

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Grafické zpracování českých meziválečných
avantgardních časopisů a jejich tvůrci**

Diplomová práce

Autor práce: Kristýna Moučková

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Slanec

Rok obhajoby: 2018

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 11. května 2018

Kristýna Moučková

Bibliografický záznam

MOUČKOVÁ, Kristýna. *Grafické zpracování českých meziválečných avantgardních časopisů a jejich tvůrci*. Praha, 2018. 133 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jaroslav Slanec.

Rozsah práce: 210 207 znaků

Anotace

Diplomová práce *Grafické zpracování českých meziválečných avantgardních časopisů a jejich tvůrci* se zabývá dosud ne zcela zmapovaným tématem analýzy vizuální formy prvorepublikových kulturních časopisů, jež ve své vizuální podobě obsahují nové avantgardní postupy. Práce se ve svém teoretickém základu opírá o vlivy ze zahraničí, zejména pak o ruský konstruktivismus, holandské hnutí *De Stijl* a německou školu *Bauhaus*, které měly zásadní podíl na formování českého avantgardního hnutí. Řeší zároveň také vývoj umění a celkového kulturního prostředí v Československu. S ohledem na hlavní téma textu je důraz kladen především na specifika grafické časopisecké tvorby, konkrétně na práce Karla Teigehe, Ladislava Sutnara a Františka Muziky. Ve své praktické části poté práce analyzuje tři avantgardní periodika – *ReD*, *Žijeme* a *HOST* – jež představují tři odlišné přístupy k tomu, jak tvůrci do grafické podoby magazínu zapracovávali právě avantgardní prvky. Při jejich rozebírání je pozornost věnována zpracování obálek, sazbě, písmu, obrazovým komponentům, další grafickým prvkům a také inzerci. V závěru jsou následně všechny magazíny na základě rozebraných částí porovnány tak, aby dokázaly čtenáři poskytnout alespoň základní přehled o způsobech grafického zpracování českých avantgardních časopisů.

Annotation

Diploma thesis *Graphic design of Czech interwar avant-garde magazines and its creators* deals with yet not very well covered topic of analysis of visual form of First Czechoslovak Republic cultural magazines that contains some of the avant-garde methods in its graphics. This thesis in its theoretical part relies on foreign influences, mainly on Russian constructivism, Dutch *De Stijl* artistic movement and German school of *Bauhaus* that played major part in shaping of the Czech avant-garde. With regard to the main topic of the text the emphasis is on specifics of graphic magazine creation and design, specifically on the works of Karel Teige, Ladislav Sutnar and František Muzika. The practical part of the thesis is then dedicated to three avant-garde magazine analyses. Journals *ReD*, *Žijeme* and *HOST* represent three different approaches of how the creators were able to work all avant-garde elements in the graphic form of the periodicals. In the analysis the attention is paid mainly on the front pages, composition, fonts, image components, other graphic elements that make up the whole visual aspect of every page and graphic form of advertising. In the end all three magazines are compared with one

another to provide at least elementary overview of avant-garde graphic methods used in Czech magazines in the interwar era.

Klíčová slova

avantgarda, první republika, Československo, umění, grafika, grafický design, časopisy, Karel Teige, Ladislav Sutnar, František Muzika

Keywords

avant-garde, First Czechoslovak Republic, Czechoslovakia, art, graphics, graphic design, magazines, Karel Teige, Ladislav Sutnar, František Muzika

Title

Graphic design of Czech interwar avant-garde magazines and its creators

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu Mgr. Jaroslavu Slancovi za cenné rady a nadšení pro zpracování tohoto tématu. Antikvariátu Palmovka a obchodu Antikvarium za ochotu a pomoc při hledání a zapůjčení časopisu *Žijeme* v jeho původní podobě i s obálkami, bez kterých by tato práce nemohla být kompletní. A v neposlední řadě také své rodině a nejbližším za bezbřehou podporu, trpělivost, prostor, který mi poskytli při psaní práce, a zejména za motivování, že zvládnout jde ve výsledku všechno.

Obsah

Úvod	9
1 Avantgarda jako pojem	13
2 Zahraniční avantgarda a její vliv	16
2.1 Sovětský svaz a jeho konstruktivismus	17
2.1.1 Plakát jako základ nové grafiky	18
2.2 Holandsko a jeho De Stijl	20
2.2.1 Mezinárodní spolupráce	22
2.3 Německo a jeho Bauhaus	24
2.3.1 Nová typografie	25
3 Avantgarda v českém prostředí	28
3.1 Nová etapa, či plynulý posun?	28
3.2 Skupiny jako základní prvek	29
3.3 Devětsil	30
3.3.1 Devětsilská periodika	32
3.4 Literární skupina	33
4 Čeští avantgardní tvůrci	36
4.1 Karel Teige	36
4.1.1 Specifika tvorby Karla Teigeho	38
4.2 Ladislav Sutnar	41
4.2.1 Specifika tvorby Ladislava Sutnara	43
4.3 František Muzika	46
4.3.1 Specifika tvorby Františka Muziky	48
5 Česká avantgardní periodika	50
5.1 ReD	50
5.2 Žijeme	52
5.3 Host	54
6 Grafické zpracování časopisu ReD	56
6.1 Obálky	56
6.2 Sazba	63
6.3 Grafické zpracování rubrik	67
6.4 Písmo	70
6.5 Obrazové komponenty	74
6.6 Inzerce	79
7 Grafické zpracování časopisu Žijeme	83
7.1 Obálky	83
7.2 Sazba	89
7.3 Grafické zpracování rubrik	92
7.4 Písmo	94
7.5 Obrazové komponenty	96
7.6 Inzerce	99
8 Grafické zpracování časopisu HOST	102
8.1 Obálky	102

8.2	Sazba	105
8.3	Grafické zpracování rubrik	107
8.4	Písmo	109
8.5	Obrazové komponenty	110
8.6	Inzerce	112
9	Komparace zjištěných výsledků	114
	Závěr	120
	Summary	124
	Seznam literatury	125
	Seznam příloh	132

Úvod

Meziválečné období v Evropě je protknuté uměleckou érou avantgardy, jejíž jedním z hlavních představitelů bylo vedle Německa, Holandska či Sovětského svazu právě také Československo. Potud je ještě možné říci, že vše je velmi dobře historicky zmapované a zanalyzované. Problém přichází ale záhy – v moment, kdy se řeč stočí na tematiku českých meziválečných uměleckých periodik a zejména pak na jejich úlohu jakožto významného nositele grafické hodnoty dané doby.

I přes dlouholetou zevrubnou historickou i akademickou analýzu období první republiky a jejího vývoje na kulturním poli, kdy je pozornost věnována de facto všem uměleckým odvětvím, je ovšem i nadále možné nalézt kapitoly téměř neprobádané. Jednou z nich je právě časopisecká grafika, jež během daného období zažila velice zajímavou éru, neboť naplno přijímala zahraniční vlivy z v celé Evropě se rozvíjející avantgardy, jež celkově do umění vnesla kompletně nového, moderního ducha, který se obracel zády k minulosti a vytvářel inovativní, byť v mnohých případech možná pomíjivé, hodnoty, které se staly pro éru 20. a 30. let specifické. Odklon od zdobnosti, minimalismus, umělecká čistota, geometrie, jasná funkce barev, nové přístupy ve využití písma. Tyto všechny přelomové avantgardní postupy pronikly právě i do grafických prací nejen v zahraničí, ale také v Československu, a dokázaly tak i naše umělecké prostředí katapultovat mezi nejvýznačnější avantgardní země Evropy.

Detailnější popis těchto postupů, zejména pak jejich projevy právě v časopisecké tvorbě, a vůbec celkové grafické kariéry mnohých českých tvůrců ovšem nadále zůstávají tématy často opomenutými či maximálně zmíněnými na okraj uměleckých publikací. V České republice zatím nevznikla dokonce ani žádná studie či akademická práce, jež by se právě tématu grafického zpracování meziválečných avantgardních časopisů hlouběji dotýkala. Z dostupných zdrojů jde navíc soudit, že zájem badatelů se dosud stácel zejména na problematiku obsahu těchto časopisů, nikoliv na analýzu jejich vizuální formy.

Cílem této práce je tedy poskytnout první komplexnější přehled o specifikách československé avantgardní grafické tvorby aplikované na kulturní magazíny se zaměřením na osobitou tvorbu významných grafiků. Původním záměrem bylo využít co nejvyššího počtu dobových magazínů, ze kterých bude možné vyvodit co nejvíce obecných závěrů. Již během rešerše, která byla navíc značně ztížena častou nedostupností časopisů či jejich neúplné podoby, kdy knihovny nabízí celé ročníky svázané do knižní vazby bez obálek, které jsou ovšem mnohdy nositelem hlavní grafické informace, ovšem bylo od

tohoto nápadu upuštěno. Záměr a způsob zpracování této práce se tedy stočil na konkrétnější a hlubší analýzu tří magazínů – *ReD*, *Žijeme* a *HOST*. Každé z těchto periodik představuje jinou část avantgardní éry. *Revue Devětsil*, známé právě především pod zkratkou *ReD*, se stalo hlavním médiem asi nejvýznamnější umělecké skupiny *Devětsil*, jež tvoří v rámci Československa jisté avantgardní ústředí. Magazín *HOST* naopak k hlásání a prezentaci svých myšlenek používalo další výrazné kulturní hnutí – *Literární skupina*. *Žijeme* poté dotváří obrázek o české avantgardě tím, že jde z grafického hlediska o jeden z nejpovedenějších plátků, na jehož podobě má zásluhu především grafik Ladislav Sutnar, a jenž byl vydáván nakladatelstvím *Družstevní práce*, které se právě v době první republiky zasloužilo o výrazný přínos v publikování mnohých avantgardně zpracovaných knih a časopisů a jež se může pyšnit spoluprací dvou uměleckých velikánů – grafika Sutnara a fotografa Sudka. Důvodem k finálnímu výběru právě těchto tří magazínů byl také fakt, že na jejich grafické podobě se podílely hned tři výrazné osoby české avantgardy – teoretik umění Karel Teige, již zmíněný Ladislav Sutnar a malíř a scénograf František Muzika. Tito tři muži poté ve výsledku tvoří zajímavý průřez grafickou tvorbou a odlišnými přístupy uplatnění avantgardních postupů ve vizuálu časopisů.

Každý z magazínů bude poté sledován v takovém období své existence, kdy se právě o jeho grafické zpracování starali výše zmínění tvůrci. V případě dvou časopisů se jedná o všechny jejich ročníky vydávání – tedy *Revue Devětsil* a jeho tři ročníky (1927–1931) a *Žijeme* a jeho dva ročníky (1931–1933). V rámci magazínu *HOST* bude pozornost věnována šestému a sedmému ročníku (1926–1928), neboť právě v těchto letech měl časopis stálého grafika v podobě Františka Muziky.

Časopisy pro detailní grafickou analýzu budou poté rozebrány jak z hlediska zpracování obálek, které, jak již bylo zmíněno, jsou mnohdy hlavním nositelem vizuální hodnoty, tak z hlediska vnitřního obsahu a inzerce. Důraz bude kladen na sazbu, grafické odlišení tematických rubrik a dalších celků, popřípadě další grafické prvky a značky, využití fontů a celkovou práci s písmem a obrazovými komponenty. Tyto prvky ve výsledku dokáží definovat celkové grafické zpracování a vystihnout hlavní specifika nejen samotného časopisu, ale zejména také postupů, které tvůrci využívali.

Práce bude rozdělena na dva základní celky – teoretickou a praktickou část. Pro pochopení samotného pojmu avantgarda bude nejprve přistoupeno k jeho vymezení a podání základní definice, ze které bude možné dále vycházet. Pozornost se posléze stočí na zásadní postupy ze zahraničí, které měly značný vliv na formování české avantgardy a zároveň přinesly mnohé nové grafické techniky, jako je například fotomontáž či malopis,

kteřé právě čeští grafici využívali také ve svých pracích. Pozornost bude v tomto ohledu věnována hned třem zemím, které měly z hlediska přebírání vlivů a celkové vzájemné spolupráce s Československem k sobě nejbliže. Rozebrány tak budou základní principy sovětské, holandské a německé avantgardy, stejně jako jejich nejvýznamnější tvůrci.

Poté se již práce zaměří na české prostředí, vznik a vývoj místního avantgardního hnutí a to zejména s důrazem na skupiny, jako byl právě *Devětsil* či *Literární skupina*. Opomenuti nebudou ani zmínění tři autoři. Práce předloží nejen osobní medailonky, ale také jejich dosud shrnuté a zpracované působení na poli grafiky. Teoretickou část sloužící k pochopení celé avantgardní problematiky, bez které by nebylo možné předložit úplný obrázek právě o grafickém zpracování vybraných periodik, poté uzavře přehled o vzniku a existenci vydávání vybraných tří časopisů.

Tato část bude vycházet zejména z literatury, popřípadě akademických studií. Pro definici pojmu budou využity výkladové umělecké slovníky jak dvojice Blažíček a Kropáček, tak Jana Baleky. Pro reflexi a pochopení zahraničních vlivů a vývoje avantgardy na evropském poli se nedílnou součástí stane publikace Richarda Hollise, která jako jedna z mála dokáže ve velmi přehledné formě postihnout problematiku avantgardního vývoje zahraniční grafiky v její komplexnosti.

V rámci české avantgardy poté již knihovny nabízí celkově vyšší počet publikací. Mezi těmi nejvýznačnějšími, ze kterých tato práce bude také čerpat, lze označit zejména třisvazkovou sbírku Štěpána Vlašína s názvem *Avantgarda známá i neznámá* a *Heslář české avantgardy* od dvojice Vojvodík a Wiendl. Nezastupitelnou roli pro dodání dostatečného kontextu bude tvořit také přehledná publikace Aleny Adlerové *České užité umění*, která nejenže představuje zahraniční avantgardu, nabízí ale také souhrn základního vývoje české avantgardy, stejně jako přehled důležitých uměleckých osobností.

V následujících kapitolách věnovaným tvůrcům a časopisům se informace budou opírat zejména o publikace *Karel Teige a typografie* Karla Srpa, *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba* od Františka Šmejkal, *Ladislav Sutnar – Design in Action* a *Družstevní práce: Sutnar – Sudek* kolektivu autorů, neboť právě tyto vyjmenované knihy jsou jedinými zdroji, které poskytují ucelenější přehled o působení a tvorbě daných umělců.

Praktická část, která se bude již kompletně opírat pouze o získané prameny v podobě výtisků periodik, bude věnována analýze jednotlivých časopisů. Podle předem daných kategorií, které byly vyjmenovány výše, budou rozebrány postupně všechny příslušné ročníky časopisů. Na závěr bude poskytnuta také komparace, která nejenže shrne hlavní

proměny a specifika magazínů, zároveň také ale porovná odlišné přístupy, které v rámci zakomponování avantgardních prvků do celkového vzhledu periodik jednotliví tvůrci využili.

1 Avantgarda jako pojem

Slovo francouzského původu, které ve svém doslovném překladu ve skutečnosti znamená „před hlídkou či stráží“ je v současnosti nejvíce spjato se změnami, pokroky a tendencemi napříč celým uměleckým spektrem, které bylo v mnoha evropských zemích, Rusku (pozdějším Sovětském svazu) a také samozřejmě i v Československu možné zaznamenat již od počátku dvacátého století a zejména pak po skončení první světové války – ve dvacátých a třicátých letech.

Základní definici avantgardy, která může sloužit do jisté míry jako elementární vodítko k pochopení významu a hlavně obsahu slova, je možné nalézt ve výkladovém slovníku výtvarného umění Jana Baleka. Ten pojem rozděluje na jeho širší a užší význam. V obecnější rovině vysvětluje avantgardu jako umělecký vývoj, zatímco z více vyhraněného, historického pohledu již mluví o souhrnném označení pro konkrétní umělecké směry, které vznikaly od počátku 20. století, a zároveň také pro představy o nových sociálních funkcích umění, které se začaly objevovat ve stejném, výše zmíněném období.¹

I přestože se jedná o prostý slovníkový výklad, Baleka zde zmiňuje určitou problematiku, která je s pojmem avantgarda spojena. „*Systematický a historický obsah termínu není dosud zcela ustálený, stejně jako jeho periodizace, která vymezuje konec avantgardních směrů a hnutí počátkem první svět. války, ale také až počátkem druhé svět. války. A bývá dělena podle nejrůznějších hledisek, např. podle zdrojů či podle vývojových linií (kubismus-futurismus-abstraktní umění nebo expresionismus-dadaismus-surrealismus), jímž odpovídá zase polarita konstruktivnosti a fantazie.*“²

Naproti tomu dvojice autorů Blažiček a Kropáček avantgardu napevno zasazují do 1. třetiny 20. století a konkrétnějšímu časovému ohraničení se již dále nevěnují. Místo toho u pojmu vyzdvihují jiné prvky. Zejména pak celkový rozsah avantgardního hnutí zaujímající podstatnou část Evropy a především pak také značný vliv a důležitou roli sovětské a německé avantgardy jako takové. Myšlenkovou provázanost napříč státy posléze komentují takto: „*Přes různost teoretického zaměření je (tvůrce z různých zemí,*

¹ BALEKA, J. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997. s. 36. ISBN 80-200-0609-5.

² Tamtéž.

pozn. K. Moučkové) spojovalo experimentální hledání tvarových, výrazových a technických možností ve všech oborech výtvarného umění a vesměs i pokrokový společenský názor.“³

Na základě těchto výkladů je dosud tedy možné avantgardu chápat jako určité významné pokrokové umělecké hnutí, které se na počátku 20. století začalo šířit evropským prostorem. A jak již postupně vyplynulo z textu, problematika tématu avantgardy leží zejména v jeho časové (ne)ukotvenosti.

