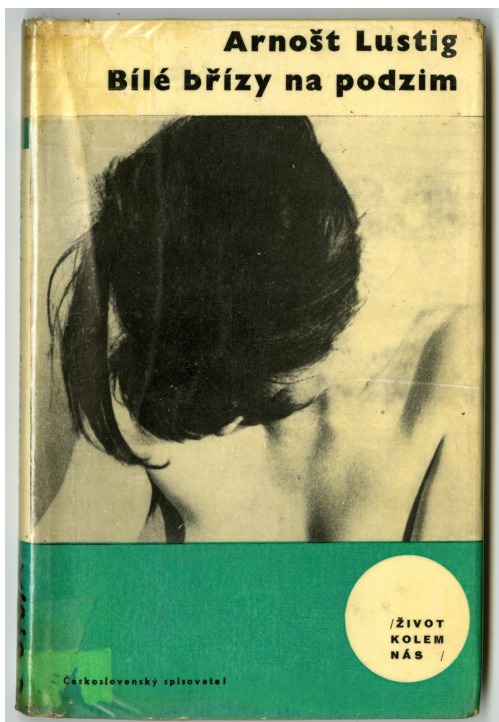
Obr. 78 – J. Nesvadba, *Dialog s doktorem Dongem*, obálka: Z. Seydl, O. Hlavsa; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 79 – S. Pekárek, *Pasáž Luna*, 1964, obálka: Z. Seydl, F. Schnöbling; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc

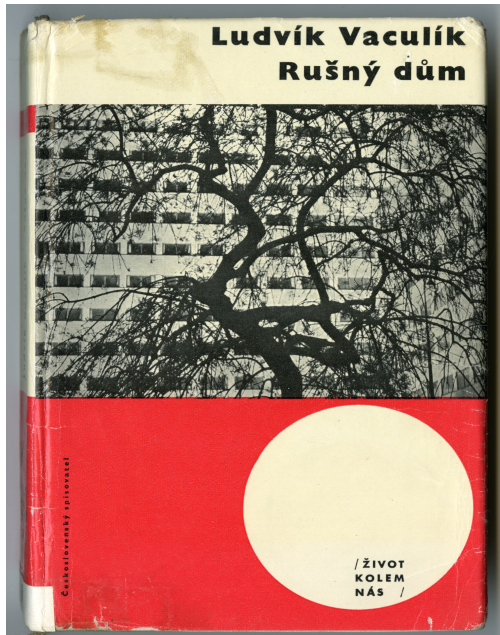


Obr. 80 – H. Prošková, *Mořeplavba*, 1964, obálka: Z. Seydl, F. Schnöbling; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



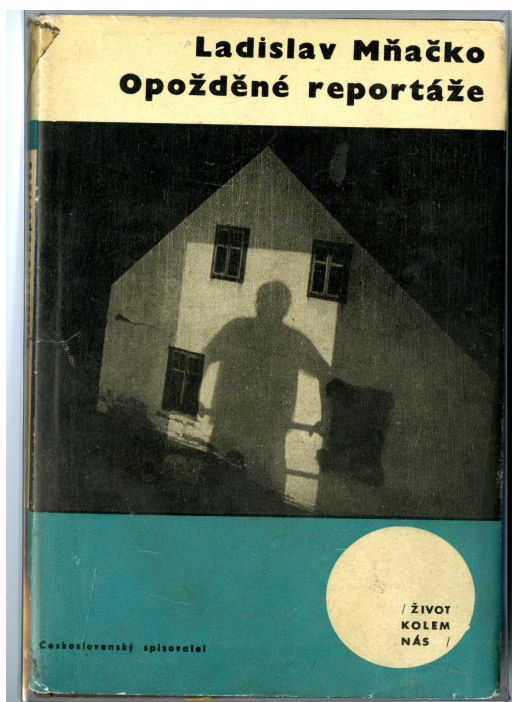
Obr. 81 – A. Lustig, *Bílé břízy na podzim*, 1966, obálka: Z. Seydl, B. Straka; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc

Obr. 82 – O. Šafránek, *Silvestr v šesti*, 1966, obálka: Z. Seydl, V. Váchová; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 83 – L. Vaculík, *Rušný dům*, 1963, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc

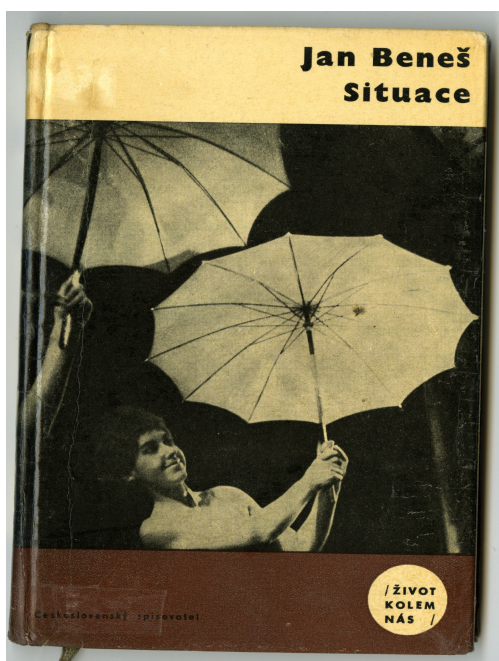
Obr. 84 – M. Holub, *Anděl na kolečkách*, 1964, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



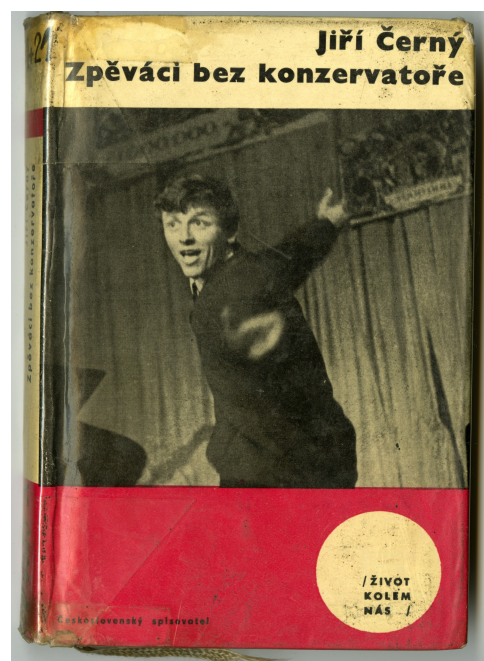
Obr. 85 – L. Mňačko, *Opožděné reportáže*, 1964, obálka: Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 86 – J. Trefulka, *Pršelo jim štěstí*, 1963, obálka: Z. Seydl; Dostupné z: www.knizky.com