Jak správně poznamenává ve své práci Tereza Kohoutová, a podporuje tak tezi právě Jana Baleka, avantgardu lze chápat dvojím způsobem. V širším pojetí lze pojem podle ní spojit již s přelomem 19. a 20. století a vznikem mnoha uměleckých směrů, které se ovšem, jak sama zdůrazňuje, spíše než jako avantgarda vžily pod označením umělecká moderna a byly v mnoha případech přímou reakcí na chaos a nejistou atmosféru konce století. V užším pojetí Kohoutová operuje opět s již jednou zmíněným obdobím první třetiny 20. století a zdůrazňuje, že právě v tomto období byla podstatou a hlavním rysem avantgardy formovaná revolučnost a kolektivní společenský odboj.⁴

Téma kolektivity a vybočování z předem daného zažitého směru dále více do hloubky při popisu charakteristických prvků avantgardy rozvíjí například Zuzana Říhová ve své knize *Vprostřed davu. „Avantgarda bývá charakterizována jako revoluční hnutí, pro které je charakteristická víra v pokrok, obrat k netradičním formám umění, překročení hranice umění v pokusu o novou společnost a nového člověka, umění vzešlé z akce, intermedialita, internacionalismus a snaha přizpůsobit se zmasovělé společnosti dále pak skupinovitost, žánr manifestu, zrušení umělecké autonomie a integrace umění do života.“*⁵

A je to totiž právě onen kult hnutí a s ním spojená skupinovitost, jež jsou základními prvky avantgardy rozvíjející se zejména po roce 1918. Soudružnost, kolektivizace a vznik společenských struktur se tak stanou jedním z nosných pilířů, na kterém budou zejména během třetí a čtvrté dekády 20. století stát různé umělecké obory, do kterých pronikla tvorba těchto inovativních tvůrců a uměleckých skupin.

³ BLAŽÍČEK, O. J. a KROPÁČEK, J. *Slovník pojmů z dějin umění: Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malířství a užitého umění*. 2. vyd. Praha: Aurora, 2013. s. 24. ISBN 978-80-7299-104-4.

⁴ KOHOUTOVÁ, T. *Guillaume Apollinaire a česká avantgarda*. Olomouc, 2009. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky. s. 8. Vedoucí práce PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

⁵ ŘÍHOVÁ, Z. *Vprostřed davu: Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. s. 22. ISBN 978-80-200-2549-4.

Myšlenku soudržnosti jako jednu z hlavních charakteristik podporuje také dvojice Wiendl a Vojvodík, jež tvrdí, že právě uskupování se do různých avantgardních hnutí a spolků je jedním z předpokladů pro umělecko-společenský a kulturně-politický aktivismus počátků 20. století.⁶ Při tomto výroku ale současně zdůrazňují, že avantgardní umění nebylo pouze produktem skupin, ale mělo i své významné tvůrčí individuality „*vědomě stojící mimo skupiny a trvající na své nezávislosti, vymykající se klasifikaci a ‚identifikaci‘ podle určitého ‚ismu‘ a rozvíjející zároveň alternativní styl estetického modernismu, který se nezřiká předchozí tradice, naopak na ni navazuje ve smyslu nového vidění.*“⁷

V případě této práce bude tedy jako hlavní východisko brána jistá syntéza výše zmíněných definic, jež pojem dostává do roviny uměleckého revolučního hnutí postupně nabírajícího na síle především po roce 1918, a to s ohledem na konec světové války a zásadní událost, jakou je vznik československého státu, hledajícího nové postupy, čerpajícího inspiraci od dalších evropských tvůrců a vyznačujícího se jak skupinovými spolky, tak individuálními tvůrci.

⁶ VOJVODÍK, J. a WIENDL, J. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: TOGGA a Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. s. 25 ISBN 978-80-7308-332-8.

⁷ Tamtéž.

2 Zahraniční avantgarda a její vliv

Jak už zaznělo v předešlé kapitole, přestože středem zájmu této práce je zejména zmapování jedné konkrétní oblasti avantgardních postupů v českém prostředí, nelze v rámci uvedení do patřičného kontextu opomenout ani nejvýznačnější zahraniční vlivy. Tato kapitola tak poskytne stručný vhled do hlavní problematiky evropské avantgardy a jejích nejvýznačnějších směrů, které posléze ovlivnily i české prostředí. Pro potřeby této práce bude pozornost směřována především na grafický design.

Na počátku dvacátých let se Evropa nacházela ve svízelné situaci. Poznamenána první světovou válkou se stále vzpamatovávala z ekonomického i sociálního šoku a vliv komunismu se pomalu ale jistě pomocí stávek a manifestací dostával i do západních zemí. A byli to právě také umělci, kteří k levicovému smýšlení postupně začali inklinovat. „*Umělci se domnívali, že právě socialistická revoluce bude znamenat úplné osvobození člověka a umělce zvlášť. První výsledky sovětské kulturní politiky ve vztahu k avantgardnímu umění tomu nasvědčovaly a silně ovlivňovaly umělecké dění např. v Německu, ale i u nás,*“⁸ vysvětluje Marie Černá v rámci svého výkladu dějin umění.

V svém komentáři zmiňuje také právě dva státy, které jsou v rámci avantgardního umění v mnohém průkopnické. Rusko⁹ a Německo. Do třetice lze poté přidat také Holandsko, neboť to jsou tři hlavní země, které výrazným způsobem promluvily do avantgardní éry už v prvních desetiletích 20. století, a budou to právě ony, kterým bude v této kapitole věnována největší pozornost a to jak z obecnějšího hlediska vývoje avantgardních postupů, tak i z toho více konkrétního, zabývajícího se grafickou tvorbou.

Důležitost výše zmíněných zemí v celém vývoji na poli umění a vůbec i celkovou atmosféru počátků 20. století dokládá i Alena Adlerová v knize Užití umění 1918–1938: „*Byly to roky kvasivého názorového třibení v Evropě, vzniku nových uměleckých hnutí, programů a sdružení, roky intenzivní mezinárodní výměny myšlenek, která měla najednou podobu sršení a přeskokování elektrických jisker. Německo, Holandsko, Sovětský svaz byly zeměmi, kde se formovaly avantgardní směry – neoplasticismus, konstruktivismus, purismus, produktivismus, funkcionalismus – které ve vzájemné diskuzi o oplodňování daly vyrůst nové architektuře, nové podobě předmětů každodenní potřeby, vytvořily struktury*

⁸ ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. Praha: Idea servis, 2012. s. 165. ISBN 978-80-85970-74-6.

⁹ Od roku 1922 Sovětský svaz.

vizuální komunikace.“¹⁰ Tím dává jasně najevo, že se změny v umělecké sféře netýkaly pouze například architektury, ale pronikaly také do běžného života a vůbec i do způsobů, kterými se design a díla dokázaly a stále dokáží dostat k většímu počtu lidí – tedy například právě pomocí vizuální komunikace a grafiky jako takové.

Adlerová kromě prosté charakteristiky období a změn s ním spojenými zmiňuje ještě jeden podstatný fakt, který bývá mnohdy upozaděn, i přestože se jedná o velmi významnou složku, bez které by mnohé v umění nebylo nejspíše možné vůbec uskutečnit. „*Pro obrat v užitém umění mělo rozhodující význam akceptování strojové, průmyslové výroby jako pozitivního procesu, jako jediné výrobní formy schopné krýt stoupající společenskou spotřebu.*“¹¹ A k tomu dodává, že na tento názor byl kladen důraz už před vznikem avantgardního hnutí¹² ihned v prvních letech 20. století.¹³

Pro konkrétnější přiblížení vývoje v Evropě, bude v následujících podkapitolách dále pojednáno samostatně o jednotlivých zemích. Zdůrazněn bude jejich největší přínos nejen pro avantgardní hnutí jako takové, ale zejména pak přímo pro grafický design.

2.1 Sovětský svaz a jeho konstruktivismus

Už v období těsně před první světovou válkou se v Rusku, obdobně jako v Holandsku, objevuje hnutí konstruktivistů, které poskytuje zcela nový pohled na téměř všechna umělecká odvětví od architektury až po grafický design. Geometričnost, přesnost, užitečnost, matematicnost, vědeckost, antitradicionalismus, tvarová čistota a důraz na techniku. I tak by se v obecném slova smyslu dal tento směr definovat.

„*Vítězná socialistická revoluce v Rusku otevřela avantgardám nové horizonty a dala jasný směr jejich úsilí. V samotném sovětském svazu se konstruktivisté ihned ztotožňovali s revolucí a dali se do služeb mladého sovětského státu,*“¹⁴ uvádí Adlerová ve svém textu a zdůrazňuje, že období po roce 1917 bylo obdobím radikalismu, kdy sovětské konstruktivisté zavrhovali umění jako měšťácký přežitek a svoji pozornost obraceli pouze na to, co bylo užitečné a angažované. „*Byla to však hlavně ucelená metodičnost sovětského*

¹⁰ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 100.

¹¹ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 100.

¹² V tomto případě se operuje s myšlenkou, která byla načrtnuta v první kapitola. Tedy že tuto práci je s avantgardou operováno zejména v jejím bodě rozvoje od roku 1918.

¹³ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 100.

¹⁴ Tamtéž.

*pracovního pojetí, jež měla vliv na další dění i ve střední Evropě: týmová práce, antiindividualismus, rozvíjení schopnosti vizuálního vnímání a hodnocení v návaznosti na výtěžky vědy a techniky, zdůrazňování racionálního přístupu a potlačení intuitivní a emocionální složky, avšak současně zapojování humanizačního prvku do tvorby – fantazie a radosti z tvůrčí práce.*¹⁵

2.1.1 Plakát jako základ nové grafiky

Pokud bychom měli označit jednu zemi za průkopníka v nové typografii a nových grafických postupů, jež poté převzali mnozí evropští tvůrci, byl by to právě Sovětský svaz a zejména pak jeho plakátová tvorba.

Vizuální komunikace sehrála svoji podstatnou roli v této zemi již během revoluce a její tradice se dále rozvíjela ve stále se budujícím Sovětském svazu. Plakáty již od počátků socialistické revoluce bylo možné označit za samostatné médium, které plnilo nejen svoji informační funkci, nýbrž také tu politickou. *„Plakáty se staly veřejnými mluvčím vykřikujícími vizualizované slogany a znázorňující politické alegorie.*¹⁶

Mezi nejvýznamnější tvůrce sovětských „poutačů“ té doby patřila například dvojice Viktora Deniho¹⁷ a Dmitrije Moora¹⁸, kteří se zabývali zejména politickou ilustrací, pro kterou používali často barevný kontrast černé, rudé, popřípadě také bílé, či básník Vladimír Majakovskij¹⁹, autor obřích propagandistických plakátových oken²⁰ pro agenturu *Rosta*²¹ mezi lety 1919 až 1922, jež se vyznačovaly jednoduchými tvary a subtilním písmem.

¹⁵ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 100.

¹⁶ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 54. ISBN 978-80-87705-27-8.

¹⁷ Viktor Deni (8. března 1893 – 3. srpna 1946), ruský ilustrátor, satirik a umělec, který se proslavil především svou plakátovou tvorbou během bolševické revoluce

¹⁸ Dmitrij Moor, vlastním jménem Dmitrij Stakhievich Orlov (3. listopadu 1883 – 24. října 1946), ruský umělec a ilustrátor, umělecký vedou sovětského ateistického magazínu *Bezbozhnik* vydávaného v letech 1922–1941

¹⁹ Celým jménem Vladimír Vladimirovič Majakovskij (19. července – 14. dubna 1930), ruský spisovatel, básník, dramatik a ilustrátor

²⁰ Podle Richarda Hollise tyto plakáty dosahovaly velikosti od jednoho do čtyř metrů a visely především ve výlohách prodejen, na železničních stanicích, ale také na bojové frontě během občanské války.

A je to právě i plakátová tvorba, která byla v Sovětském svazu silně ovlivněna konstruktivismem. Reprodukce se stala potřebou, ale zároveň také předností, neboť umělci hlásící se k tomuto hnutí odmítali jedinečnost díla a zavrhovali ho jako přežitek z minulosti. Obraz byl utvářen z jednotlivých částí, jako byla fotografie či text. Ty poté dohromady tvořily celek, ve kterém slova a čísla dodávala grafice určující význam.

S výše zmíněnými konstruktivistickými postupy se poté nejvýrazněji pojí jméno El Lisického²², který je navíc považován společně s Alexandrem Rodčenkem²³ a Gustavem Klutsisem²⁴ za průkopníka fotomontáže. Všichni tři zmínění využívali fotomontáže právě i na plakátech. A jak píše Hollis: „*Takové plakáty ohlašovaly budoucí úspěch sovětského grafického designu. Geometrie a základní barvy konstruktivistické abstrakce zůstaly, avšak nejkompexnější díla nezískávala svou grafickou formu a úpravu z předepsaného stylu, nýbrž na základě úsilí o vyjasnění významu.*“²⁵ Postupně se tak z textu a obrazu stává neoddělitelné duo, které je na sobě vzájemně závislé a nelze je „čist“ každé zvlášť.

Propojování vizuální a textové složky je pak během celých 20. let, a později také i v další dekádě, možné pozorovat na různých tiskovinách. Ať již to jsou filmové plakáty bratrů Stenbergových²⁶ kombinující různé detaily s částmi těla a technickými vymoženostmi například v podobě kamery, tak měsíčník *USSR in Construction* vycházející v letech 1930 až 1941 jako asi nejpovednější výsledek sovětské grafiky.

Ovšem ani ta neměla dlouhého trvání. Grafická velmoc, za jakou by šlo tuto zemi ve dvacátých a později také třicátých letech označit, jedna z kolébek konstruktivismu a postupů, které využil také německý *Bauhaus* či holandský *DeStijl*, narazila na své dno s nástupem nového vůdce. „*Dokud Stalin neutlumil avantgardní energii, zdálo se řadě*

²¹ Státní agentura Rosta (fungující od roku 1918) poskytovala informační zpravodajství po telegrafu a kontrolovala tiskové zpravodajství. Po vzniku agentury TASS v roce 1925 byla přetransformována na státní orgán.

²² El Lisickij, vlastním jménem Lazar Markovič Lisickij (23. listopadu 1890 – 30. prosince 1941), ruský výtvarný umělec, designér, typograf a fotograf

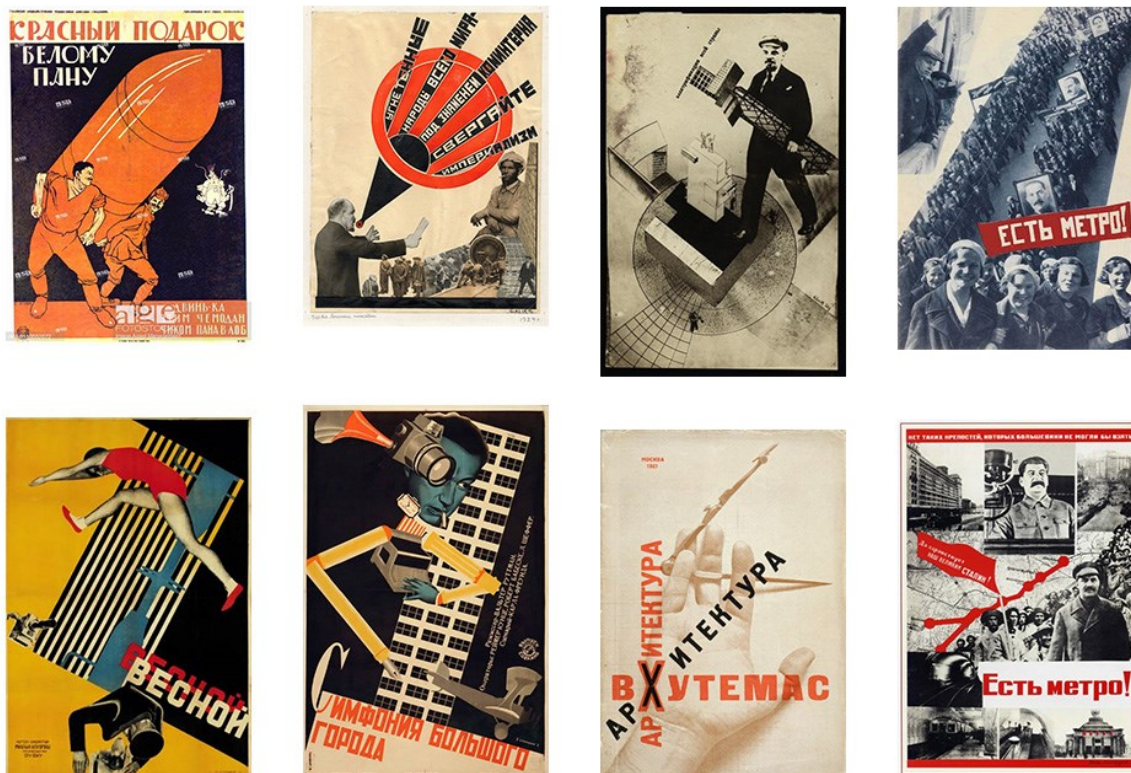
²³ Alexander Michajlovič Rodčeno (23. listopadu 1891 – 3. prosince 1956), ruský umělec, grafik a fotograf, představitel konstruktivismu

²⁴ Gustav Klutsis (4. ledna 1895 – 26. února 1938), litevský fotograf, grafický designér a konstruktivista

²⁵ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 59. ISBN 978-80-87705-27-8.

²⁶ Vladimír (4. dubna 1899 – 1. května 1982) a Georgij (7. října 1900 – 15. října 1933) Stenbergovi, ruští grafičtí designéři a konstruktivisté

západních pozorovatelů, že Sovětský svaz sladil sociální požadavky s revoluční estetikou, a v grafickém designu byl spatřován výrazový prostředek masové společnosti ve věku strojů.²⁷



Příloha č. 1: Ukázka sovětské avantgardní tvorby (obrázek)

2.2 Holandsko a jeho De Stijl

V holandském prostředí je v rámci avantgardního umění nejčastěji skloňován pojem *De Stijl*. Ten se ovšem dá interpretovat hned několika způsoby. Podle Yve-Alaina Boise ho lze chápat v různých šířích. V nejobecnějším slova smyslu je možné pod tímto názvem sjednotit celou myšlenku či názorový proud. Z té se postupně vyformovalo samostatné uměleckého hnutí, které je dodnes v rámci holandské avantgardy nejvýznamnější. V nejužší rovině se poté jako *De Stijl* označuje stejnojmenný časopis vydávaný právě zmíněným hnutím.²⁸ Ačkoliv nelze jednotlivé roviny pojmu od sebe striktně oddělit, pro tuto práci bude nadále stěžejní, stejně jako u ostatních zemí, chápání *De Stijlu* především

²⁷ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 60. ISBN 978-80-87705-27-8.

²⁸ BOIS, Y. A. *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1993. s. 101–122. ISBN 978-02-62521-80-2.

jako uměleckého hnutí, popřípadě i jako časopisu, na kterém lze hlavní postupy skupiny demonstrovat.

Podobně jako u sovětských konstruktivistů, i mezi holandskými avantgardními umělci byl kladen důraz na geometričnost. Jak popisuje Richard Hollis, holandský design byl geometrií doslova prosycen.²⁹ Jako příklad uvádí rovnou dva hlavní představitele hnutí – malíře Pieta Mondriana³⁰ známého především svými abstraktními obrazy s černými horizontálními i vertikálními liniemi a barevně vyplněnými čtverci³¹ a teoretika Theo van Doesburga³², který kromě své role mluvčího hnutí redigoval a graficky vedl právě i časopis *De Stijl*, ve kterém uplatňoval mnohé z geometrických principů jak v grafice, tak v typografii.³³

Jedním ze základních směrů, ze kterých vychází umělecké myšlenky *De Stijlu*, je pak neoplasticismus prosazovaný právě zejména malířem Mondrianem. „*Obrazovými prvky se staly plocha, horizontála a vertikála svírající pravý úhel, základní barvy a tzv. achromatické barvy, černá, bílá a šedá. Tyto geometrické a konstruktivní prvky a jejich vztahy měly vyjadřovat krásu a konstruktivní a zároveň také univerzální zákonitost, jíž je celá skutečnost podřízena,*“³⁴ píše Jaroslav Baleka k neoplasticismu a nezapomíná dodat, že právě tento směr je v mnohém blízky sovětskému konstruktivismu.³⁵

Co se týká samotného časopisu hnutí, jeho první vydání lze datovat k roku 1917. Jak ovšem zmiňuje Kristýna Pražanová ve své diplomové práci, Van Doesburg, jakožto jeho zakladatel, uvažoval o založení obdobného plátku již o dva roky dříve. Snaha ale byla marná. Ke spolupráci už tehdy přizval Pieta Mondriana, ten ovšem jeho nabídku odmítl s odůvodněním, že Van Doesburg nemá dostatek materiálů pro vydávání seriózního

²⁹ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 78. ISBN 978-80-87705-27-8.

³⁰ Celým jménem Pieter Cornelis Mondriaan (7. března 1872 – 1. února 1944), nizozemský malíř, představitel abstraktního umění a neoplasticismu

³¹ Asi nejznámější je obraz s názvem *Kompozice se žlutou, modrou a červenou*.

³² Vlastním jménem Christian Emil Marie Küpper (30. srpna 1883 – 7. března 1931), teoretik umění, básník, grafik, malíř a architekt

³³ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 78. ISBN 978-80-87705-27-8.

³⁴ BALEKA, J. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997. s. 239. ISBN 80-200-0609-5.

³⁵ Tamtéž.

periodika a že pro tento typ časopisu navíc není společnost ani doba jakkoliv připravena.³⁶ I přes prvotní nesouhlas nakonec o dva roky později přeci jen spatřilo světlo světa první vydání, v němž ihned v předmluvě autoři s Van Doesburgem v čele dávají najevo svůj, pro avantgardu tak typický, příklon k antiindividualistické umělecké formě a kolektivní tvůrčí práci.³⁷

De Stijl coby progresivní novinářský plátek na poli umělecké teorie i praxe přišel hned s několika inovativními změnami, zejména pak těmi typografickými. Například logotyp z roku 1921, jenž byl opět návrhem z pera van Doesburga, byl tvořen černým přetiskem názvu přes červená písmena NB³⁸. Častým bylo také využívání textu v různých geometrických obrazcích či jeho posazení do horizontálních či vertikálních linií. Tuto techniku posléze převzali také mnozí tvůrci z Německa³⁹, jako byl například Kurt Schwitters⁴⁰ – zahraniční přispěvatel *De Stijlu*.

2.2.1 Mezinárodní spolupráce

A byly to právě Van Doesburgovy aktivity směrem do zahraničí, které dokázaly holandskou avantgardu povýšit na celoevropskou záležitost. „*Při svých cestách Evropou šířil van Doeburg geometrické přesvědčení hnutí De Stijl a zvláště úrodné pole nalezl ve výmarském Bauhausu.*“⁴¹ Do *Bauhausu* Holanďan poprvé zamířil v roce 1920 a hned začal získávat kontakty. Na jeho seznamu tak nechyběla významná jména hlavně z berlínského

³⁶ PRAŽANOVÁ, K. *De Stijl a česká avantgarda 20. a 30. let 20. století*. Praha, 2017. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav dějin umění. s. 9. Vedoucí práce PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Písmena byla zkratkou spojení Nieuwe-Belding, tedy holandského označení pro „nové zobrazení“.

³⁹ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 79. ISBN 978-80-87705-27-8.

⁴⁰ Kurt Schwitters (20. června 1887 – 8. ledna 1948), německý malíř, grafik, typograf, kolážista a básník spojovaný se směry jako dadaismus, konstruktivismus a surrealismus

⁴¹ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 79. ISBN 978-80-87705-27-8.

kulturního prostředí, jako byl Hans Richter⁴² či Walter Gropius⁴³. Později dochází v Berlíně také k setkání s El Lisickým.⁴⁴

Následně se ale Van Doesburg již přesouvá z Berlína do Výmaru a v březnu roku 1922 začíná s výukou uměleckých principů *De Stijlu* přímo na přední výtvarné škole *Bauhaus*. Ačkoliv po tom nejspíše velmi toužil, kantorem se zde však nikdy nestal a po necelém roce se nakonec vrátil zpět do své vlasti.⁴⁵

Již ale dva roky na to dochází, tentokrát v Paříži, k dalšímu navázání kontaktů Van Doesburga se zahraničními kapacitami. V tomto případě se jedná o předního českého teoretika umění a přední postavu české avantgardy Karla Teigehe⁴⁶. Mezi ním a jeho holandským protějškem tak vznikne přátelství a aktivní spolupráce čítající několik přednášek v Praze i Brně či publikování Van Doesburgových textů v avantgardních magazínech *ReD*, *Pásmo* a *Stavba*.

Holandský teoretik ke konci 20. let kromě Teigehe navázal také kontakt s českým abstraktním malířem Františkem Kupkou⁴⁷. Podle Pražanové bylo předmětem jejich četných diskuzí mimo jiné i myšlenka založení nového hnutí a revue.⁴⁸ K tomu ovšem již nikdy nedošlo, neboť Theo Van Doesburg předčasně zemřel v roce 1931 na infarkt myokardu.

De Stijl jako celé hnutí i magazín, se tak po smrti Van Doesburga ocitlo bez silné osobnosti, bez výrazného centra, kolem kterého by se členi mohli shlukovat. I když mnozí z umělců zůstali nadále v kontaktu, umělecká skupina jako taková ovšem již nadále existovat nemohla a ani nedokázala. A se smrtí své hlavní osobnosti de facto naplno zanikla.

⁴² Hans Richter (6. dubna 1888 – 1. února 1976), německý malíř, grafický designér, filmař a producent

⁴³ Walter Gropius (18. května 1883 – 5. července 1969), německý architekt a zakladatel školy *Bauhaus*

⁴⁴ PRAŽANOVÁ, K. *De Stijl a česká avantgarda 20. a 30. let 20. století*. Praha, 2017. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav dějin umění. s. 50. Vedoucí práce PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Viz samostatná kapitola

⁴⁷ František Kupka (23. září 1871 – 24. června 1957), český malíř, grafik a ilustrátor, představitel abstraktního umění

⁴⁸ Tamtéž, s. 22.



Příloha č. 2: Ukázka holandské avantgardní tvorby (obrázek)

2.3 Německo a jeho Bauhaus

Už zeměpisná poloha Německa v rámci Evropy napoví mnohé o tom, pod jakým vlivem a zejména pod vlivem koho byla po konci první světové války jeho umělecká avantgardní scéna. I přestože se země nacházela v období chudoby a chaosu, dokázala čerpat inspiraci ze západu, samozřejmě především z holandského *De Stijl*, i z východu ze Sovětského svazu protknutého konstruktivismem.

Centrem pokrokových postupů byla od roku 1919⁴⁹ výmarská umělecká škola *Bauhaus*, založená Walterem Gropiem, o kterém již z části byla řeč. „*Programové splývání volného a užitého umění v Bauhausu, prolínání didaktiky s praktickým návrhářstvím vytvořilo z Bauhausu nadmíru životný a tvůrčí útvar, jehož vliv daleko přesáhl běžné působení školních učilišť...V průběhu několika málo let se stal Bauhaus Mekkou, do níž se sjížděli za poučením všichni, kterým šlo o nové pojetí průmyslového výrobku i o novou*

⁴⁹ Založena byla přesně 1. dubna 1919.

architekturu.⁵⁰ Škola byla tedy celkově založena na principu jednoty umění, řemesla teorie i praxe, které dokázalo ihned najít uplatnění.

Podle Baleka se dá působení školy rozdělit do tří období. První období mezi lety 1919 a 1922 bylo podle autora silně ovlivněno sovětskou socialistickou revolucí a levicovým smýšlením, které se postupně dostávalo do celé Evropy. „*Podloží byla mj. uměleckořemeslná tradice a teorie secese, sociálně citový expresionismus tvořící uvnitř hnutí skrytou protiváhu převažující konstruktivistické tendenci a její snaze o věčnost, účelnost, soulad výtvarného názoru s technikou a průmyslovou výrobou.*“⁵¹

Ve druhém období trvajícím do roku 1925 se do Německa postupně dostávají dva zásadní evropské umělecké proudy – na jedné straně hnutí *De Stijl*, na druhé konstruktivismus El Lisického či Maleviče, které *Bauhaus* doslova pozřou. V tomto období se naplno také rozbíhá právě uplatňování principů geometrie v celé umělecké sféře a důraz je kladen i na průmyslovou výrobu podmíněnou technologickým vývojem. Od poloviny dvacátých let se ale zároveň škola postupně dostává do střetu s politickými názory a je přesunuta z Výmaru do Desavy, kde se odehrává její třetí fáze vývoje trvající do roku 1928. „*(Škola, poznámka K. Moučkové) rozvíjela dále dosavadní program (geometrizační forem, odmítání historismu, užitnost tvorby, obecná obnova života jeho přetvářením, vytvářením), zvýrazňuje však stále silněji funkčnost.*“⁵² Od přesunu na jiné místo a s blížící se čtvrtou dekadou 20. století *Bauhaus* ale postupně stále více zabředá do kolektivní tvorby a prosazování marxistického myšlení a tím se dostává také do dalších a hlubších politických problémů. Ty nakonec vyústí, po dalším přemístění do Berlína v roce 1932, kompletním uzavřením školy pouze o jeden rok později.

2.3.1 Nová typografie

Škola a její principy měly během celého jejího působení výrazný vliv de facto na všechna umělecká odvětví. Silná základna se vytvořila, a to zejména během druhého období, kdy byla škola silně ovlivněna holandským *De Stijlem*, také v oblasti typografie, a dala tak vzniknout něčemu, co lze nazvat specifickou „*typografií Bauhausu*“ – tedy

⁵⁰ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 102.

⁵¹ BALEKA, J. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997. s. 43. ISBN 80-200-0609-5.

⁵² BALEKA, J. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997. s. 43. ISBN 80-200-0609-5.

využívání bezpatkového písma, velkých číslic a horizontální i vertikálních pruhů.⁵³ A i v případě německé avantgardy byl, obdobně jako například v Holandsku, kladen důraz na geometričnost, vizuální čistotu a účelovost, což se projevovalo i v písmu.

Mezi významné propagátory tzv. „*nové typografie*“ *Bauhausu* se dá zařadit například fotograf László Moholy-Nagy⁵⁴ a především pak Herbert Bayer⁵⁵, Kurt Schwitters a Jan Tschichold⁵⁶, který v rámci profesního časopisu *Typographische Mitteilungen* věnoval v roce 1925 novým typografickým postupům celé jedno číslo. Typografie podle něj utváří funkční požadavky, jejím účelem je komunikace, pro kterou je grafickým médiem, a proto musí být co nejjednodušší, nejpronikavější a nejkratší.⁵⁷ Potřebu jednoduchosti dále rozvedl až do absolutní absence jakékoliv zdobnosti, jedinou výjimku tvořily základní geometrické obrazce.⁵⁸

A jak již bylo jednou zmíněno u sovětské avantgardy, tak i v Německu docházelo k velkému zájmu nejen o písmo jako takové, ale také o fotografii a fotomontáž. Fotografie se stala neoddělitelnou součástí grafiky a společně s písmem a slovy tvořila komplexní celek. Dodávala mu vizuální hodnotu, zároveň dokázala sloužit jako zhuštěná informace. Důležitost fotografie pro *Bauhaus* dokládá mimo jiné také fakt, že grafici se přímo na škole učili jak správně fotografovat.⁵⁹

Maďarský fotograf Moholy-Nagy pak přímo pro fotografii využitou v rámci grafiky přímo vymyslel samostatný termín – typofoto – který definoval takto: „*Typografie je komunikace složená z písma. Fotografie je vizuální převedení toho, co může být opticky zachyceno. Typofoto je vizuálně nejpřesnější ztvárnění komunikace. Fotografie jakožto typografický materiál je nanejvýš účinná. Může se objevit vedle slov jako ilustrace, anebo*

⁵³ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 27. ISBN 978-80-87705-27-8.

⁵⁴ László Moholy-Nagy (20. července 1895 – 24. listopadu 1946), maďarský malíř, fotograf a učitel

⁵⁵ Herbert Bayer (5. dubna 1900 – 30. září 1985), rakousko-americký typograf, grafik, architekt a fotograf

⁵⁶ Jan Tschichold (2. dubna 1902 – 11. srpna 1974), německý grafik, typograf, spisovatel a učitel

⁵⁷ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 65. ISBN 978-80-87705-27-8.

⁵⁸ Kompletní myšlenky o nové typografii Tschichold shrnul ve svém díle *Die neue Typographie* z roku 1928.

⁵⁹ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 70. ISBN 978-80-87705-27-8.

namísto slov – ve formě „fototextu“ – jako precizní podoba reprezentace, natolik objektivní, že nedovoluje žádnou individuální interpretaci.“⁶⁰

Bauhausovské zavádění nových technik však zůstává dodnes spojeno s jedním paradoxem. Poté, co škola musela být v roce 1933 pro svůj příklon ke komunistickému smýšlení, jež bylo pro nacismus tak nepřijatelné, uzavřena, byl to právě nový režim, který mnohé z uměleckých postupů, zejména pak fotomontáž, přejal a vytvořil si z nich vlastní zbraň namířenou mimo jiné právě proti levicovým idejím, které tato škola tak výrazně protěžovala.



Příloha č. 3: Ukázka německé avantgardní tvorby (obrázek)

⁶⁰ HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. s. 70. ISBN 978-80-87705-27-8.

3 Avantgarda v českém prostředí

Následující kapitola se bude již konkrétně zabývat vznikem a vývojem avantgardního hnutí na českém území. Podkapitoly spadající pod toto téma se budou z části opírat o předložená fakta o zahraničních postupech a vlivech, jež byla nastíněna na předešlých stránkách, a budou dále rozvíjena v československém kontextu.

Na rozdíl od předešlé kapitoly bude zde pro uvedení do širších souvislostí a kontextu nutných k pochopení problematiky související s touto prací pozornost věnována celkové otázce okolností existence české avantgardy, uměleckým skupinám, jež se staly jedním z typických prvků českého umění prvních desetiletí 20. století, a v neposlední řadě také nového uměleckého směru, jehož původ lze hledat právě na našem území.

3.1 Nová etapa, či plynulý posun?

Jak bylo zmíněno už v úvodu práce, časové vymezení prosazování avantgardních postupů v Evropě není zcela jednoduché určit. Obdobný problém nastává také v případě českého prostředí.

Jednou z možností, která se nabízí k určení počátku éry avantgardy u nás, je příznačně rok 1918. Vznik nového státu přinesl mnohé změny na poli politiky, mezinárodních vztahů, ale také ve společenské sféře či v umění. Dveře se otevírají novým příležitostem a euforie spojená se silným pocitem vlastenectví tak dodává mnohým umělcům chuť a odvalu tvořit a to nejen na úrovni jednotlivců, nýbrž v rámci celých skupin, které dávají vzniknout novým směrům. Příkladem za všechny může být právě avantgardní skupina *Devětsil* formující se okolo osoby Karla Teigehe. A právě rok založení tohoto uměleckého uskupení, tedy rok 1920, mnozí historikové umění pokládají za další možnost přelomu, kdy se na území Československa naplno rozjíždí avantgardní hnutí.

Možná ale ještě podstatnější záležitost, než je přesná „startovní čára“, je otázka, zda opravdu i českou avantgardu lze považovat za zcela novou etapu, takzvaný *bod nula*, jak o něm mluví dvojice Wiendl a Vojvodík⁶¹, uměleckých a kulturních dějin, který za sebou nechává vše staré, přežitě a zdobné a který přináší úplně nový pohled na principy a postupy

⁶¹ VOJVODÍK, J. a WIENDL, J. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: TOGGA a Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. s. 22–23. ISBN 978-80-7308-332-8.

využité v umění oproštěné od jakýchkoliv vlivů z minulosti. Nejspíše tomu úplně tak není. „Právě umělecko-estetické a teoretické uvažování Karla Teigeho je přesvědčivým dokladem toho, že i přes proklamovaný rozchod s tradicí předchozí umělecké generace desátých let má česká avantgarda svoji kontinuitu, spojenou se (symbolistickou) modernou.“⁶² Podle dvojice autorů *Hesláře avantgardy* lze tedy počátky české avantgardy hledat již v desátých letech 20. století, kdy se postupně začínají formovat první skupiny zejména levicově smýšlejících umělců požadující pokrok, modernost, jednoduchost a revoluci. A právě ti předznamenávají další zásadní vývoj.