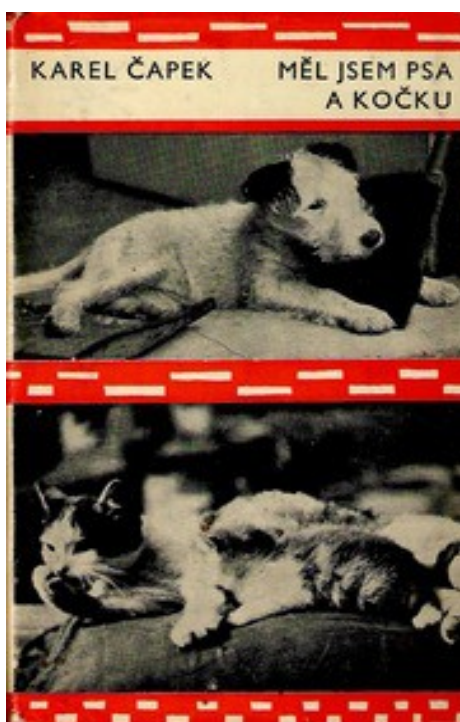
Obr. 87 – J. Beneš, *Situace*, 1963, obálka: P. Hodan, Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



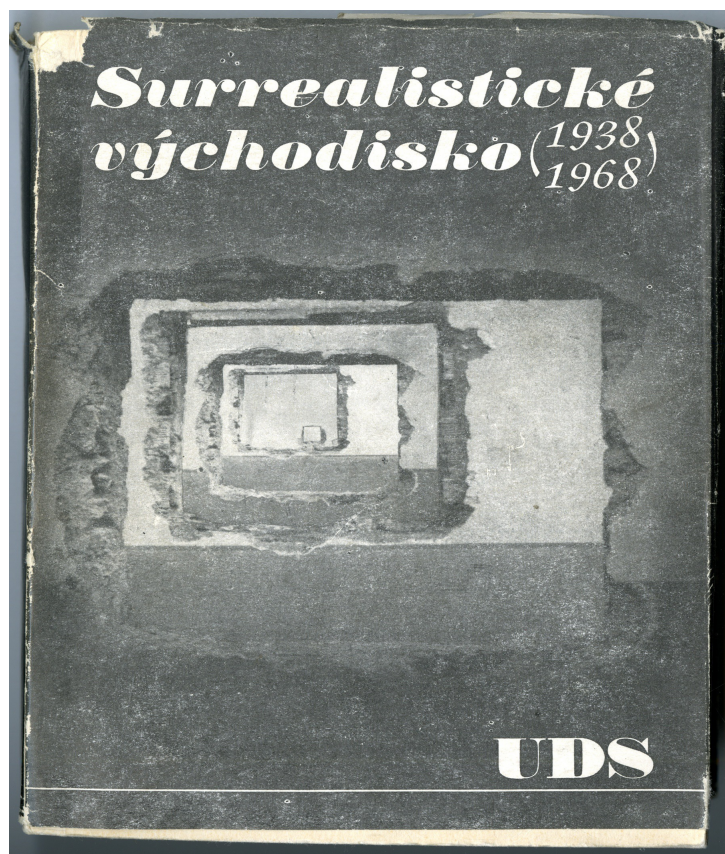
Obr. 88 – J. Černý, *Zpěváci bez konzervatoře*, 1966, obálka: M. Huck, Z. Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 89, 90 – J. Čapek, *Kulhavý poutník* (tiskátková typografie Zdenka Seydla), 1967, obálka: Zdenek Seydl; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc / <http://expo58.blogspot.cz/>



Obr. 91 – K. Čapek, *Měl jsem psa i kočku*, 1964, obálka: K. Čapek, Z. Seydl; Dostupné z: <http://muj-antikvariat.cz/>

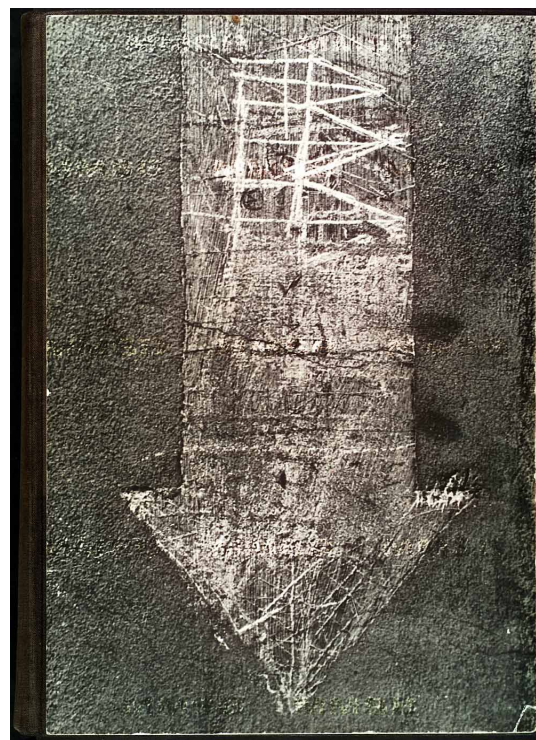


Obr. 92 – S. Dvorský, V. Effenberger, P. Král, *Surrealistické východisko 1938-1968*, 1969, obálka: A. Nožička; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 93 – J. Heisler, Toyen, *Z kasetnat spánku*, 1940, obálka: Toyen, M. Bernat, V. Radlický; Dostupné z: <http://www.artic.edu/aic/collections/my/date-turning-pages-art-institute-chicago/15178>

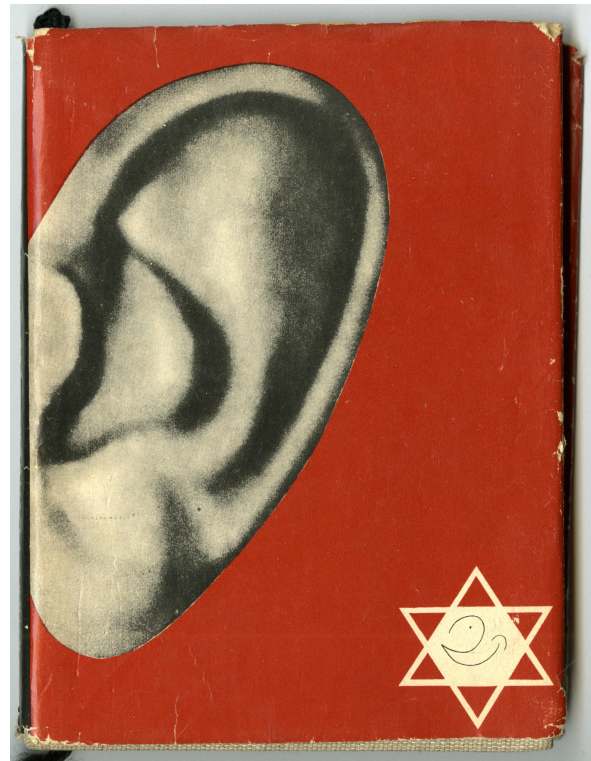
Obr. 94 – J. Heisler, J. Štýrský, *Na jehlách těchto dní*, 1945, obálka: J. Štýrský; Dostupné z: <http://www.manhattanrarebooks-art.com/styrsky.htm>



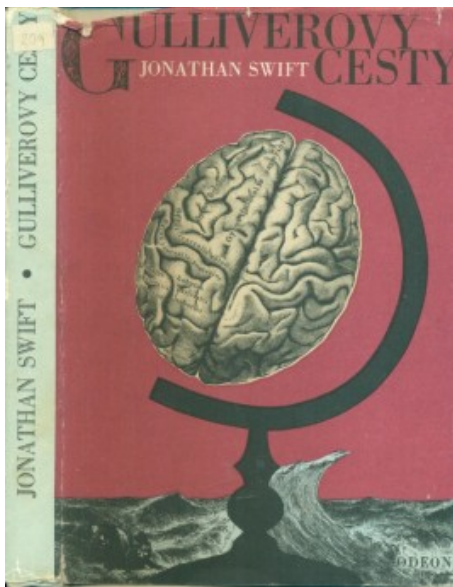
Obr. 95, 96, 97, 98, 99 – *Objekt 1*, 1953; *Objekt 2*, 1953; *Objekt 3*, 1958; *Objekt 4*, 1960; *Objekt 5*, 1962; obálky: Emila Medková; Dostupné z: <http://www.manuscriptorium.com/>



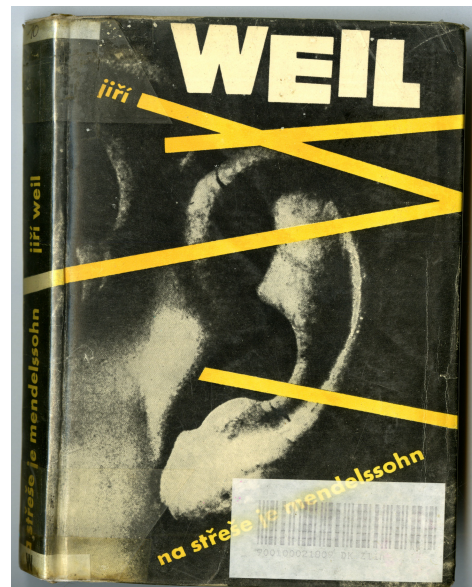
Obr. 100 – F. Kafka, *Proměna*, 1963, obálka: Emila Medková; Dostupné z: www.antikvariety.cz



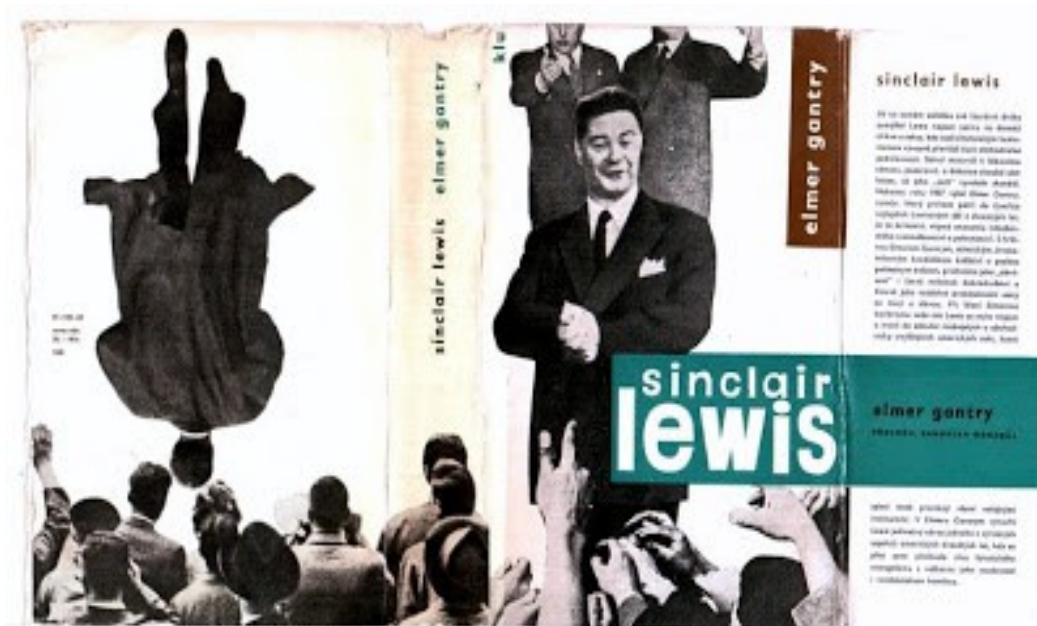
Obr. 101 – K. Poláček, *Židovské anekdoty*, 1967, obálka: B. Štěpán; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



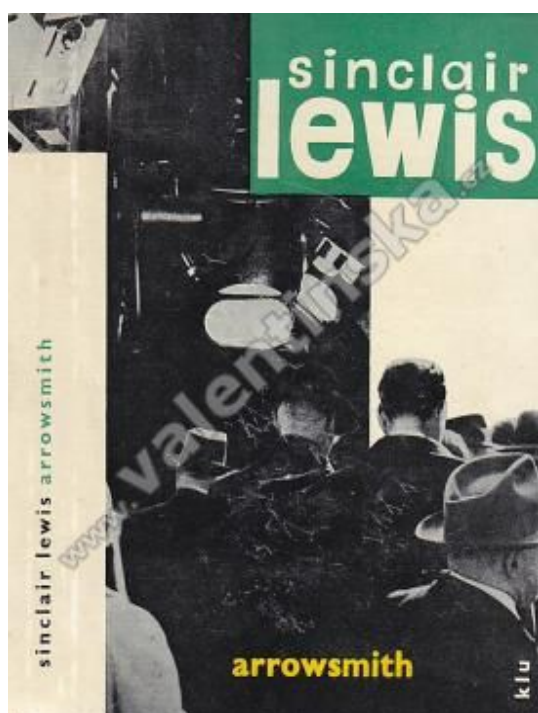
Obr. 102 – J. Swift, *Gulliverovy cesty*, 1968, obálka: B. Štěpán; Dostupné z: www.mu-j-antikvariati.cz