3.2 Skupiny jako základní prvek

Jednou z prvních uměleckých skupin, kterou lze na základě její vyhraněnosti proti starým tradicím označit jako avantgardní, byla takzvaná *Osma*. Ta byla založena již v roce 1907 v Praze osmi českými umělci, mezi které patřili Emil Filla⁶³, Friedrich Feigl⁶⁴, Max Horb⁶⁵, Otakar Kubín⁶⁶, Bohumil Kubišta⁶⁷, Willi Nowak⁶⁸, Emil Artur Longen⁶⁹ a Antonín Procházka⁷⁰.

Toto uskupení především malířského zaměření se vyznačovalo zejména odklonem od vnímání a uměleckého zaznamenávání přírody. Jejich cílem bylo zaznamenat život města a existenci člověka v něm. „Plátno se stává plochou zjevování skrytých poloh lidské

⁶² VOJVODÍK, J. a WIENDL, J. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: TOGGA a Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. s. 23. ISBN 978-80-7308-332-8.

⁶³ Celým jménem Emil František Josef Filla (3. dubna 1882 – 7. října 1953), český kubistický malíř, grafik, sochař

⁶⁴ Friedrich Feigl (6. března 1884 – 17. prosince 1965), český malíř, ilustrátor a grafik

⁶⁵ Max Horb (9. července 1882 – 9. prosince 1907), český malíř, expresionista

⁶⁶ Otakar Lubík (22. října 1883 – 7. října 1969), český malíř, grafik a sochař

⁶⁷ Bohumil Kubišta (21. srpna 1884 – 27. listopadu 1918), český malíř, grafik a teoretik umění

⁶⁸ Willi Nowak (3. října 1886 – 20. října 1977), český malíř, grafik a univerzitní profesor

⁶⁹ Vlastním jménem Emil Artur Pitterman (29. července 1885 – 24. dubna 1936), český malíř, spisovatel, scénárista a režisér

⁷⁰ Antonín Procházka (5. června 1882 – 9. června 1945), český malíř, grafik a ilustrátor

*individuality, skrytého duševního života, a zároveň výrazem neklidu vzrušené lidské duše ve světě civilizační moderny.*⁷¹

Skupina ovšem neměla dlouhého trvání. Za své existence prezentovala svá díla na dvou výstavách⁷², z nichž se ani na jedné nesetkala s významně vřelým přijetím, a její konec lze datovat již k roku 1909, kdy značná část členů přešla do *Spolku výtvarných umělců Mánes*⁷³.

A je to právě spolek *SVU Mánes*, ze kterého se v roce 1911 odštěpí další uskupení – *Skupina výtvarných umělců* – jež bude po celou svou dobu působnosti spojena s kubismem a hlavně také s předsedající osobou Josefa Čapka⁷⁴. Současně s ní vzniká také sdružení *Sursum* v čele s malíři Josefem Váchalem⁷⁵ a Janem Zrzavým⁷⁶.

Ovšem ani tyto skupiny nemají dlouhého trvání a jejich existence končí ještě před první světovou válkou. Skutečné jádro avantgardních spolků je tak nutné hledat opravdu až po roce 1918, tedy po skončení válečného konfliktu a také v kontextu období vzniku samostatného československého státu.

3.3 Devětsil

Nejvýraznější skupinou spjatou s českou meziválečnou avantgardou je právě uskupení známé jako *Devětsil*. Založen byl v kavárně *Union 5* října 1920 z iniciativy Vladislava Vančury, který se stal i prvním předsedou spolku. Mezi zakládajícími členy jsou pak uváděni například básník Josef Frič⁷⁷, malíř Adolf Hoffmeister⁷⁸ či František Muzika⁷⁹, básník Jaroslav Seifert⁸⁰, architekt Josef Havlíček⁸¹ či logicky i jedna

⁷¹ VOJVODÍK, J. a WIENDL, J. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: TOGGA a Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. s. 33. ISBN 978-80-7308-332-8.

⁷² První výstava se uskutečnila 18. dubna 1907 a trvala zhruba měsíc. Druhá poté následovala v červenci 1908.

⁷³ Spolek umělců vznikl již v roce 1887.

⁷⁴ Josef Čapek (23. března 1887 – duben 1945), český malíř, grafik, ilustrátor a spisovatel

⁷⁵ Josef Váchal (23. září 1884 – 10. května 1969), český malíř, grafik sochař a spisovatel

⁷⁶ Jan Zrzavý (5. listopadu 1890 – 12. října 1977), český malíř, grafik a scénograf

⁷⁷ Josef Frič (8. ledna 1900 – 11. ledna 1973), český básník a spisovatel

⁷⁸ Adolf Hoffmeister (15. srpna 1902 – 24. července 1973), český malíř, karikaturista, spisovatel, novinář a právník

⁷⁹ Viz samostatná kapitola

z nejvýznamnějších postav českého avantgardního prostředí, teoretik umění a malíř Karel Teige.

Jak ovšem poznamenává ve své práci Tomáš Haimann, role zakladatele a dominantní osoby v rámci *Devětsilu* se proměnila. I přestože byl prvním předsedou zvolen Vančura, vliv Teigeho na celou skupinu postupně začal vzrůstat a nic ho již nešlo zastavit. Ideové vůdcovství právě jeho osoby se tak díky tomu stane spjaté s celou historií *Devětsilu* a bude to i právě on, kdo se v roce 1929 rozhodne skupinu rozpustit.⁸²

„Založení *Devětsilu* přineslo zásadní změnu názorové orientace mladé generace, která náhlým příklonem k ideálům proletářského umění chtěla nahradit svou dosavadní uměleckou progresivnost progresivností politickou.“⁸³ Po vzoru ostatních evropských zemí, zejména pak Sovětského svazu, se tak i Československo stává dalším místem, kde se skrze umění vyjadřují celkové politické i společenské postoje. První světová válka a technické vymoženosti, které v tomto případě pouze zостřily tragičnost konfliktu, se dostávají do obsahu kritických myšlenek avantgardních umělců, kteří, obdobně jako například dadaisté, odmítají nejen moderní umění jako takové, ale ve výsledku i celou technickou společnost.

Devětsilští umělci v prvních letech svého působení oslavují prostotu života jako takového. Do popředí jejich tvorby se dostává primitivismus a poetický naivismus. Inspiraci hledají v lidovém umění, v dětské kresbě, filmu, grotesce, jazzu, kabaretu a cirkusu. To se nemění ani po publikování prvního společného sborníku v roce 1922. Teige ve své stati *Umění dnes a zítra* nadále oslavuje varieté, proletářské umění a dává i nadále sbohem starým formám a principům. Na druhé straně popírá některé původní teze – například oslavuje nové technologie a s ním i nové platformy a způsoby zábavy i umění. Kino, fotografie, film. To vše Teige vyzdvihuje jako novou podstatu umění se slovy: „*Ano, všechna moderní umělecká kultura spočívá a musí spočívati na strojové výrobě.*“⁸⁴

⁸⁰ Jaroslav Seifert (23. září 1901 – 10. ledna 1986), český spisovatel a novinář, jediný český držitel Nobelovy ceny za literaturu (1984)

⁸¹ Josef Havlíček (5. května 1899 – 30. prosince 1961), český architekt

⁸² HAIMANN, T. ReD – *Revue Devětsilu, významný meziválečný měsíčník*. Praha, 2009. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra žurnalistiky. s. 17. Vedoucí práce PhDr. Jana Čeňková, Ph.D.

⁸³ ŠMEJKAL, F. *Umění první republiky (1918–1938)*, In: *Dějiny českého výtvarného umění IV (1890–1938)*. Praha: Academia, 1998. s. 153. ISBN 80-200-0623-0.

⁸⁴ TEIGE, K. a SEIFERT, J. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis, 2010. s. 193. ISBN 978-80-87310-22-9.

Dá se říci, že právě *Revoluční sborník Devětsilu* poté odstartuje éru *Devětsilu*, který teď již oficiálně navazuje na hlavní evropský avantgardní proud a veřejně se k němu hlásí. Jde především o umělecké postupy vycházející z konstruktivistického východu, ale také z Itálie a jejího futurismu, Francie a později také, díky kontaktům Teigeho, z Německa a jeho *Bauhausu*.

Jedním z velkých mezníků ve vývoji *Devětsilu* se poté stává rok 1923 a to hned z několika důvodů. Prvním z nich je otevření brněnské „pobočky“ v Brně, která bude až do roku 1927 důležitou částí skupiny především z hlediska publikační činnosti. Druhým důvodem je, že se *Devětsilu* podařilo nalézt vlastní teoretické zastřešení mnohých uměleckých odvětví – jednoduše nový *ismus*, který přijaly všechny generace sdružených umělců. Byl jím samozřejmě poetismus, který je dodnes spjat výhradně právě s touto skupinou. „*Teige charakterizuje poetismus jako umění žít a užívat, jako věc tak samozřejmou a dostupnou jako sport, láska, víno. Umění má být darem, hrou bez závaznosti a následků. Nemá tryskat z romantického nadšení, ale být intenzivní civilizační prací. Poetické umění, které je protiklade a nezbytným doplňkem konstruktivismu, má být ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné...Chce přispět k záchraně a obnově citového života, radosti a fantazie,*“⁸⁵ uvádí ve své knize Štěpán Vlašín a dodává, že samotný Teige bral poetismu přímo jako reakci proti romantickému estetství a tradicionalismu.⁸⁶

3.3.1 Devětsilská periodika

Třetím milníkem je pak fakt, že *Devětsil* zmíněného roku začal vydávat svůj vlastní časopis *Disk*. V redakci se setkávala hlavně tři jména – Jaroslav Seifert, Karel Teige a Jaromír Krejcar⁸⁷. Tuto trojici doplňovali navíc ještě zahraniční dopisovatelé⁸⁸.

„*Disk měl už všechny charakteristiky avantgardního časopisu: důslednou mezinárodní orientaci, netradiční typografickou úpravu, telegrafický, proklamativní styl řeči poválečných manifestů; vedle cizojazyčných textů zahraničních dopisovatelů otiskoval*

⁸⁵ VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 24–25.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Jaromír Krejcar (25. července 1895 – 5. října 1950), český architekt, výtvarník, teoretik umění a univerzitní profesor

⁸⁸ Především se jednalo o Ivana Golla, Josefa Šímu a Enrica Prampoliniho.

*i francouzské a německé překlady některých děl českých autorů, určené čtenářům zahraničních avantgardních revue, které ve své inzertní části propagoval.*⁸⁹ *Disk* se tak dostal do kontaktu například i s nizozemským časopisem *De Stijl* a navázal s ním spolupráci, kdy byly v obou periodických navzájem překládány a otiskovány texty umělců z obou zemí.

I přes všechna tato specifika, jež hrála jediné ku prospěchu časopisu i celé skupiny a mohla být další spojkou pro úspěch českého umění v rámci celoevropského avantgardního hnutí, se *Disk* dočkal nakonec z důvodu nedostatku finančních prostředků pouze dvou vydání v letech 1923 a 1925.

Ovšem ani *Devětsil* v Brně s vydáním magazínu nezažal. Již v březnu 1924 totiž začíná vydávat *Pásmo*. Takzvaný *moderní leták* vycházel do srpna roku 1926. Nejprve pouze v Brně, od svého druhého ročníku navíc i v Praze. Redigování magazínu, který představoval zejména aktuální tvorbu členů skupiny, měl v tomto případě na starost Artuš Černík⁹⁰, František Halas⁹¹ a Bedřich Václavek⁹². Ovšem ani *Pásmo* nedokázalo uspět na poli hlavního periodika, které by stabilně dokázalo být hlavním a dlouhodobým nositelem myšlenek tvůrců *Devětsilu*.

Opomeneme-li specificky zaměřený žurnál *Stavba* Klubu architektů *Devětsilu*, hlavní médium – *Revue Devětsil* – vzniklo ve výsledku až na sklonku existence skupiny. Časopis známý především pod zkratkou *ReD* spatřil světlo světa totiž až v roce 1927 a v rámci této práce mu bude věnována zcela samostatná kapitola. Ale již zde je nutné poznamenat, že je to právě *ReD*, s jehož posledním číslem vydaném v roce 1931 končí zároveň i celá éra *Devětsilu*. Ten se z důvodu silné názorové diferenciací uvnitř skupiny a kvůli oslabení v rámci českého uměleckého prostoru postupně rozpadl.

3.4 Literární skupina

Je mylné si myslet, že *Devětsil* byl jedinou uměleckou skupinou avantgardních dvacátých let. Pouze rok po vzniku tohoto spolku se začala v Brně okolo postavy Františka Götze⁹³

⁸⁹ ŠMEJKAL, F. *Umění první republiky (1918–1938)*, In: *Dějiny českého výtvarného umění IV (1890–1938)*. Praha: Academia, 1998. s. 156. ISBN 80-200-0623-0.

⁹⁰ Artuš Černík (26. července 1900 – 25. prosince 1953), český novinář, básník a kritik

⁹¹ František Halas (3. října 1901 – 27. října 1949), český spisovatel a básník

⁹² Bedřich Václavek (10. ledna 1897 – 5. března 1943), český kritik, literární teoretik a estetik

⁹³ František Götz (1. ledna 1894 – 7. července 1974), český literární kritik, historik a dramatik

formovat *Literární skupina*. V ní byli zastoupeni především mladí moravští spisovatelé a literáti, jako byl Josef Chaloupka⁹⁴, Lev Blatný⁹⁵, Čestmír Jeřábek⁹⁶ nebo později také Jiří Wolker⁹⁷.

Skupina poprvé oficiálně vystoupila se svým manifestem 11. února 1921⁹⁸ a s prohlášením, že jejich myšlenky a postoje vychází především z amerického pragmatismu a francouzského pozitivismu. „*Usilují překonat pocit rozpolcení duše a světa. Své pocity spojují s motivy kosmickými, proklamují sbratření s věcmi, promítají kosmos do zdrobnělé každodennosti. V lidských davech spatřují most od člověka k nekonečnu,*“ píše ke skupině Vlašín.⁹⁹ Ovšem i přes filozofická východiska, které skupina od svého počátku tak silně proklamovala, jejich umělecký vliv lze hledat jinde. Konkrétně v německém expresionismu. A právě kvůli němu se skupina dostala do vleklé polemiky s *Devětsilem*, později pak přímo s Karlem Teigem, který tvrdí, že expresionismus je umění mrtvé, neaktuální, a umělec, který se jím na počátku dvacátých let zabývá, je v opožděném stádiu.¹⁰⁰

V tomto ohledu je ale nutné se pozastavit, a to právě z důvodu zmíněného expresionismu. Zuzana Říhová ve svém textu zdůrazňuje hned dvě podstatné věci. Zaprvé je to konstatování faktu, že nejen v kontextu dvacátých let, ale později také v rámci historického i kulturního výzkumu zůstává moravská *Literární skupina* ve význačném stínu skupiny *Devětsil*.¹⁰¹ Za druhé naopak vůbec zásadní položení otázky, zda lze skutečně toto uskupení literátů nazývat skupinou avantgardní. V tomto ohledu Říhová i přes názory historiků ze 60. a 70. let minulého století, kteří toto tvrzení především negovali, dochází k názoru, že „*expresionismus raných dvacátých let zřetelně formoval,*

⁹⁴ Josef Chaloupka (4. června – 24. ledna 1930), český novinář a básník

⁹⁵ Lev Blatný (11. dubna 1894 – 21. června 1930), český spisovatel, básník, dramatik a divadelní kritik

⁹⁶ Čestmír Jeřábek (18. srpna 1893 – 15. října 1981), český spisovatel, literární kritik a dramatik

⁹⁷ Celým jménem Jiří Karel Wolker (29. března 1900 – 3. ledna 1924), český básník

⁹⁸ VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 28.

⁹⁹ Tamtéž, s. 28–29.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 30.

¹⁰¹ ŘÍHOVÁ, Z. *Vprostřed davu: Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. s. 35–43. ISBN 978-80-200-2549-4.

*a dokonce spoluutvářel diskurz české poválečné avantgardy, jakkoliv je spojován převážně s tvorbou Literární skupiny.*¹⁰²

I přes tyto dosud ne zcela jasné názory, se ovšem například Vlašín v prvním spisu *Avantgardy známé i neznámé* zaměřuje na nalezení společných znaků mezi *Literární skupinou* a poetismem. Mezi nimi jmenuje zejména „*odpor k maloměšťáctví a individualismu, socialistické názory i to, že oba směry chtěly být víc než jen uměleckým programem, že usilovaly stát se programem životním.*“¹⁰³ A společný bod lze hledat také přímo v občasné spolupráci mezi oběma skupinami. Karel Teige a Jaroslav Seifert, členové *Devětsilu*, že totiž podíleli hned na třech číslech časopisu *HOST*, jenž se stal ústředním médiem celé *Literární skupiny* ihned v roce vzniku spolku a obdobně jako v případě *ReDu* s jeho zánikem v roce 1929 zanikla z důvodu stále slabšího vlivu i skupina jako taková. Časopis *HOST* ovšem bude podrobněji probírán v samostatné kapitole.

¹⁰² ŘÍHOVÁ, Z. *Vprostřed davu: Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. s. 43. ISBN 978-80-200-2549-4.

¹⁰³ VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 30.