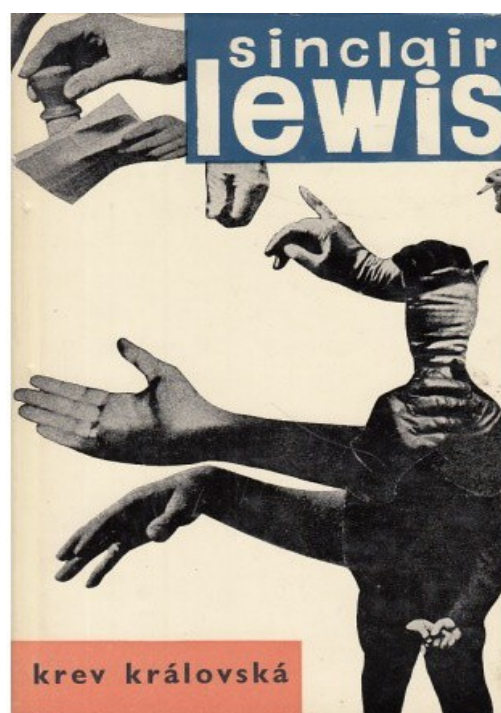
Obr. 103 – J. Weil, *Na střěše je Mendelssohn*, 1960, obálka: V. Fuka; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 105 – S. Lewis, *Elmer Gantry*, 1963, obálka: Z. Sekal; Dostupné z: www.muji-antikvariati.cz



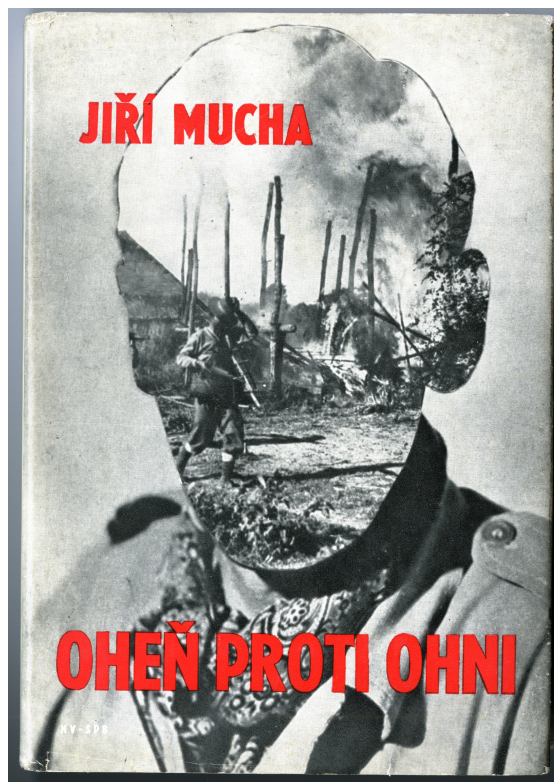
Obr. 104 – S. Lewis, *Arrowsmith*, 1963, obálka: Z. Sekal; Dostupné z: www.valentinska.cz



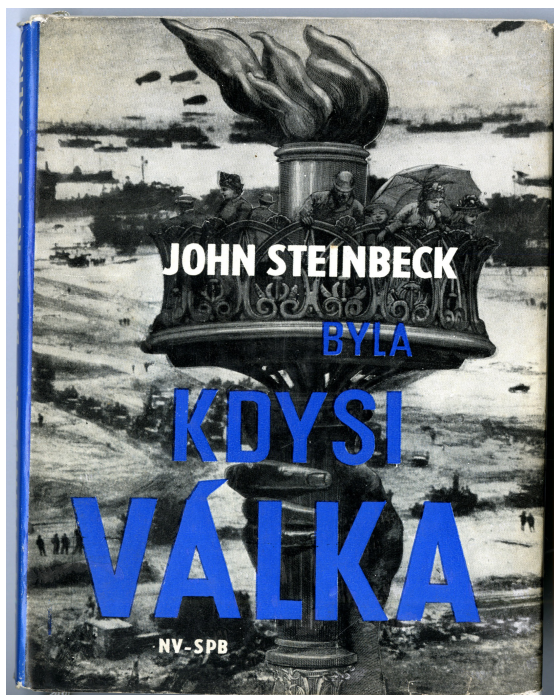
Obr. 106 – S. Lewis, *Krev královská*, 1967, obálka: Z. Sekal; Dostupné z: www.muji-antikvariati.cz



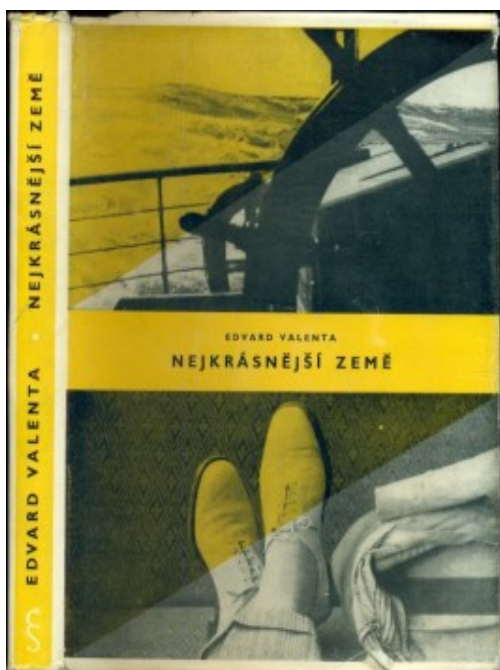
Obr. 107 – B. Hrabal, *Automat svět*, 1966, obálka: J. Kolář; Dostupné z: www.expo58.blogspot.cz



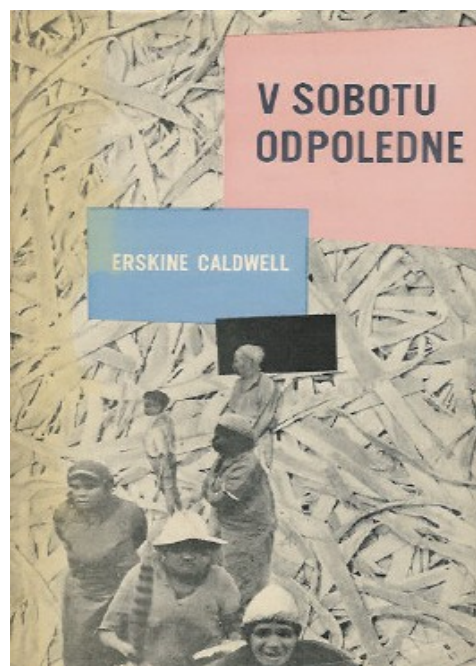
Obr. 108 – J. Múcha, *Oheň proti ohni*, 1966, obálka: J. Kolář; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



Obr. 109 – J. Steinbeck, *Byla kdysi válka*, 1965, obálka: J. Kolář; scan: Hana Bartošová, Knihovna - Muzeum umění Olomouc



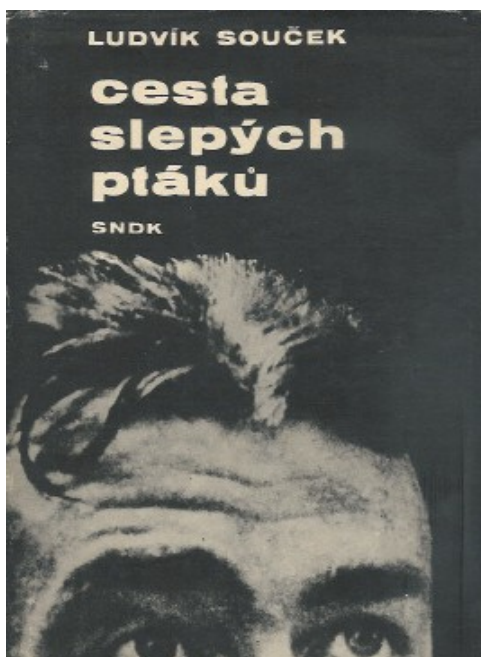
Obr. 110 – E. Valenta, *Nejkrásnější země*, 1958, obálka: L. Fára; Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/>



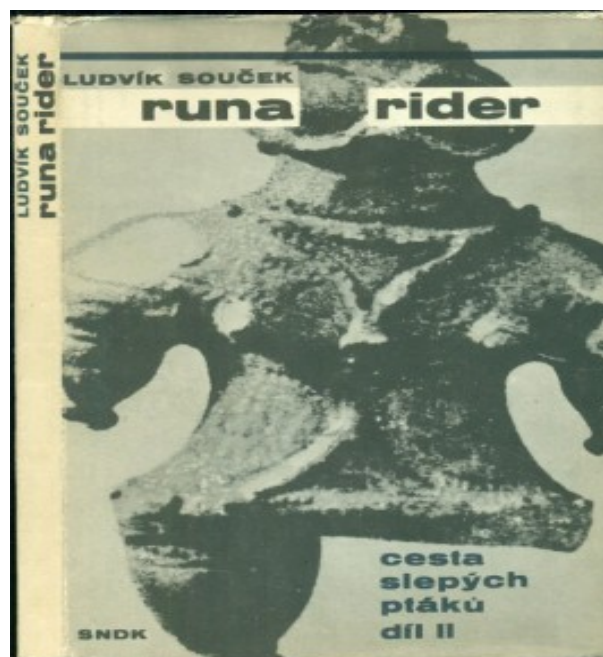
Obr. 111 – E. Caldwell, *V sobotu odpoledne*, 1958, obálka: L. Fára; Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/>



Obr. 112 – W. Faulkner, *Růže pro Emilii*, 1958, obálka: L. Fára; Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/>



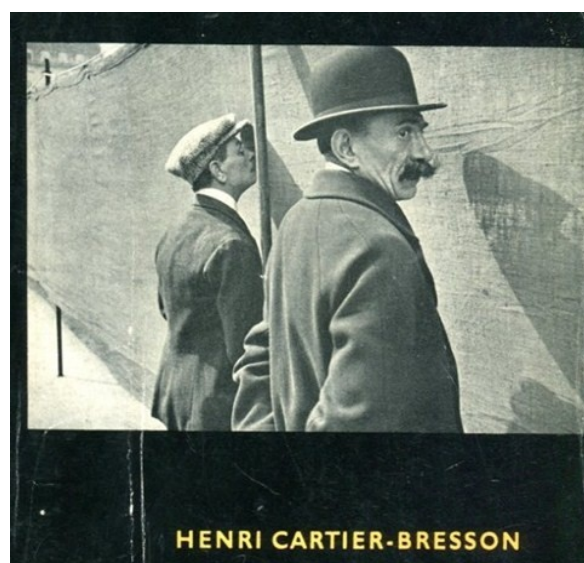
Obr. 113 – L. Souček, *Cesta slepých ptáků I*, 1964, obálka: L. Fára; Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/>



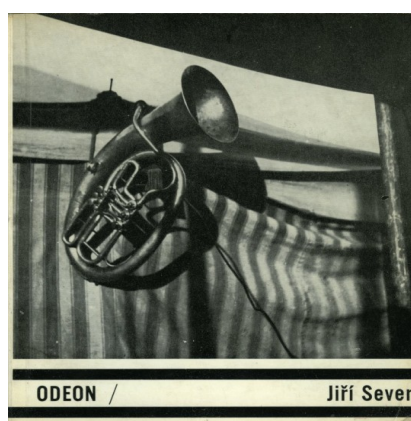
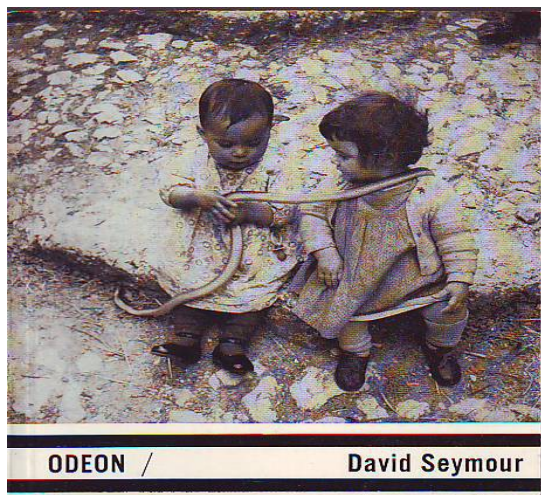
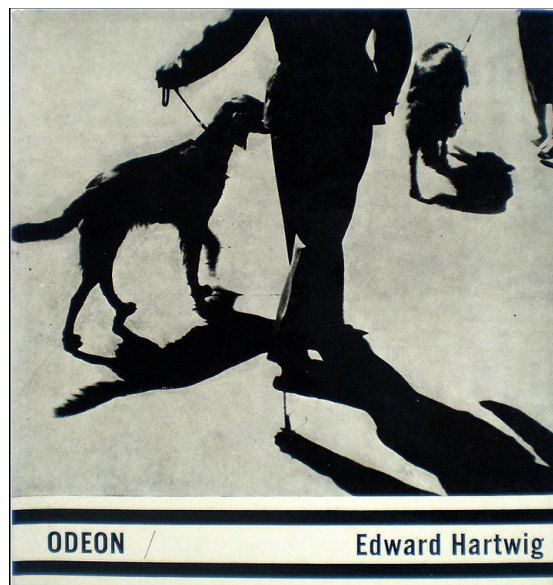
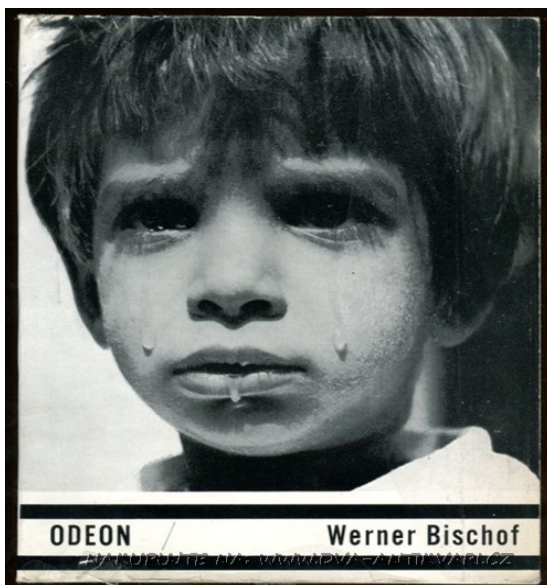
Obr. 114 - L. Souček, *Runa rider - Cesta slepých ptáků II*, 1964, obálka: L. Fára; Dostupné z: <http://www.e-antikvariat.com/>