4 Čeští avantgardní tvůrci

Jak již bylo v tomto textu řečeno, česká avantgarda se vyznačovala nejen kolektivností a shromažďováním se do skupin, ale byla utvářena také samostatnými individualitami stojícími mimo spolky. Následující kapitola proto představí tři tvůrce, jejichž tvorba z oblasti grafického designu je základním výzkumným prvkem této práce.

Karel Teige, hlavní osoba *Devětsilu* a umělecký autor skupinového periodika *ReD*. František Muzika, člen *Devětsilu*, pozdější člen *SVU Mánes* a také tvůrce několika vydání časopisu *HOST* pro *Literární skupinu*. A v neposlední řadě Ladislav Sutnar, umělecká individualita stojící zcela mimo zmíněné spolky, člověk spojený s nakladatelstvím *Družstevní práce* zabývající se především průmyslovým designem, ale přesto také význačný tvůrce grafického zpracování mnohých avantgardních periodik, mimo jiné také magazínu *Žijeme*, který jako jediný v této práci bude zastupovat kontinuitu avantgardy také v letech třicátých.

4.1 Karel Teige

Karel Teige se narodil 13. prosince 1900 v Praze. Jeho otec Josef¹⁰⁴ byl historik, archivář hlavního města Prahy a také člen *České akademie věd umění*.

Už od střední školy přicházel mladý Karel postupně do kontaktu s uměleckým prostředím. Na Státním reálném gymnáziu byli totiž jeho spolužáky budoucí spolupracovníci a členi skupiny *Devětsil* Adolf Hoffmeister či Vladislav Vančura. A právě zde se Teige dostává ke svým prvním grafickým úpravám a dílům, které ještě před jeho dvacátými narozeninami povedou k první výstavě, publikování grafik v německém časopise *Die Aktion* a podání přihlášky na studium dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.¹⁰⁵

Od roku 1920, kdy vzniká *Devětsil*, se Teige stává velmi aktivní postavou umělecké teorie, ale zejména také jako člen redakcí časopisů a grafický designér navrhující obálky knih i periodik, jako byly například magazíny *Proletkult* vedený S.K. Neumannem, *Reflektor*, *Typografia*, *Kmen* či již zmíněný *ReD* či *Disk*. Mezi nejvýznamnější knižní počiny Teigeho poté patří zejména typografická úprava knih *Pantomima* Vítězslava

¹⁰⁴ Josef Teige (1. června 1862 – 6. března 1921)

¹⁰⁵ SRP, K. et al. *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009. s. 225. ISBN 978-80-87164-17-4.

Nezvala¹⁰⁶ z roku 1924, *Abeceda* z roku 1926 a také návrh obálky *Na vlnách TSF* Jaroslava Seiferta, jež byla vydána v nakladatelství V. Petra roku 1925.¹⁰⁷

V roce 1929, tedy v době kdy se hroutí poslední základy *Devětsilu*, se Teige „stal členem Ring ‚neue werbegestalker‘, který představoval nejdůležitější oborové sdružení představitelů mezinárodní nové typografie. Byl zde jediným zástupcem Československa.“¹⁰⁸ Ve stejné době je zvolen také předsedou nově vznikajícího spolku *Levá fronta*, jež po vzoru *Devětsilu* sdružuje levicově smýšlející osoby z kulturní oblasti a intelektuály. Pro ně navrhuje také obálku stejnojmenného časopisu, jenž je hlavním médiem hlásajícím myšlenky skupiny.

I během třicátých let pokračuje Teige ve velmi rozsáhlé publikační i typografické práci, která je úzce spojena se stále se rozvíjejícím surrealismem. Věnovat se začíná také kolážím, kterým bude svoji pozornost věnovat až do své smrti na počátku 50. let.

Po vypuknutí druhé světové války Karel Teige postupně přenáší svoji pozornost především na knižní práce. Během válečného konfliktu rozpracoval publikaci *Fenomenologie moderního umění*, na které bude pracovat až do konce života. Sepsal také monografickou studii *Jan Zrzavý – předchůdce*, kterou vydalo mimo jiné i nakladatelství *Družstevní práce*. A je to právě úzká spolupráce s nakladatelstvími, kterou Teige po roce 1945 obnovil. Šlo především o navrhování samostatných edic, úpravy obalů i časopisů pro *Odeon*, *Brázdu*, *Melantrich*¹⁰⁹ či *Otto Girgala*.

V druhé polovině 40. let ovšem Teige nezapomíná ani na udržování kontaktu s ostatními umělci. Jde hlavně o surrealisty, především o mladou poválečnou generaci umělců¹¹⁰, která se kolem Teigeho začne uskupovat a v roce 1951 začíná vydávat několik sborníků s názvem *Znamení zvěrokruhu*. A i v tomto případě se Teige podílí pravidelně na grafické úpravě a publikace doprovází i vlastními kresbami.¹¹¹

Jedná se však o jednu z posledních Teigeho prací vůbec, neboť 1. října téhož roku tato jedna z nejvýznamnějších postav české avantgardy umírá na infarkt.

¹⁰⁶ Vítězslav Nezval (26. května 1900 – 6. dubna 1958), český spisovatel, básník, poetista a surrealista

¹⁰⁷ SRP, K. et al. *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009. s. 225–227. ISBN 978-80-87164-17-4.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 228.

¹⁰⁹ S nakladatelstvím Melantrich Teige začal spolupracovat již během války. Partnerství mezi nimi vydrželo až do roku 1948.

¹¹⁰ Do ní patřila jména jako Karel Hynek, Josef Istler, Mikuláš Medek či Vratislav Effenberg.

¹¹¹ SRP, K. et al. *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009. s. 231. ISBN 978-80-87164-17-4.

4.1.1 Specifika tvorby Karla Teigeho

V prvé řadě je nutné konstatovat, že tvorba Karla Teigeho představuje v rámci dějin umění rozsáhlou a velmi specifickou, mnohvrstevnou kapitolu, kterou pro potřeby této práce není možné pojmout v celé její šíři. Oblast zájmu bude tedy zredukována pouze na to pro tento text nejpodstatnější, tedy Teigeho časopiseckou tvorbu s odkazem na fenomén nové typografie a vlivy z dalších evropských zemí.

Karel Teige již ve svých studentských letech začínal především jako autor volné tvorby a kresby. Jeho přesun k typografii lze ale pozorovat až po roce 1920. Za jeden z počátečních prvků, díky kterému vytvořil nosnou hodnotu celého *Devětsilu*, lze označit prostý geometrický kruh. Ten se objevuje již na obálce sborníku *Devětsil*, pro který se posléze stal typickým. „*Obálka nemohla nést nic jednoduššího a srozumitelnějšího, než byl osamostatněný základní geometrický tvar, který se v typografii v nejrůznějších souvislostech ve středoevropské avantgardě vyskytoval ve dvacátých letech poměrně často.*“¹¹² Kruh se postupně díky Teigemu dostal na mnohé obálky i stránky knih, mezi kterými nechyběly básnické sbírky, jako byla například již zmíněná *Na vlnách TSF*, a zejména pak obě vydání časopisu *Disk*. Jak navíc uvádí Karel Srp, kruh v Teigeho pojetí neznamenal pouze prázdný geometrický tvar, ale stal se základním nositelem významu, výrazným typografickým prvkem a výrazovým prostředkem odkazujícím nejen na funkcionalismus, ale také na konstruktivismus,¹¹³ ze kterého čerpal později ve třicátých letech ve svých pracích i Ladislav Sutnar¹¹⁴.

O značné inspiraci Teigeho v konstruktivismu mluví také Adlerová a dodává, že mnohé z Teigeho časopisů „*se staly předmětem proměnlivé hry typů a velikosti písma, asymetrických posunů, doplněných různými typografickými i barevně rozrůzněnými akcenty.*“¹¹⁵ Zároveň neopomíná ani fakt, že mnohé z úprav *Pásma*, *ReDu* či *Disku* jsou zářným příkladem dokonalé symbiózy textu a fotografie a fotomontáže, která je v nich hojně, obdobně jako i v úpravě Nezvalovy *Abecedy*, využita.¹¹⁶

¹¹² SRP, K. et al. *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009. s. 28–29. ISBN 978-80-87164-17-4.

¹¹³ Tamtéž, s. 29.

¹¹⁴ Viz samostatná kapitola

¹¹⁵ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 107.

¹¹⁶ Tamtéž.

Nebyly to ovšem pouze geometrické tvary, které se staly pro tvorbu tohoto všestranného umělce a grafika tak typické. Teige dbal nejen v časopisech, ale také v dalších tiskovinách a publikacích *Devětsilu* na důkladné zorientování se v textu a oddělení jmen a nápisů. K tomu využíval prosté linie v různé tučnosti a výraznosti.

Opustíme-li však svět základních tvarů, je nutné rozebrat také nezastupitelnou roli právě před chvílí zmíněných fotomontáží. Teige se jimi nechal okouzlit hlavně poté, co v roce 1925 navštívil Sovětský svaz. Tato návštěva ještě více umocnila inspiraci Teigeho v konstruktivismu a ve způsobu, jakým Sověti pracovali s fotografií. Okouzlení fotomontáží se samozřejmě poté nejvíce projevilo právě na zpracování zmíněné *Abecedy*, přičemž fotografické ztvárnění písmena „T“, tzv. typofoto, s Milčou Mayerovou jakožto hlavní taneční modelkou¹¹⁷ se v roce 1927 objevilo na titulní straně dělnického obrázkového čtrnáctideníku *Reflektor*, jehož podobu jako mnoho dalších měl Teige na starost. Grafikovy fotomontáže v *Reflektoru* nebyly ale ničím nárazovým, ve stejném roce vyšlo také číslo s titulní stranou zobrazující pomocí fotomontáže Lenina s elektrickými sloupy. A právě na této obálce lze jednoduše demonstrovat v této práci už probíranou funkci fotografií a fotomontáží, jež slouží mimo jiné jako symbol vyprávějící samostatný děj. V případě *Reflektoru* s Leninem se jednalo o Teigeho odkaz na elektrifikaci Ruska a zároveň uměleckou návaznost na fotomontáž Gustava Klutsise z roku 1920.¹¹⁸ Leninovskou tematiku poté Teige použije ještě několikrát i na své plakátové tvorbě.

Z části zde již bylo otevřeno také téma nové typografie. Ta se během 20. let stala de facto celoevropským fenoménem a samozřejmě byla záležitostí, které se věnoval i Teige, jenž „svými obsáhlými příspěvky, zveřejňovanými hlavně v oborovém časopise *Typografia*, se zasadil o její zdůvodnění a dějinné objasnění.“¹¹⁹

Podstatou nové typografie je využití bezpatkového písma grotesk, které jako jeden z nejvíce prosazoval Jan Tschichold, ke kterému měl navíc po tvůrčí stránce Teige velmi blízko. Výdobytkem nové typografie se stalo využívání tzv. malopisu – tedy zrušení minuskul a majuskul a sjednocení formy písmen. I přestože Teige během své grafické kariéry jednal právě podle nové typografie, přijetí malopisu do jeho časopisecké nebylo stoprocentní. Problém byl především s aplikací do *Revue Devětsil*. Fascinace touto

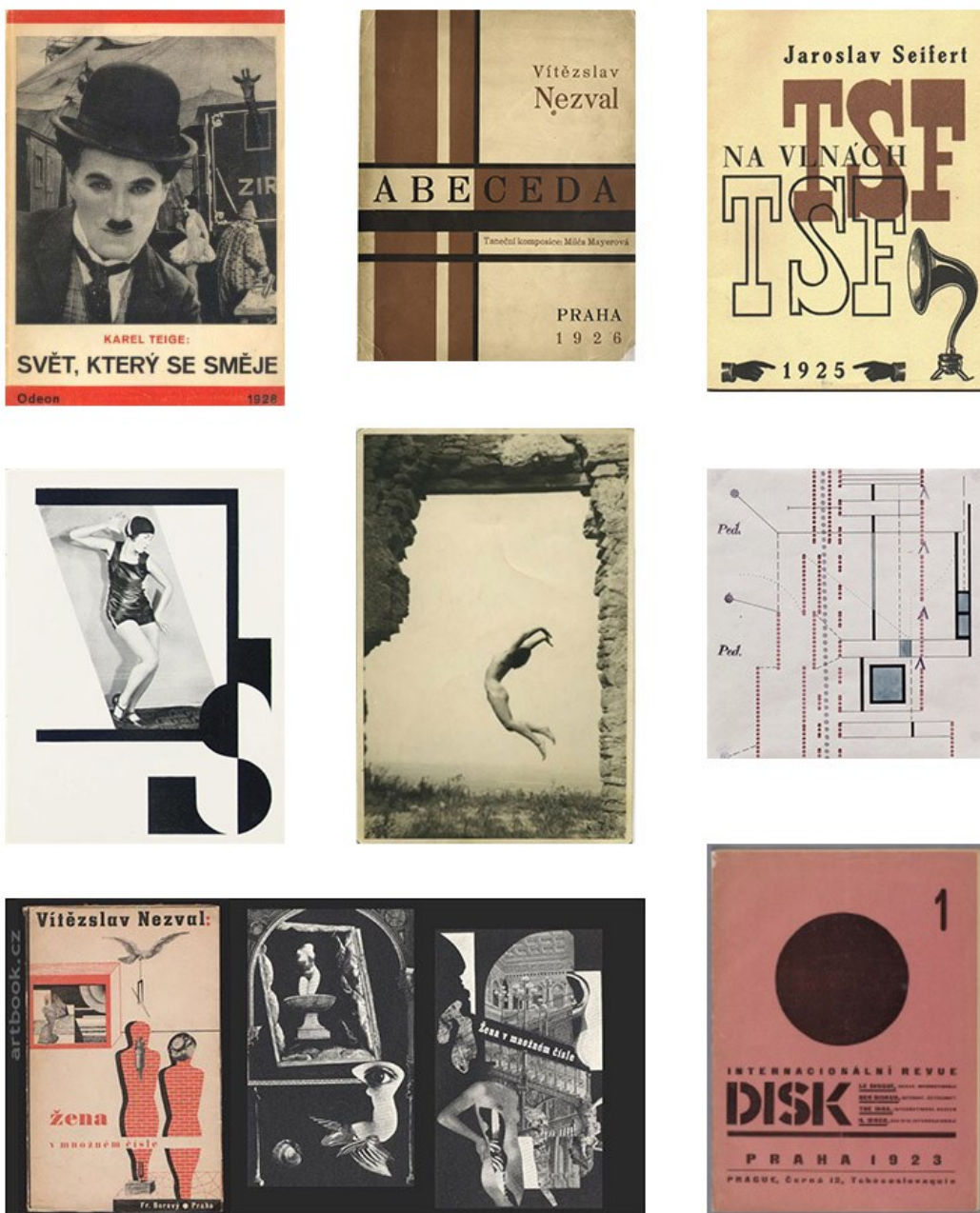
¹¹⁷ Vlastním jménem Milada Mayerová (12. dubna 1901 – 12. září 1977), česká avantgardní choreografka a tanečnice

¹¹⁸ SRP, K. et al. *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009. s. 94. ISBN 978-80-87164-17-4.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 116

technikou ale nakonec zvítězila a dostala se také do *ReDu*, byť ne pravidelně či v úplné šíři.

V mnohem obecnější rovině lze ovšem konstatovat, že nová typografie právě v pojetí Teigeho patří mezi průkopnické. Pomocí typografie dokázal grafik vydefinovat nejen celou identitu *Devětsilu*, ale také předurčil celkový ráz tiskovin, od knih až po periodika, a vytvořil pro českou avantgardní scénu jasný typografický profil.



Příloha č. 4: Ukázka grafické tvorby Karla Teigeho (obrázek)

4.2 Ladislav Sutnar

Ladislav Sutnar se narodil 9. listopadu 1897 v Plzni Václavu a Rosalině Sutnarovým. Otec Václav byl inženýr a asistent telegrafního úřadu, jenž stál u zrodu telefonní sítě v Čechách. Matka Rosalie, rozená Cyklerová, naopak pocházela z rodiny hospodského a řezníka.

Obdobně jako v případě Karla Teigehe i Sutnarovo mládí bylo protkáno brzkým zájmem o kresbu a umění. Nemalý podíl na tom měl i fakt, že od dospívání byl Ladislav formován výraznými plzeňskými intelektuály a místními osobnostmi z kultury.¹²⁰ Na rozdíl od tohoto svého, pouze o tři roky mladšího, uměleckého kolegy se ovšem Sutnar nemohl své zálibě během adolescentních let věnovat naplno. Přestože byl ve svých osmnácti letech přijat na *Uměleckoprůmyslovou školu v Praze*, ještě ten samý rok narukoval jako voják do rakousko-uherské armády a až do konce světové války sloužil na balkánské a ruské frontě. A jak uvádí nejrozsáhlejší publikace o této významné postavě grafického designu *Design in Action*, byla to nejspíše právě válka, která Sutnara, podobně jako zakladatele *Bauhausu* Waltera Gropia, přivedla k politické střízlivosti a po stránce ideologické ho tak odlišila od zbytku jeho podstatně radikálnější umělecké generace, mezi které logicky patřila i skupina *Devětsil*. „*Sutnar se nikdy nepřiklonil k marxismu a komunismu, nikdy nepropadl omámení ze sovětského vzoru.*“¹²¹

Po návratu z války se mladý Ladislav rozhodl navázat na promarněná studentská léta. Vystudoval užitou grafiku a malbu na UMPRUM, souběžně zvládl také absolvovat matematiku a deskriptivní geometrii na ČVUT a v roce 1924 si ještě na Filozofické fakultě dodělal zkoušky ze zdravotnictví, pedagogiky a filozofie. „*Toto dodatečné studium bylo dáno jeho starostí o praktické uplatnění, které sám viděl v učitelské dráze.*“¹²² A to se mu také vyplatilo, neboť ještě v roce 1924 se stal učitelem na střední škole, v druhé polovině 20. let dokonce pak i profesorem kreslení ve *Státním ústavu školském pro domácí průmysl při ministerstvu školství*. Celá dvacátá i třicátá léta jsou v Sutnarově případě, kromě rozvíjející se profesorské dráhy, spjata také s navrhováním hraček, loutek¹²³, avantgardním divadelnictvím a organizováním domácích i zahraničních výstav pod záštitou *Svazu československého díla*.