Obr. 115 – J. Tomeš, *Pier Luigi Nervi*, 1967, obálka L. Fára; Dostupné z: www.muj-antikvariat.cz



Obr. 116 - Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, 1958, obálka: L. Fára; Dostupné z: www.muj-antikvariat.cz



Obr. 117 – 122 – Edice *Umělecká fotografie*, svazky vydané mezi lety 1958 – 1969 s grafickou úpravou Libora Fáry (sv. 7, sv. 28, sv. 29, sv. 30, sv. 31, sv. 32)

Dostupné z: www.artbook.cz

Seznam vyobrazených knižních obálek:

- Obr. 1 - Časopis *Český svět 1*, obálka, č. 2, 1904/1905.
- Obr. 2 – Jindřich Veselý, *Z historie loutek evropských*, Praha, České lidové knihkupectví, 1913 (Otisk z revue *Český loutkář*)
- Obr. 3 – Flora Le Breton, Clive Brook, *Záhada hlubin*, Praha a Kutná Hora: Karel Šolc, 1924/1925 (*Americké sensační romány 20.*). ; Flora Le Breton, Clive Brook, *Rytmistr „Černých kyrysníků“*, Praha a Kutná Hora: Nakl. a tisk Karel Šolc, 1925 (*Americké sensační romány 20.*)
- Obr. 4 – Ladislav Vladyka, *Pouze tělo, 1. a 2. díl*, Praha: Sfinx, 1928. (Devítikorunovka, 11 a 12)
- Obr. 5 - Karel Teige, 1900-1951. *Život II : Sborník nové krásy*, Praha : Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1922.
- Obr. 6 - Jaroslav Seifert, *Samá láska*, Praha, Večernice V. Vortel a R. Rejman, 1923.
- Obr. 7 - Vítězslav Nezval, 1900-1958. *Pantomima*,. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1935.
- Obr. 8 - Adolf Hoffmeister, *Nevěsta*, Praha : Jan Fromek, 1927. (Odeon ; sv. 27).
- Obr. 9 - Vladimír Lidin, *Mořský průvan*, Aventinum, Praha, 1925.
- Obr. 10 - Vítězslav Nezval, *Menší růžová zahrada*, Praha : Jan Fromek, 1926. (Odeon ; sv. 12).
- Obr. 11 - Karel Schulz, *Dáma u vodotrysku*, Praha : Ladislav Kuncíř, 1926.
- Obr. 12 - George Bernard Shaw, *Druhý ostrov Johna Bulla*, Praha : Družstevní práce, 1930. (Spisy G. B. Shawa ; sv. 27).
- Obr. 13 - Upton Sinclair, *Utajované Zlo*, Praha: Družstevní práce, 1931.
- Obr. 14 - František Nechvátal. *Vedro na paletě*, Praha: Václav Petr, 1935.
- Obr. 15a - Pierre Souvestre a Marcel Allain, *Fantomas. Mrtví, jenž zabíjí*, Praha: Jan Fromek, 1929.
- Obr. 15b - Pierre Souvestre a Marcel Allain, *Fantomas. Tajemný agent*, Praha: Jan Fromek, 1929.
- Obr. 15c - Pierre Souvestre a Marcel Allain, *Fantomas. Oběšenec z Londýna*, Praha: Jan Fromek, 1930.
- Obr. 16 - Bohuslav Brouk, *Psychoanalytická sexuologie*, Praha: Alois Srdce, 1933.
- Obr. 17 - Karel Nový, *Peníze*, 1. vyd. Sfinx: Bohumil Janda, 1931. (Pyramida ; sv. 20).

- Obr. 18 – Ukázky edice Úroda.
- Obr. 19 - Karel Josef Beneš, *Kouzelný dům*, 3. vyd. Praha: Melantrich, 1940.
- Obr. 20 - John Galsworthy, *Silnější než smrt*, 2. vyd. Melantrich, 1933. (Úroda ; sv. 14).
- Obr. 21 - Karel Poláček, *Hlavní přelíčení*, 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1933.
- Obr. 22 - Karel Čapek, *O věcech obecných čili Zoon Politikon*, 1. vyd. Praha, Fr. Borový, 1932. (Spisy Bratří Čapků, sv. 32).
- Obr. 23 - Vítězslav Nezval. *Básně noci*, 4. vyd. Fr. Borový, Praha, 1938.
- Obr. 24 - F. X. Šalda, ed. *Almanach Kmene 1930-31*, Praha, Klub moderních nakladatelů Kmen, 1930.
- Obr. 25 - Karel Teige, *Práce Jaromíra Krejčara: Monografie staveb a projektů*, Praha: Václav Petr, 1933. (Edice Soudobé Mezinárodní Architektury ; sv. 2).
- Obr. 26 - Jan Vaněk, ed., Zdeněk Rossmann, ed., B. Horneková, ed., *Civilisovaná žena: jak se má kultivovaná žena oblékati*, Brno: Index, 1929.
- Obr. 27 - Karel Plicka, Zdeněk Wirth, *Praha ve fotografii Karla Plicky*, Česká grafická unie, Praha, 1940.
- Obr. 28 - Dalibor Plichta. *Praha panoramatická : Sudek*, 1. vyd. Praha : Orbis, 1959.
- Obr. 29 - Marie Šechtlová, Jiří Štych, *Děti kapitána Kohla*, České Budějovice, 1961.
- Obr. 30 - Alexej Kusák, Ervín Jiříček, et al., *Jak zpívá racek: kniha fotografií z jižních Čech*, České Budějovice, 1962.
- Obr. 31 - Miroslav Holub, Eva Fuková, Miloň Novotný, Marie Šechtlová, et al., *New York*, Mladá fronta, Praha, 1966.
- Obr. 32 - Jan Noha, Marie Šechtlová, *Všechny oči*, 1. vyd. SNDK, Praha, 1964.
- Obr. 33 - Jan Noha, Marie Šechtlová, *Praha na listu růže*, Praha, 1966.
- Obr. 34 - Karel Čapek, *Dášeňka čili život štěněte*, Praha: Fr. Borový, 1933.
- Obr. 35 - Václav Jan Staněk, *O lvičku Simbovi: veselé i smutné příhody ze života lvího koťátka v africké stepi, ve zvěřinci a v zoologické zahradě*, 2. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1948.
- Obr. 36 - Václav Jirů, *RAF: Obrázkový deník bernardýna Rafa, kočky Míny a malé krasavice, foxteriéra Ferdy a jejich přátel*, Československé filmové nakladatelství, Praha, 1947.
- Obr. 37 - Emanuel Frynta, ed. *Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti*, 1. vyd. Praha, 1964.

- Obr. 38 - František Hrubín. *Hrajte si s námi*. 3. vyd. Praha: SNDK, 1960.
- Obr. 39 - František Hrubín, Jan Lukas, *Sviť sluníčko sviť*, Praha, 1961.
- Obr. 40 - Milada Einhornová, Pavel Kohout, *Říkali mu Frkos*, Praha, 1963.
- Obr. 41 - Milada Einhornová, *Rickys Abenteuer in einer großen Stadt*, Fotobilderbuch Artia Verlag Prag 1958 in Bücher, Kinder- & Jugendliteratur, Geschichten & Erzählungen.
- Obr. 42 - Vítězslav Nezval, *Pražský chodec*, Praha : Fr. Borový, 1938.
- Obr. 43 - Vítězslav Nezval a Josef Sudek, *Praha*, Svoboda, Praha, 1948.
- Obr. 44 - Jiří Jeniček, *Praha jasem okřídlená*, Československé filmové nakladatelství, Praha, 1948.
- Obr. 45 - *Poesie rodné země*, fotografie O.Straky a verše českých básníků, Orbis, Praha 1952.
- Obr. 46 - Vilém Heckel, *Cesty kvrcholům*, text Miroslav Jedlička a Otto Jelínek, Státní tělovýchovné nakladatelství, Praha, 1956.
- Obr. 47 - Vilém Heckel, *Naše hory*, text Josef Kinský, Orbis, Praha, 1956.
- Obr. 48 - Karel Plicka. *Praha královská*, 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1957.
- Obr. 49 - Emanuel Poche, *Prahou včerejška i dneška*, 1. vyd. Praha: Orbis, 1958. (Pragensia).
- Obr. 50 - Erich Einhorn, Jan Zelenka, *Praha všedního dne*, Praha, 1959.
- Obr. 51 - Václav Jirů, *Praha a pražané*, Praha, 1962.
- Obr. 52 - Karel Otto Hrubý, Oldřich Mikolášek, Vladimír Hrouzek, *Brno*, Brno 1961.
- Obr. 53 - Jindřich Marco, Miloslav Peterka, Kamil Bednář, *Wanderung durch die Tschechoslowakei: das Land, dem wir entsprossen*, Pavel Eisner Prag : Artia, 1958.
- Obr. 54 - Jan Lukas, *Das Prager Ghetto*, Praha: Artia, 1959.
- Obr. 55 - Ludvík Aškenazy, *Wir Menschenkinder*. Photographien von Jan Lukas. Artia Verlag, Prag, 1960
- Obr. 56 - Jan Lukas, Jindřich Lion, *Der alte jüdische Friedhof in Prag (The Old Prague Jewish Cemetery; Le vieux cimetièrè juif à Prague)*, Artia, Prag, 1960.
- Obr. 57 - Jan Lukas, Emanuel Frynta, *Kafka lebte in Prag*, Artia, Praha, 1960.
- Obr. 58 - Karel Dvořák, Miroslav Peterka, *Pražské jaro*, Orbis, Praha, 1964. (Pragensia)
- Obr. 59 - Ludvík Aškenazy, *Černá bedýnka – songy, balady a romány*, Praha, 1964.

- Obr. 60 - Miloň Novotný, *Londýn, Fotografie Miloň Novotný*, Praha, 1968.
- Obr. 61 - Jindřich Marco, *Please buy my new song*, Prague, Artia, 1967.
- Obr. 62 - Václav Svoboda (Jindřich Marco). *Genosse Aggressor. Prag im August 1968*, Wien – Frankfurt – Zürich, Europa Verlag, 1968.
- Obr. 63 - Karel Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, 10. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1960.
- Obr. 64 - Thomas McGrath. *Brány ze slonoviny = Brány z rohu*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. (Edice ilustrovaných novel ; sv. 78).
- Obr. 65 - Tennessee Williams. *Římské jaro paní Stoneové*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1966. (Edice ilustrovaných novel ; sv. 109).
- Obr. 66 - Josef Toman, *Po nás potopa*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. (Žatva ; sv. 292)
- Obr. 67 - Vsevolod Emil'jevič Mejerchol'd, *Moderní tvář divadla*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1962. (Otázky a názory ; sv. 37)
- Obr. 68 - Louis Aragon, *Velikonoční týden*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1960. (Svět).
- Obr. 69 - František Hrubín, *Srpnová neděle*, 2.vyd. Praha : Československý spisovatel, 1967. (Divadlo ; Hry).
- Obr. 70 - Peter Karvaš, *Půlnoční mše*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1964. (Hry).
- Obr. 71 - Vnitřní vzhled obálky edice *Život kolem nás*.
- Obr. 72a - Milan Kundera, *První sešit směšných lásek*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1963. (Život kolem nás, Malá řada, sv. 1).
- Obr. 72b - Milan Kundera, *Druhý sešit směšných lásek*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1965. (Život kolem nás, Malá řada, sv. 16).
- Obr. 72c - Milan Kundera, *Třetí sešit směšných lásek*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1968. (Život kolem nás, Malá řada, sv. 35).
- Obr. 73 - Dušan Hamšík, *Oběd s Adenauerem*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. (Život kolem nás : Malá řada ; sv. 18).
- Obr. 74 - Ivan Klíma, *Milenci na jednu noc*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1964. (Život kolem nás, Malá řada, sv. 10).