¹²⁰ *Ladislav Sutnar – Design in Action: Praha – New York*. Praha: Argo, 2003. s. 22. ISBN 80-7203-515-0.

¹²¹ Tamtéž, s. 24.

¹²² *Ladislav Sutnar – Design in Action: Praha – New York*. Praha: Argo, 2003. s. 26–27. ISBN 80-7203-515-0.

¹²³ Sutnar se v roce 1924 stává uměleckým správcem pražské loutkové Scény Drak.

K typografii a grafice jako takové se ale reálně dostává až s rokem 1926, kdy se stává spoluredaktorem a grafikem časopisu *Výtvarné snahy*, který spadl právě pod *Svaz*. Zcela přelomovým se stává ovšem zejména rok 1929. V té době se Sutnar stává ředitelem prodejny *Krásná jizba* specializující se na nejaktuálnější nabídku průmyslového umění, užitého umění, grafiky a designu. Zároveň také působí jako redaktor a grafik nakladatelství *Družstevní práce*. A právě pro něj začíná uplatňovat svůj cit pro estetiku prostřednictvím návrhů veškerých tiskovin, knih, reklamních kampaní i časopisů. Upravuje například i časopis *Panorama*, který se stává bohatým a kvalitním zdrojem informací o designu a životním stylu, který je navíc díky fotografiím Josefa Sudka¹²⁴ plně orientován na propagaci funkcionalismu.¹²⁵

V prvních dvou letech třicátých let poté Sutnar pracuje na nové vizuální identitě *Družstevní práce* a v roce 1931 se ujímá redigování a grafické úpravy časopisu o architektuře, umění a životním stylu *Žijeme*.

A pouze o dva roky později, tedy v roce 1933, naplno znovu ožívá také Sutnarova učitelská dráha – byl totiž jmenován do pozice ředitele *Státní grafické školy*. Pod jeho vedením tak začne až do začátku druhé světové války škola vzkvétat, modernizuje se výuka a rozrůstá se i kvalitní profesorský sbor. Pouze rok po jmenování je navíc uspořádána vůbec první Sutnarova monografická výstava ve výstavní síni *Krásné jizby* s názvem *Ladislav Sutnar a nová typografie*. „Úvodní slovo zde měl Karel Teige, který poukázal na Sutnarův mezinárodní význam, vztah nové typografie, architektury, malířství, průmyslu a vědy.“¹²⁶

Celkově lze v Sutnarově životě označit za skutečně největší milník rok 1938. V té době je totiž pověřen vypracováním projektu československé státní síně na Světové výstavě v New Yorku. Nabídku designér samozřejmě přijímá a po svém příjezdu v dubnu roku 1939 začíná pracovat nejen v rámci výstavy trvající až do září 1940, zapojuje se ale také do protifašistického odboje a stává se grafikem hned pro několik organizací.

Tímto oficiálně započíná zcela nová americká éra. Ladislav Sutnar se stává významnou osobností grafiky a designu na americké půdě. V roce 1946 zakládá vlastní

¹²⁴ Josef Sudek (17. března 1896 – 15. září 1976), český fotograf

¹²⁵ *Ladislav Sutnar – Design in Action: Praha – New York*. Praha: Argo, 2003. s. 369. ISBN 80-7203-515-0.

¹²⁶ Tamtéž, s. 370.

studio¹²⁷ a nadále spolupracuje s nespočtem firem, organizací a nakladatelství. Nekončí ani období redigování a grafické úpravy časopisů, mezi které patří například lifestylový a emancipační plátek *Liberty*, periodikum o ekologii *Power* či divadelní *Theatre Arts Magazine*. A nelze nezmínit ani spolupráci s *The New Yorker*. Své celoživotní dílo ve své finální podobě poté shrnuje během šedesátých let ve veleúspěšné putovní výstavě a publikaci s názvem *Visual Design in Action*, která se řadí mezi jedno z nejpřelomovějších děl o grafickém designu.¹²⁸

Roku 1976 ve svých 79 letech nakonec Sutnar umírá v newyorské nemocnici *Lenox Hill Hospital*. In memoriam je o pouhé tři roky později honorován společně s Janem Tschicholdem v síni slávy *Art Director's Club* v New Yorku a roku 2001 je mu ještě Václavem Havlem uděleno české státní vyznamenání za zásluhy v oblasti kultury.¹²⁹

4.2.1 Specifika tvorby Ladislava Sutnara

Ať bylo možné v předešlých kapitolách o české avantgardě pozorovat primárně inspiraci proudící ze sovětského konstruktivismu, hlavní zahraniční vlivy na Sutnarovu tvorbu již ve dvacátých letech lze pozorovat i trochu jinde. V německém *Bauhausu*¹³⁰. Sutnar se s bauhausovským přístupem k designu setkal během svých četných cest do Německa a jak se uvádí v knize *Design in Action*, kontakty s prostředím školy neztratil až do konce jejího působení.¹³¹ Největší vliv *Bauhausu* na Sutnarovu tvorbu lze pozorovat na věcném přístupu, účelnosti a jednoduchosti zpracování. Prosté spojení umění a průmyslu v té nejčistší bauhausovské formě. Kromě toho je u Sutnara velmi příznačné využívání základních geometrických tvarů, jako je kruh, čtverec a trojúhelník. Ty jsou společně značné části evropské avantgardy a u Sutnara je lze nalézt napříč celou jeho tvorbou, nejen v grafickém designu, a to jak ve formě hlavních symbolů na obáčkách, tak i v podobě orientačních dílčích značek v textu. Již ve dvacátých letech, byť ještě v ne zcela dokonalé

¹²⁷ Reklamní studio je ovšem v roce 1947 zavřeno. Nové s názvem Sutnar Office však zahajuje působnost už v roce 1951.

¹²⁸ *Ladislav Sutnar – Design in Action: Praha – New York*. Praha: Argo, 2003. s. 374. ISBN 80-7203-515-0.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ V tomto ohledu však není možné o *Bauhausu* mluvit jako o čistě izolovaném uměleckém poli. Je nutné vzít v potaz fakt, že i v *Bauhausu* byly výrazně patrné vlivy konstruktivismu i holandského *De Stijlu*. Tyto „školy“ jednoduše na sebe působily navzájem, a nelze je tudíž brát jako samostatně působící veličiny.

¹³¹ *Ladislav Sutnar – Design in Action: Praha – New York*. Praha: Argo, 2003. s. 54. ISBN 80-7203-515-0.

podobě, jde navíc geometrické postupy nalézt také ve způsobu, jakým Sutnar člení jednotlivé stránky.¹³² Jeho zpracování se ale během třicátých let vypracovalo k dokonalosti, a jak soudí Adlerová, „*Ladislav Sutnar byl typem teoreticky fundovaného výtvarníka s vyhroceným smyslem pro estetickou hodnotu geometrických prvků.*“¹³³

Největší osobní vzor pak v grafice pro Sutnara představoval bezpochyby Jan Tschichold¹³⁴ a jeho dílo o nové typografii. Využívání grotesku, malopisu, asymetrie, kontrastů, typofoto a fotomontáží se stalo vlastní také tvorbě tohoto českého grafika. Novou typografií bral za pokrokový prvek, který uvádí vizuální komunikaci a grafiku jako takovou v tom nejmodernějším a nejaktuálnějším světle a který se stále díky novým technologiím a vymoženostem vyvíjí.

Bylo by ovšem velmi mylné tvrdit, že Sutnar byl ovlivněn pouze *Bauhausem* a jeho zástupci. Jako pro celou českou avantgardu, tak i pro něj platilo, že nebylo možné se vyhnout ani jistému vlivu konstruktivismu. Ten se v tomto případě projevuje zejména využitím barev, jako je červená, černá a žlutá, používáním typofoto na obálkách a titulních stranách a pravidelným aplikováním diagonální kompozice, a to jak ve zpracování knih, tak i dalších tiskovin včetně časopisů. Všechny tyto prvky se poté Sutnarovi podařilo spojit do přehledného, graficky čistého celku, který lze prezentovat nejen na listu *Žijeme*, ale také na předešlých počinech, například na časopisu *Panorama*. „*Stránky časopisu Družstevní práce Panorama jsou dnes vynikajícím dokumentem funkcionalistického spojení účinnosti slova, jeho typografické prezentace a fotografie.*“¹³⁵

I přestože kapitola New York není pro tuto práci stěžejní a není ji zde nadále věnována pozornost, je důležité přeci jen zmínit ještě jednu velmi progresivní skutečnost, která se u designéra projevila až v průběhu 40. let. Ladislav Sutnar se totiž během svého amerického období stal jedním z prvních designérů, kteří začali využívat magazinovou dvojstranu. Na ní se mu podařilo aplikovat mnohé z toho, co lze v jeho tvorbě spatřit už v předešlých desetiletích. Dokázal na maximum využít její dynamiky a uplatnil v hojné míře také právě geometrické orientační značky, které pomáhaly v celkové hierarchii textu a v jeho přirozeném plynutí. „*Tím, že v řešení těchto dvojstran uplatnil některé z principů,*

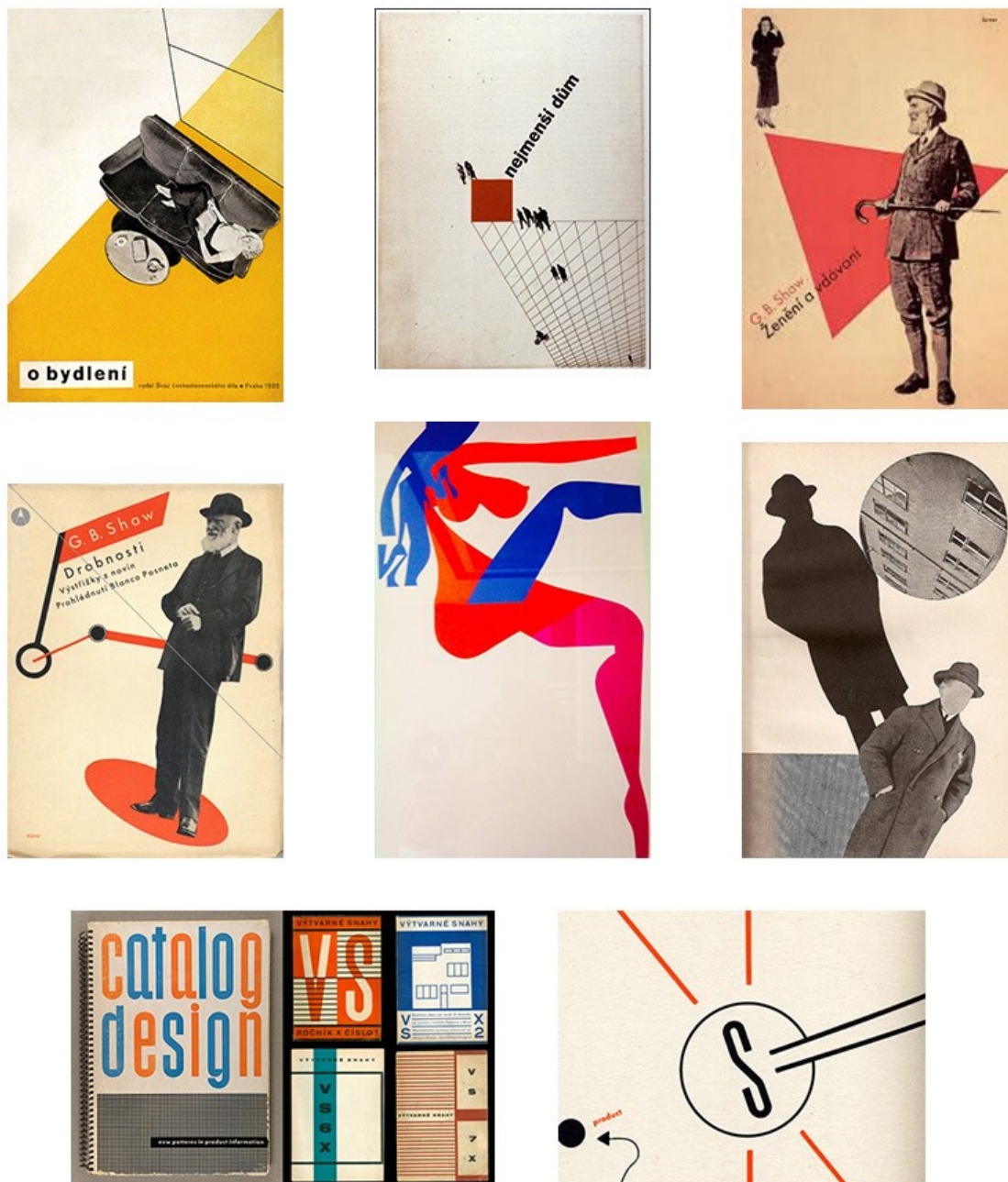
¹³² Tamtéž, s. 63.

¹³³ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 133.

¹³⁴ Byl to právě Ladislav Sutnar, kdo přivedl Tschicholda na českou scénu. Jejich spolupráce vyústila dokonce i v uspořádání Tschicholdovy putovní výstavy *Plakate der Avantgarde* v Praze.

¹³⁵ ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. s. 125.

jež v designu prosazovala evropská avantgarda, podařilo se mu dát i zcela běžnému obsahu značnou vizuální dynamiku, aniž by to však bylo na úkor srozumitelnosti a orientace.¹³⁶



Příloha č. 5: Ukázka grafické tvorby Ladislava Sutnara (obrázek)

¹³⁶ Ladislav Sutnar – Design in Action: Praha – New York. Praha: Argo, 2003. s. 18. ISBN 80-7203-515-0.

4.3 František Muzika

Malíř František Muzika se narodil 26. června 1900. Po studiu na malostranské reálce, jež společně se spolužáky, mezi kterými nechyběl Jaroslav Fragner¹³⁷ či Karel Müller¹³⁸ zakončil v roce 1918 maturitou, byl přijat na *Akademii výtvarných umění*. Jeho počáteční malířská díla jsou především inspirována francouzským fauvismem¹³⁹. Postupně se ovšem během studií jeho tvorba dále profiluje a Muzika začíná ve značné míře čerpat z magického realismu¹⁴⁰ a tvorby Paula Cézanna¹⁴¹.

V roce 1920 se, stále během svých studií, stává členem skupiny *Devětsil*, kde se setkává se všemi předními osobnostmi a vytváří s nimi pevná a dlouholetá přátelství. Podílí se také na devětsilské *Jarní výstavě* a ve stejné době započíná prvními knižními úpravami také svoji grafickou kariéru. *Devětsilu* ovšem nezůstane Muzika na dlouho věrný, protože už po dvou letech přechází do samostatné frakce *Nová skupina*, jež čítala hned několik devětsilských členů¹⁴², ideologicky se však s původním spolkem v určitých aspektech rozcházela. V roce 1923 se navíc stává také součástí *SVU Mánes*, pod jehož záštitou se bude podílet na mnohých výtvarných výstavách v Československu i v zahraničí.

Od poloviny dvacátých let se začíná rozvíjet také Muzikova spolupráce s nakladatelstvím *Aventinum*¹⁴³. Zprvu zde působí jako redaktor výtvarné rubriky *Rozprav Aventina* a *Literárního světa*, od roku 1927 se ale stává výtvarným redaktorem celého nakladatelství, pro které připravuje většinu publikací – „kreslí karikatury a píše výtvarné kritiky do *Rozprav Aventina*, podílí se na zřízení *Aventinské mansardy*, kde také spolu s jejími kmenovými autory vystavuje.“¹⁴⁴ Zároveň se podílí i na redigování moderní

¹³⁷ Jaroslav Fragner (25. prosince 1898 – 3. ledna 1967), český architekt a malíř

¹³⁸ Karel Müller (12. prosince 1899 – 17. května 1977), český grafik, ilustrátor a malíř

¹³⁹ Malířský směr, který vznikl na počátku 20. století v Paříži. Ve své podstatě navazuje na německý expresionismus. Charakteristické jsou pro něj divoké kontrastní barvy, sytost a dynamika. Mezi známé představitele tohoto směru lze zařadit například Gustava Moreaua či Henriho Matisse.

¹⁴⁰ Definice magického realismu v rámci českého výtvarného umění není jednoznačná. Josef Čapek o něm například mluví v souvislosti s kubismem, Franz Roh naopak zase s postexpresionismem.

¹⁴¹ Paul Cézanne (19. ledna 1839 – 22. října 1906), francouzský abstraktní malíř, jehož tvorba se stala základním kamenem například pro kubismus Pabla Picassa

¹⁴² Byl mezi nimi například i Adolf Hoffmeister či Ladislav Šűss.

¹⁴³ I když spolupráce pro *Aventinum* byla nejvýraznější, Muzika spolupracoval také s *Melantrichem*, nakladatelstvím Františka Borového, *Elk*, *Družstevní prací*, Československým spisovatelem a dalšími.