- Obr. 75 - Dominik Tatarka, *Démon souhlasu*, 1. české vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. (Život kolem nás. Malá řada ; sv. 11).
- Obr. 76 - Milan Uhde, *Ošetřovna*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1966. (Život kolem nás, Malá řada, sv. 17).
- Obr. 77 - Alexander Kliment a Dagmar Hochová, *MARIE*, Československý spisovatel, Praha, 1960. (Život kolem nás).
- Obr. 78 - Josef Nesvadba, *Dialog s doktorem Dongem*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. (Život kolem nás ; sv. 38).
- Obr. 79 - Svatopluk Pekárek, *Pasáž Luna*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1964. (Život kolem nás ; sv. 44).
- Obr. 80 - Hana Prošková, *Mořeplavba.*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. (Život kolem nás ; Sv. 49)
- Obr. 81 - Arnošt Lustig, *Bílé břízy na podzim*, 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. (Život kolem nás ; sv. 54).
- Obr. 82 - Ota Šafránek, *Silvestr v šesti*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1966. (Život kolem nás ; sv. 59).
- Obr. 83 - Ludvík Vaculík, *Rušný dům*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1963. (Život kolem nás ; Sv. 31).
- Obr. 84 - Miroslav Holub, *Anděl na kolečkách*, Československý spisovatel, Praha, 1964. (Život kolem nás, sv. 34).
- Obr. 85 - Ladislav Mňačko, *Opožděné reportáže*, 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964. (Život kolem nás ; sv. 40).
- Obr. 86 - Jan Trefulka, *Pršelo jim štěstí*, 2. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1963. (Život kolem nás ; sv. 20).
- Obr. 87 - Jiří Černý, *Zpěváci bez konzervatoře*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1966. (Život kolem nás ; sv. 61)
- Obr. 88 - Jan Beneš, *Situace*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1963. (Život kolem nás ; sv. 36).
- Obr. 89 - Josef Čapek, *Kulhavý poutník*. 8. vyd., v ČS 1. Praha: Československý spisovatel, 1967. (Dílo bratří Čapků).
- Obr. 90 – Tiskátková typografie Zdenka Seydla. (www.expo58.blogspot.cz)

- Obr. 91 - Karel Čapek, *Měl jsem psa i kočku*, 8. vyd., Československý spisovatel, 1964.
(Klíč)
- Obr. 92 - Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Petr Král, *Surrealistické východisko: 1938-1968. Sborník*, 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1969.
- Obr. 93 - Jindřich Heisler, Toyen, *Z kasemat spánku*, 1940, bibliofilie.
- Obr. 94 - Jindřich Heisler, *Na jehlách těchto dní*, 1. vyd. Fr. Borový, Praha, 1945.
- Obr. 95 - Objekt 1, http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-SSP__OBJEKT_1__1KSWKM1-cs ; Soukromá sbírka v Praze
- Obr. 96 - Objekt 2, http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-SSP__OBJEKT_2__3EC54TB-cs ; Soukromá sbírka v Praze
- Obr. 97 - Objekt 3, http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-SSP__OBJEKT_3__34YR5GD-cs ; Soukromá sbírka v Praze
- Obr. 98 - Objekt 4, http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-SSP__OBJEKT_4__0QL4MME-cs ; Soukromá sbírka v Praze
- Obr. 99 - Objekt 5, http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-SSP__OBJEKT_5__1MEWTJ8-cs ; Soukromá sbírka v Praze
- Obr. 100 - Franz Kafka, *Proměna*, 2. vyd. (v SNKLU 1. vyd.) SNKLU, Praha, 1963.
- Obr. 101 - Karel Poláček, *Židovské anekdoty*, Kruh, Hradec Králové, 1967.
- Obr. 102 - Johnatan Swift, *Gulliverovy cesty*, 4. vyd. Odeon, Praha, 1968.
- Obr. 103 - Jiří Weil, *Na střeše je Mendelssohn*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1960.
- Obr. 104 - Sinclair Lewis, *Arrowsmith*, 1. vyd. SNKLU, Praha, 1963. (Spisy Sinclaira Lewise, sv. 3).
- Obr. 105 - Sinclair Lewis, *Elmer Ganthry*, 1. vyd. SNKLU, Praha, 1963. (Spisy Sinclaira Lewise, sv. 4).

- Obr. 106 - Sinclair Lewis, *Krev královská*, 2. vyd. Odeon, Praha, 1967. (Spisy Sinclaira Lewise, sv. 5).
- Obr. 107 - Bohumil Hrabal, *Automat Svět : Výbor z povídek*, 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1966. (Máj ; Sv. 72).
- Obr. 108 - Jiří Mucha, *Oheň proti ohni*, 2. vyd., v NV 1. Praha : Naše vojsko, 1966. (Dokumenty. Edice SPB ; Sv. 142)
- Obr. 109 - John Steibeck, *Byla kdysi válka*, 3. vyd., v NV 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1965. (Dokumenty. Edice Svazu protifašistických bojovníků ; sv. 138)
- Obr. 110 - Edvard Valenta, *Nejkrásnější země: příběhy z potulek*, 1. vyd. Československý spisovatel, Praha, 1958.
- Obr. 111 - Erskine Caldwell, *V sobotu odpoledne*, 1. vyd. SNKLHU, Praha, 1958. (Soudobá světová próza).
- Obr. 112 - William Faulkner, *Růže pro Emilii*, 1. vyd. SNKLHU, Praha, 1958.
- Obr. 113 - Ludvík Souček, *Cesta slepých ptáků, díl 1.*, 1. vyd. SNDK, Praha, 1964.
- Obr. 114 - Ludvík Souček, *Runa rider, Cesta slepých ptáků, 2. díl*, 1. vyd. SNDK, Praha, 1967.
- Obr. 115 - Jan Tomeš, *Pier Luigi Nervi*, 1. vyd. Odeon, Praha, 1967. (Současné světové umění, sv. 23).
- Obr. 116 - Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, 1. vyd. SNKLHU, Praha, 1958. (Umělecká fotografie, sv. 1).
- Obr. 117 - Anna Fárová, *Werner Bischof*, 2. vyd. Odeon, Praha, 1968. (Umělecká fotografie, sv. 7).
- Obr. 118 - Zbigniew Pekoslawski, *Edward Hartwig*, 1. vyd. Odeon, Praha, 1966. (Umělecká fotografie, sv. 28).
- Obr. 119 - Judita Friedberg, *David Seymour*, 1. vyd. Odeon, Praha, 1966. (Umělecká fotografie, sv. 29).
- Obr. 120 - Eva Fuková, *André Kertész*, 1. vyd. Odeon, Praha, 1966. (Umělecké fotografie, sv. 30).
- Obr. 121 - Jiří Mašín, Josef Prošek, *Československá fotografie – Pražský fotosalon 1965*, 1. vyd. Odeon, Praha, 1967. (Umělecká fotografie, sv. 31).
- Obr. 122 - Ludvík Souček, *Jiří Sever*, 1. vyd. Odeon, Praha, 1968. (Umělecká fotografie, sv. 32).

Knihy, jmenované v textu, bez vyobrazení v příloze:

- Daniela Maršálková, ed., *20 let architektury a výtvarného umění v jižních Čechách: 1945-1965*, České Budějovice: Jihočes. kraj. svaz architektů ČSSR, 1965.
- Marie Šechtlová, *Jižní Čechy Marie Šechtlové*, Hluboká nad Vltavou, 1966.
- Lubomír Linhart, *Miroslav Hák, Očima, svět kolem nás*, Praha, 1947.
- Jan Lukas, *Amerika nach Kafka*, Centrum Franze Kafky, Praha, 1993.
- Jan Lukas, *America according to Kafka*, Centrum Franze Kafky, Praha, 2000.
- Jan Lukas, *Praha – domovské město Franze Kafky*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha, 2000.