¹⁴⁴ ŠMEJKAL, F. *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha: Odeon, 1984. s. 209

výtvarné revue *Musaion* a ilustrování knih, mezi kterými nechyběly například ani texty Karla Čapka.¹⁴⁵

Na přelomu dvacátých a třicátých let se ovšem začíná Muzikův umělecký záměr posouvat ještě trochu jiným směrem – k divadlu. Díky kontaktům v podobě Emila Františka Buriana¹⁴⁶ a Jiřího Frejky¹⁴⁷ se nejprve dostává ke spolupráci s *Divadlem Dada*¹⁴⁸, později získává nabídky také z největších divadel v Československu. „*Navrhoval scénické a kostýmní výpravy her pro Zemské divadlo v Brně, Městské divadlo v Plzni, Stavovské divadlo v Praze, Divadlo Uranie v Praze a další. Během dvaceti let Muzika vytvořil přes sto scénických výprav.*“¹⁴⁹

S příchodem války se ovšem působení Františka Muziky na poli českého umění mění. Za okupace mu je nacisty pozastavena veškerá výstavní činnost. A i když se v soukromí i nadále věnuje svým obrazům, které v hojné míře reflektují pocity společnosti z dané doby, na veřejnosti se prezentuje pouze jako grafik a scénograf.¹⁵⁰ Jak byla ovšem Muzikova umělecká kariéra během války utlumena, postupným ukončením konfliktu naopak začala vzkvétat jeho pedagogická dráha. Již v roce 1946 totiž získává titul vysokoškolského profesora na pražské *Uměleckoprůmyslové škole*, kde navíc zakládá speciální ateliér užité grafiky. Souběžně s tím také definitivně ukončil scénografickou kariéru, vrátil se ale ke své výstavní činnosti¹⁵¹ a to nejen v Československu, ale i ve Velké Británii a Francii. V roce 1949 navíc získává státní cenu za vykonané dílo v oboru knižní grafiky.

S rokem 1958 poté přichází Muzikův největší mezník, díky kterému se natrvalo zapíše do typografické historie. Vychází totiž jeho publikace *Krásné písmo ve vývoji latinky* zachycující celkový vývoj písma. Na této knize pracoval již od 40. let a později za ní byl vyznamenán zlatou medailí. To ovšem nebyla jediná ocenění, kterých se Muzika

¹⁴⁵ HYL MAR, T. *František Muzika (1900–1974), soupis osobního fondu*. Praha: Archiv Národní galerie v Praze, 2009. s. 3.

¹⁴⁶ Emil František Burian (11. června 1904 – 9. srpna 1959), český dramaturg, režisér, spisovatel, novinář a hudebník

¹⁴⁷ Jiří Frejka (6. dubna 1904 – 27. října 1952), česká divadelní teoretik a režisér

¹⁴⁸ TETIVA, V. a KOUBSKÁ, V. *František Muzika*. Praha: Gallery, 2012. s. 283. ISBN 80-86990-14-9.

¹⁴⁹ HYL MAR, T. *František Muzika (1900–1974), soupis osobního fondu*. Praha: Archiv Národní galerie v Praze, 2009. s. 3.

¹⁵⁰ ŠMEJKAL, F. *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha: Odeon, 1984. s. 212.

¹⁵¹ V tomto případě šlo zejména o prezentaci svých obrazů s válečného období.

ještě během svého života dočkal. „V roce 1961 přišlo jmenování zasloužilým umělcem a roku 196 vyznamenání Řádem práce za celoživotní výtvarné dílo.“¹⁵²

Muzikova profesní kariéra, která úspěšně pokračovala i během celých 50. a 60. let, se ovšem na počátku let sedmdesátých dostává do své poslední etapy. Přestože již roku 1970 František Muzika definitivně uzavřel svoji kapitolu coby vysokoškolský profesor, malování se v soukromém životě věnoval i nadále. A právě jeho ateliér se stal posledním místem, které kdy mohl navštívit, neboť právě zde ho 1. listopadu postihl náhlý srdeční kolaps, kterému následně podlehl.

4.3.1 Specifika tvorby Františka Muziky

V kontextu československého avantgardního umění 20. a 30. let patří Muzikovo dílo k těm nejvýznamnějším, a to jak z hlediska výtvarných prací, tak z hlediska grafiky. Ovšem už na úvod je velmi důležité zdůraznit fakt, že se Muzika zaměřoval především na zpracování a celkovou úpravu knih. Práce pro časopisy a různá další periodika tak zůstává na samotném okraji jeho grafické kariéry a žádná publikace této kapitole jeho tvorby nevěnuje jakkoliv zásadní či komplexnější pozornost. Tento „nedostatek“ se tak stal jedním z důvodů, proč právě tento text bude ve své praktické části zkoumat právě Muzikovy počiny pro časopis *HOST*. Než se ovšem tak stane, tato podkapitola se alespoň v určité míře pokusí shrnout základní vlivy na Muzikovy grafické postupy a jejich hlavní charakteristiku.

Pro rozvoj Muzikovy grafické dráhy sehrálo klíčovou roli rozhodně jeho působení v *Devětsilu*. I v tomto případě se tak inspirace Sovětským svazem a konstruktivismem, který, jak zde již bylo několikrát uvedeno, naplno tato skupina uplatňovala, logicky promítla i do postupů tohoto umělce. „Muzika se s většinou zásad konstruktivistické typografie v podstatě ztotožnil, ale nepřijímal je pasivně, dovedl jim vtisknout zcela specifický přízvuk,“¹⁵³ píše k tomuto tématu Šmejkal a dále umělcovy postupy konkretizuje na příkladu nápaditého řešení obálek „tvořených z ortogonálně komponovaných základních geometrických útvarů, doplněných jednoduchým písmem, nejčastěji groteskem, a někdy i lineární kresbou nebo koláží.“¹⁵⁴

¹⁵² HYLMAR, T. *František Muzika (1900–1974), soupis osobního fondu*. Praha: Archiv Národní galerie v Praze, 2009. s. 3.

¹⁵³ ŠMEJKAL, F. *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha: Odeon, 1984. s. 151.

¹⁵⁴ Tamtéž.

Podstatné ovšem je, jakým způsobem právě těchto prostředků grafik využíval. Jeho zpracování obálek, ať již těch knižních nebo časopiseckých, se totiž vyznačuje minimalistickým zpracováním, elegancí a vyvážeností všech prvků. Konstruktivismus je zde patrný, i když ve své umírněné podobě. Muzika totiž odmítal radikálnější avantgardní postupy, jako byl například malopis či nadměrné střídání velikostí písma. Kromě grotesku se navíc ani nebál vracet ke klasickým typům písma, nejčastěji se jednalo o využití písma Bodoni či Didotovu antikvu. „Muzikovi se tak podařilo sloučit konstruktivistickou typografii s některými nosnými prvky klasické knižní kultury v jedinečnou syntézu.“¹⁵⁵

Okolo roku 1930 poté grafik dostává se stále větší pravidelností do své časopisecké i knižní tvorby horizontální dělení plochy¹⁵⁶. A kromě toho se u něj, obdobně jako u Sutnara, navíc objevují na obálkách také fotografie a koláže. Ty mají, jak uvádí Šmejkal, vždy přesně danou funkci – charakterizují místo děje, zobrazují autora nebo podtrhují celou atmosféru knihy.¹⁵⁷ I přes tento značný posun ve využívání pestřejšího spektra grafických prvků, ovšem Muzikova tvorba i během třicátých let zůstala typograficky do detailu precizně rozvržená, účelná, přehledná a stylově čistá. A jsou to právě tyto prvky, které se pro jeho grafické práce staly naprosto specifické a typické.



Příloha č. 6: Ukázka grafické tvorby Františka Muziky (obrázek)

¹⁵⁵ ŠMEJKAL, F. *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha: Odeon, 1984. s. 153.

¹⁵⁶ Do té doby u něj převládala spíše orientace na vertikální osu.

¹⁵⁷ ŠMEJKAL, F. *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha: Odeon, 1984. s. 158.

5 Česká avantgardní periodika

Kapitola českých avantgardních periodik čítá nespočet položek, které by zde bylo možné představit. Pro účely tohoto textu bude však pozornost věnována pouze výběru tří magazínů, které budou dále analyzovány v praktické části práce. Tedy časopisu *Revue Devětsil (ReD)*, *Žijeme* a *HOST*. Bude představen základní kontext jejich vzniku, vývoj těchto magazínů, budou poskytnuty základní informace o redakci i hlavním zaměření.

5.1 ReD

*„ReD chce být syntetickým časopisem mezinárodní moderní kulturní tvorby...ReD chce být manifestací a zároveň propagací moderního ducha...ReD povede přesnou demarkační čáru mezi moderní tvorbou a starými, hynoucími formami...ReD je rudým signálem přicházející nové epochy kultury.“*¹⁵⁸ Přesně těmito slovy začíná první vydání *Revue Devětsil* z 1. října 1927. I přestože v té době je již spolek *Devětsilu* dávno ustanoveným a respektovaným hráčem v rámci československé avantgardy, skutečného ústředního média, které by v široké míře reflektovalo současné umění a kulturní scénu, se dočkal de facto až dva roky před svým zánikem.

Z počátku byl vydáván vydavatelstvím *Odeon* pravidelně každý první den v měsíci s výjimkou prázdnin. Později se ovšem v jeho publikaci začala objevovat stále větší nepravidelnost. A přestože poslední číslo *ReDu* vyšlo až v roce 1931, celkem se jeho existence dá vymezit na pouhé tři ročníky. V čele redakce stál Karel Teige, který se samozřejmě ve velmi hojné míře zabýval také vizuální podobou celého magazínu. Redakce nebyla dále přesně určená nebo strukturovaná. De facto byla tvořena volným uskupením jednotlivých členů *Devětsilu* i zájemců zvenčí, kteří do magazínu přispívali podle zaměření a témat, jež se v danou chvíli nabízely ke zpracování. Tento fakt uvádí Teige již v úvodu prvního čísla: *„Nemusíme vyjmenovávat seznam spolupracovníků, jejichž okruh nebude omezen toliko na členstvo SMK Devětsil. ReD bude otevřen všem, jejichž práce je účastna hnutí, které dává nový tvar životu a nový smysl dějinám přítomnosti a všem dílům, oživeným moderním duchem.“*¹⁵⁹

Devětsil měl již v době vzniku *Revue* dva fungující magazíny – *Pásmo* a *Disk*. Ovšem ani jeden z nich neplatil za periodikum, které by dokázalo naplno sdělovat hlavní

¹⁵⁸ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 1. s. 2.

¹⁵⁹ Tamtéž.

myšlenky celého hnutí. To se podařilo až právě na stránkách *ReDu*, který se veřejně hlásil k soudobým myšlenkám poetismu a kolektivismu. „*ReD se chtěl spoluúčastnit na vytváření nových estetických, vědeckých i sociálních forem, a proto se soustředil na všechny komponenty, které kultura nabízela.*“¹⁶⁰ Na jeho stránkách tak bylo možné nalézt podstatně široký záběr společenských, kulturních a uměleckých témat od architektury, literatury, typografie, přes estetiku, sociologii, psychologii, až po žurnalistiku či reklamu. Ovšem žádné z těchto témat nespádalo do předem určených a rozvržených rubrik, což dokládá, že skupina na časopisu pracovala zejména operativně a v reakci na danou situaci a kontext tak, aby odrážel co nejnovější a nejaktuálnější myšlenky a ideové postoje *Devětsilu*. Jednotlivá vydání tak navíc mohla reagovat i na aktuální dění. Jako příklad lze uvést listopadové číslo 1927, kdy bylo celé číslo v souvislosti s desátým výročím VŘSR věnováno sovětskému umění.

Zaměření periodika tak nezůstávalo pouze v československém kontextu, jeho záběr byl mezinárodní. Pozornost byla často věnována právě i dění v rámci celoevropského avantgardního umění. Pravidelně se tak mohli čtenáři dozvědět o kulturní scéně právě například v rozebíraném Sovětském svazu či německém *Bauhausu*. Toto zaměření bylo potvrzeno jako jedna z hlavních priorit také při ohlášení započatí vydávání třetího ročníku: „*ReD je a bude nadále syntetickým listem internacionální moderní tvorby.*“¹⁶¹

I přes zde vyřčené aspekty, které *ReD* stavěly do pozice silného kulturního média dané doby, jež se navíc sebevědomě a radikálně vymezovalo proti všem starým formám umění, bude, obdobně jako u následujících časopisů, i tento plátek stát u postupného konce své vydavatelské základny. „*Devětsil se po tzv. generační diskuzi v letech 1929 až 1930 rozpadl, ovšem časopis tuto krizi přežil a nadále nesl označení měsíčník Svazu moderní kultury. Nicméně roku 1931 ReD podlehl tíživým uměleckým změnám.*“¹⁶² V červenci roku

¹⁶⁰ PODZEMSKÁ, L. *Časopis Revue Devětsil v kulturním kontextu své doby*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky. s. 24. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

¹⁶¹ VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá III: Generační diskuze 1929–1931*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1970. s. 96.

¹⁶² PODZEMSKÁ, L. *Časopis Revue Devětsil v kulturním kontextu své doby*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky. s. 42. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

1931 tak vychází zcela poslední číslo magazínu. Zmínku o plánovaném konci by však čtenáři na stránkách hledali marně.

5.2 Žijeme

V dubnu roku 1931 vychází první vydání časopisu *Žijeme*. Ten se stává výsledkem zcela nového konceptu periodika sloužícího účelům *Svazu československého díla*. Spolek sice již v té době disponoval magazínem *Panorama*, který byl do té doby hlavní informační a publikační platformou pro svazové nakladatelství *Družstevní práce* i obchod *Krásná jizba*. Co ovšem *Panoramě* chybělo, byl široký záběr, reprezentativnost, reflexe současného umění a života jako takového a zejména pak také dostupnost široké veřejnosti, ne pouze členům *Družstevní práce* (DP). Výsledkem těchto nedostatků se tak stala myšlenka založení nového plátku.

Žijeme oficiálně vydávalo nakladatelství DP a magazín se od té doby stal oficiálním orgánem celého *Svazu*. Zajímavostí je, že obě dvě frakce měly v redakci časopisu poměrné zastoupení – šest členů *Svazu* a tři členi DP. Časopis od počátku vycházel jako měsíčník, každé číslo navíc neslo podtitul *Obrázkový magazín dnešní doby*. Ovšem samotný název již po ohlášení plánovaného vydání první čísla začal budit rozpaky a divoké emoce, „*ke kterým vedly odpovědi na otázky, zda žijeme na úrovni roku 1931 či zda ještě vůbec žijeme, a vybízel ke konfrontaci ideálních doporučení prezentovaných v magazínu s reálnými možnostmi.*“¹⁶³ A právě zde leží jedno z hlavních úskalí, které doprovázelo celé dva roky vydávání.

Časopis byl koncipován na principu velkého počtu tematických rubrik, které nebyly ohraničené, vzájemně se propojovaly a nebyly limitované rozsahem. Nechyběly zde články o bydlení a architektuře, výtvarném umění, hudbě, filmu, divadle nebo fotografii. Tato kulturní témata poté byla navíc doplněna o zpravodajské i publicistické žánry, v podobě klasických aktuálních zpráv z jednotlivých uměleckých a kulturních odvětví, reportáží a fejetonů. Problémem však byl fakt, že standardy představované měsíc co měsíc na stránkách magazínu neodpovídaly skutečné situaci ve společnosti, ať již po stránce sociální, tak ekonomické.

¹⁶³ VLČKOVÁ, L. (ed.) *Družstevní práce: Sutnar – Sudek*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 2007. s. 30. ISBN 80-7101-066-9.

Žijeme se tak postupně dostal do pozice, kdy přestal být zrcadlem společnosti, které by poskytovalo reálné možnosti a uskutečnitelnou inspiraci. Místo toho se tento měsíčník transformoval v médium představující nedosažitelný luxus. Tato skutečnost je dále rozváděna a přibližována v knize *Družstevní práce* takto: „Závrtný pocit obrovského potenciálu a přesvědčenost o podobě ideálního života v kolektivních formách soužití za standardizace podmínek i prostředků ovšem výrazně kontrastoval s nemožností ideje realizovat... Tento zřetelný rozpor se na stránkách *Žijeme* ukazoval ve zcela konkrétních případech, například když se z rozhořčených reakcí čtenářů ukazovalo, že na prezentovaný model nejúspornějšího účelného zařízení pokoje pracujícího občana nemá ani dobře placený úředník.“¹⁶⁴

Tato krize, kdy bylo nejen čtenářům, ale i redakci jako takové stále více jasné, že ideje formulované periodikem není možné v reálném životě jakkoliv uplatnit, s čímž souvisel pokles důvěryhodnosti a využitelnosti časopisu, vygradovala v únoru 1933, kdy byl magazín, navíc s ohledem na neudržitelnou výši nákladů na vydávání, zastaven.

Jeho nástupcem se stal *Magazín dp*. Ten přebral od *Žijeme* mnohé, včetně zástupců redakce, mezi kterými nechyběl Václav Kaplický¹⁶⁵, Jan E. Koula¹⁶⁶ či Josef Sudek¹⁶⁷. A i zde roli dvorního grafika zastával Ladislav Sutnar. Oproti jeho výraznému zpracování *Žijeme*, kterému je věnována podstatná část výzkumné části tohoto textu, se ale v *Magazínu dp* držel unifikovaného vizuálního stylu bez například typických avantgardních znaků, fotomontáží a typofoto na obálkách, díky kterým se původně *Žijeme* stal tak výjimečným periodikem odkazujícím k nejaktuálnějším avantgardním trendům v grafickém designu.

V čem se ovšem podstatně nové médium lišilo, byla celá jeho ideologie. Oproti volnomyšlenkářským, často dosti utopistickým a luxusním myšlenkám *Žijeme* se nový magazín držel spíše obecných principů umělecké tvorby a elementárních hodnot.¹⁶⁸

¹⁶⁴ VLČKOVÁ, L. (ed.) *Družstevní práce: Sutnar – Sudek*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 2007. s. 30. ISBN 80-7101-066-9.

¹⁶⁵ Václav Kaplický (28. srpna 1895 – 4. října 1982), český spisovatel a publicista

¹⁶⁶ Jan Evangelista Koula (20. května 1896 – 22. listopadu 1975), český architekt, publicista a teoretik

¹⁶⁷ Josef Sudek (17. března 1896 – 15. září 1976), český umělecký a reklamní fotograf

¹⁶⁸ VLČKOVÁ, L. (ed.) *Družstevní práce: Sutnar – Sudek*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 2007. s. 31. ISBN 80-7101-066-9.

Ovšem ani toto periodikum se nedočkaloby působnosti delší než pár let. V červnu roku 1937 bylo jeho vydávání ukončeno, s čímž se pojí také i definitivní konec jakékoliv další rozsáhlejší publikační činnosti *Družstevní práce* v oblasti kultury.¹⁶⁹

5.3 Host

Časopis *HOST* začal být vydáván v říjnu 1921 v Přerově jako hlavní médium pro *Literární skupinu*. Vydávání magazínu mělo na starost nakladatelství *Obzor*, to však kvůli finančním potížím po dvou letech odmítlo ve vydávání pokračovat. I přes své moravské kořeny bylo tedy nakonec periodikum přesunuto do Prahy, kde se jeho produkce až do roku 1929 ujal vydavatel Václav Petr.¹⁷⁰

„*HOST* vycházel desátého dne každého měsíce kromě srpna a září. Odpovědným redaktorem se stal A.M. Píša. Výtvarnou část vedl František Kovárna.“¹⁷¹ Kromě tohoto stálého vedení bylo mezi přispěvateli možné po celou dobu vydávání nalézt nejen významné kulturní a umělecké osobnosti ze skupiny, jako byl již zmíněný Jiří Wolker, František Götz či Lev Blatný. Své texty zde otiskovali totiž také členové *Devětsilu*, mezi kterými nechyběl Karel Teige, Jaroslav Seifert či Vítězslav Nezval.

HOST se ve svém oboru, tedy literatuře, dostal během osmi let působnosti mezi nejvýznamnější kulturní periodika v Československu¹⁷². Byl spjat nejen s myšlenkami českého expresionismu, které vyznávali členové skupiny, ale ve výsledku také i s *Devětsilem*, který zde například otiskl i svůj program poetismu¹⁷³.

¹⁶⁹ VLČKOVÁ, L. (ed.) *Družstevní práce: Sutnar – Sudek*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 2007. s. 31. ISBN 80-7101-066-9.

¹⁷⁰ STINGLOVÁ, H. *Básník šéfredaktorem: proměny časopisu Host do domu pod vedením Jana Skácela (1963–1969)*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra žurnalistiky. s. 5. Vedoucí práce PhDr. Jana Čeňková, Ph.D.

¹⁷¹ NAJBRTOVÁ, B. *Literární časopis Host (do domu) pod vlivem politické moci i proti ní a jeho současná podoba*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta. s. 3. Vedoucí práce doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

¹⁷² Historie. *Časopis HOST* [online]. 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/o-nas/historie>

¹⁷³ VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. s. 32.

Tato kooperace ovšem neměla dlouhého trvání. Již v únoru 1925 vychází v devětsilském časopisu *Pásmo* prohlášení Teigeho a Seiferta o rozvázání spolupráce v *HOSTu*: „Opustili jsme redakci časopisu *HOST*, kde chtěli jsme spolupracovat na vytvoření velikého časopisu celé generace,¹⁷⁴“ píše oba dva autoři. Jako hlavní důvody poté uvádí, že „jen levice této generace, reprezentovaná *Devětsilem*, je opravdu moderní, a tudíž veškero pracovní společenství se skupinami mimo *Devětsil* je iluzorní a bezúčelné¹⁷⁵“ a že nebylo možné, aby si moravská skupina vynucovala otiskování „svých nemožných prací na čelném místě listu“¹⁷⁶. Spolupráce mezi oběma spolky však neskončila pouze po stránce textové a příspěvatelské. Karel Teige se podílel také na grafické úpravě a návrhu obálek několika čísel *HOSTu*. Po jeho odchodu z pozice spoluredigovatele a grafika jeho místo ovšem postupně převzal František Muzika, jehož konkrétní práce pro tento plátek bude nadále analyzovaná v praktické části této práce.

Ve výsledku se dá říci, že právě neshody mezi *Literární skupinou* a *Devětsilem* byly pro *HOST* i celou *Literární skupinu* nakonec smrtelné. Pro připomínku je i zde tedy nutné na závěr uvést fakt, že časopis, obdobně jako jeho vedoucí skupina, ukončil po značném oslabení své pozice v meziválečném československém kulturním prostředí činnost v roce 1929.

Přímo pro *HOST* to ovšem definitivní konec nebyl. Na jeho vydávání navázal v roce 1954 nový časopis s názvem *Host do domu*. Ten byl pravidelně vydáván až do roku 1970 a jeho nejvýraznějším šéfredaktorem byl básník Jan Skácel¹⁷⁷.

Finální podoba *HOSTu*, která navíc funguje dodnes, se ovšem vyprofilovala ještě o něco později – přesně roku 1985, kdy začal být magazín opět vydáván, tentokrát ovšem jako literární samizdatový sborník. „V roce 1990 byl pak *HOST* oficiálně zaregistrován jako časopis s dvouměsíční periodicitou a během několika let si vydobyl uznání ve spektru literárních časopisů.“¹⁷⁸

¹⁷⁴ VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá II: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. s. 54.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Jan Skácel (7. února 1922 – 7. listopadu 1989), český básník, spisovatel a od roku 1963 také šéfredaktor časopisu *Host do domu*

¹⁷⁸ Historie. *Časopis HOST* [online]. 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/onas/historie>

6 Grafické zpracování časopisu ReD

Časopis *ReD* je svým vyhotovením jedním z příkladných ukázek avantgardního zpracování periodika, což navíc umocňuje ještě fakt, že byl vydáván hlavní skupinou československé avantgardy. Tato kapitola proto zmapuje vývoj jeho grafického zpracování od počátků až do posledního vydání. Zaměří se na všechny tři ročníky, u kterých postupně zanalyzuje obálky a také celou vizuální stránku vnitřního obsahu.

Revue Devětsil po celé tři ročníky vycházelo oproti ostatním magazínům v menším formátu 180 x 240 mm. Jeho počet stran se různil mezi jednotlivými čísly i ročníky. Zatímco v prvních měsících se každé číslo blížilo téměř k hranici padesáti stran, postupně se počet snižoval a ustálil se v rozmezí 30–35 stran na vydání. *ReD* byl zároveň časopis, který byl uvnitř kompletně černobílý. Barevně zpracované byly pouze jeho desky – tedy zadní strana a samozřejmě titulní obálka.

6.1 Obálky

Ročník 1 (1927–1928)

Z designu během úvodního ročníku je na první pohled patrné, že Karel Teige vytvořil pro všech deset čísel jistou šablonu, ze které, i když s drobnějšími odchylkami, vycházel po celý rok. Obálky jsou na rozdíl od vnitřku časopisu vždy udělané v barevném provedení. Každé číslo tak má kromě černé jednu dominantní sytou barvu. Během let 1927–28 tak časopis čtenáře upoutává barvami, jako je modrá, zelená, žlutá, hnědá, šedá, červená a oranžová. A právě odstíny dvou posledních se objeví hned na čtyřech číslech. Barvově nejvýraznější je ovšem až desáté číslo. V něm totiž jako v jediném Teige použil kombinaci dvou barev zároveň – žluté a červené.¹⁷⁹

Z hlediska kompozice a uspořádání jednotlivých prvků je na obálkách patrná práce s asymetrickým rozdělením. Dá se říci, že každé vydání přináší čtenáři na obalu hned několik textových či vizuálních informací, jež jsou v rámci stránky rozděleny na třetiny. Každá z nich je ovšem jinak veliká.

Do sedmého čísla (poté se k nim přidá ještě to desáté) je horní třetina obalu vždy věnována výraznému logotypu časopisu. Ten je umístěn v levém rohu, zatímco vpravo

¹⁷⁹ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 10.

lehce pod spodní linií loga je posazeno číslicí označené číslo vydání. Pod logem je poté přes celou šíři stránky umístěna silná horizontální barevná linka, která slouží jako oddělovač vrchní, logové části a zároveň jako místo, do kterého je umístěn podtitulek ve znění „*měsíčník pro moderní kulturu*“. Tato čára je navíc graficky ozvláštněna tím, že její levá polovina je plná, pravá je naopak provedena v podobě několika tenkých linek.

Teige k dalšímu dělení obálkové plochy využívá ještě i vertikální barevnou čáru. Ta je ovšem podstatně tenčí než její horizontální sestra. Díky jejímu použití vznikají na stránce dva sloupce. Každý je ale jinak široký. Levý bývá zpravidla širší a je proto často věnován obrazové reprodukci. Pravý naopak slouží jako pole pro uvedení měsíce a roku vydání, výčet spolupracovníků časopisu, popřípadě také pro heslovité vytyčení hlavních témat daného čísla.

Občasně jsou některé obálky doplněny ještě o dodatečné horizontální a vertikální čáry, které slouží pro oddělení textu a celkově zpřehlednění. Vůbec nejkomplicovanějším se tak stává poslední desáté číslo, které je nejen po stránce barev nejpestřejší, ale také nejčlenitější.¹⁸⁰

Základní rozdělení obálky na třetiny je však patrné ze všech čísel. Osmé a deváté vydání se přeci jen ale odlišují – mizí totiž sloupce a třetiny jsou složeny pod sebou. Vrchní část zůstává neměnná a je nadále věnována logu. Ve střední části je poté umístěn obrazový prvek či v případě devátého manifestačního čísla hlavní téma. Spodní část je určena pro výčet spolupracovníků, měsíc a rok vydání a logo vydavatelství *Odeon*. To má ve většině čísel svoji pevnou pozici dole odsazenou zhruba do 2/3 stránky. V osmém čísle se poté jeho místo výjimečně mění do levého dolního rohu.

Z hlediska písma se, obdobně jako tomu bude i ve vnitřním obsahu, obálka stává kombinací klasického patkového písma a grotesku. Typografické zpracování loga *ReDu* i podnadpisu zůstává po celý rok neměnné. Logotyp se vyznačuje výrazným bezpatkovým tučným písmem, jehož jednotlivé části jsou od sebe odděleny tenkými mezerami. Každé písmeno tak ještě více podporuje dojem, že je složené z jednotlivých geometrických tvarů. Číslice označující číslo vydání a údaj o měsíci a roku, v jakém časopis vyšel, jsou také vytvořeny groteskem, druhý údaj je dokonce pravidelně uváděn malopisem.

Nelze ovšem tvrdit, že by jeden typ písma převažoval nad druhým. Typografickou část představující víceméně neměnné faktické údaje (název, podtitul atd.) v avantgardním grotesku totiž vyvažují ostatní uváděné texty, na které je velmi často použito patkové

¹⁸⁰ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 10.

písmo či v případě sedmého čísla ve jménu Jaroslava Rösslera písmo zdobné.¹⁸¹ Změna je zaznamatelná i v devátém čísle. Zde totiž Teige poprvé použije kapitálky ve svém a Nezvalově jménu.¹⁸²

Součástí každé obálky je, opět s výjimkou manifestačního vydání, také obrazový doprovod ať již v podobě fotografií, obrazů, architektonických pláneků, náčrtů či fotomontáží. Poslední zmíněná se objevuje na obálce hned dvakrát. Jednou v provedení pro Osvobozené divadlo od Jaroslava Rösslera¹⁸³, podruhé je fotomontáž vyhotovena samotným Teigem¹⁸⁴, jenž navíc ve třetím čísle ozvláštňuje titulku vlastní typografickou kompozicí.¹⁸⁵



Příloha č. 7: Obálky prvního ročníku časopisu reD (obrázek)

¹⁸¹ *reD*. 1927–1928. roč. 1, č. 7.

¹⁸² *reD*. 1927–1928. roč. 1, č. 9.

¹⁸³ *reD*. 1927–1928. roč. 1, č. 7.

¹⁸⁴ *reD*. 1927–1928. roč. 1, č. 2.

¹⁸⁵ *reD*. 1927–1928. roč. 1, č. 3.

Ročník 2 (1928–1929)

Obálka se s příchodem druhé etapy vývoje časopisu podstatně minimalizuje a zjednodušuje. Celkově působí lehčím dojmem, neboť není tolik zatížena textem a grafickými prvky. Naopak barvy zde stále svoji podstatnou roli hrají. Opět je každé číslo laděné do jedné barvy. Ani tentokrát tak nechybí modrá, zelená, hnědá, šedá a několikrát opakovaná oranžová a červená. Novinkou ovšem je, že třetí číslo je kompletně celé černobílé, obálky nevyjímaje. V kontextu vycházení magazínu se ale nejedná o překvapivou a hlavně ojedinělou záležitost, neboť právě tento výtisk byl věnován památce a výročí úmrtí básníka Guillaumea Apollinaira¹⁸⁶

Z hlediska uspořádání obálky je možné vypožorovat změnu přesně v polovině ročníku. První až páté číslo¹⁸⁷ se opět vyznačuje asymetrickým rozdělením strany pomocí dvou barevných křížících se linií, které dohromady tvoří nepravidelný kříž. Horizontální linka ovšem již není vedena přes celou šíři strany, funguje totiž jako grafické podtržitko loga časopisu. Vertikální čára je poté umístěna od vrchu časopisu až dolů. Samotné logo *ReD* je oproti prvnímu roku posazeno hlouběji do strany a zarovnáno více ke středu. Očíslování se zároveň dostává nad nápis k jeho pravému hornímu rohu¹⁸⁸.

Vše se ale podstatně mění od šestého čísla. Magazín se po vizuální stránce minimalizuje, což dokládá například fakt, že nadobro mizí z obálky dosud tak typické křížené barevné pruhy. Tím mizí i zmíněný efekt podtržení názvu časopisu. Teige ovšem nedokáže tyto linie opomenout na jakkoliv dlouhou dobu, neboť už s osmým číslem dochází k novému pojetí – levý okraj, tedy ten, kde se nachází vazba periodika, začíná být zvýrazněn krajovou barevnou linkou.¹⁸⁹

Mění se navíc i pozice podtitulu a ročníku. Ta ovšem už do konce ročníku nebude stálá a bude se uzpůsobovat každému novému číslu. Na chvíli se ustálí vlevo vedle loga, po měsíci ale opět dojde ke změně. S příchodem několika posledních čísel ročníku je poté ve výsledku obálka eliminována pouze na logo, doprovodné údaje a fotografii či jiný obrazový prvek umístěný a zarovnaný pod nápis *ReD*.

¹⁸⁶ Vlastním jménem Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Kostrowitzky (26. srpna 1880 – 9. listopadu 1918), francouzsko-polský avantgardní básník a dramatik

¹⁸⁷ Jedinou výjimkou je „Apollinairovo“ třetí číslo.

¹⁸⁸ V devátém čísle ovšem toto Teige opět náhodně mění a očíslování se dostává naopak pod logo.

¹⁸⁹ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 8.

Jak již vyplývá z informací výše, na obálce neubývá pouze grafických prvků, ale také textu samotného. Pole pro pestrou hru s písmem se tedy úměrně s tímto faktem zmenšuje. Naopak se do popředí podstatně více dostává malopis. Kombinace patkových písmem s groteskem či kaligrafií není již také tolik pestrá. Dalo by se říci, že dochází až k jisté písmové unifikaci. Patkové písmo je možné zaznamenat zejména v prvních číslech, a to v úpravě informace o měsíci a roce vydání, postupně však zmatelně mizí.

Naopak svoji výraznou pozici na stránce si i nadále logicky zachovávají obrazové komponenty. Kromě prvního čísla¹⁹⁰, kdy je k zobrazenému dílu Fernanda Légera¹⁹¹ přidán ještě hutný výčet spolupracovníků, se fotky a obrazy různých autorů postupně stávají hlavní dominantou a ve výsledku vlastně i jediným vizuálním prvkem obálek. Na listu se navíc objevují také obrazové koláže, mezi kterými lze nalézt i ty od Karla Teigehe. Jednou takovou je navíc přímo dílko kombinující titulní strany ostatních devětsílských periodik s karikaturami jejich tvůrců.¹⁹²



Příloha č. 8: Obálky druhého ročníku časopisu ReD (obrázek)

¹⁹⁰ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 1.

¹⁹¹ Celým jménem Joseph Fernand Henri Léger (4. února 1881 – 17. srpna 1955), francouzský kubistický malíř, sochař a filmař

¹⁹² *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 5.

Ročník 3 (1929–1931)

Poslední ročník se celý nese v ještě více minimalistické podobě. Teige využívá stále jednodušších postupů. I přes tento fakt ovšem nadále zachovává barevnou složku. Každé číslo tak i ve svém posledním roce mělo přiřazenu jednu charakteristickou barvu.

Již nadále ovšem neplatí, že by pro logo, alespoň s určitou pravidelností, bylo vymezeno jedno konkrétní místo. Jeho pozici, i když stále v rámci předem určených mezí, Teige často mění. Ve většině případů se tak logotyp pohybuje v polovině, popřípadě na konci první třetiny strany v oblasti středové osy. Logo jako takové, byť se stále více přibližuje středu, je ale většinou zarovnááno doleva. Kompletní středovou pozici pak grafik volí až v pátém speciálním vydání věnovaném *Bauhausu*, ve kterém se navíc zcela poprvé v historii *Revue* objevuje nový podnázev, který je posazen do černého obdélníkového pole¹⁹³. V tomto případě navíc nese název právě německé avantgardní umělecké školy.

Své pevné místo nemá kromě samotného názvu magazínu ani také klasický, zaběhlý měsíčníkový podtitul a označení čísla vydání. Pozice číslice se liší měsíc od měsíce, v mnoha případech ale zůstává v okolí pravého horního rohu nad logem *ReD*. Podnadpis je poté umístěn buď pod logem či nalevo vedle něj. Existují zde ovšem dvě výjimky – první z nich je páté číslo¹⁹⁴, kdy je text „*měsíčník pro moderní kulturu*“ umístěn do loga, se kterým se barevně prolíná¹⁹⁵, druhou nezvyklost lze pak nalézt ve dvojčísle, kdy jsou číslice umístěny překvapivě v pravém dolním rohu.

Co se týká dalšího členění a úpravy obálky, žádné převratné změny není možné nalézt. Fotografie zůstávají zarovnány pod logotyp, popřípadě k levé straně. Některá čísla si uchovávají také barevnou vertikální linii na levém okraji. Pravidlem to však není. Zcela jedinou novinkou je tak pouze využívání barevného obdélníku, který je zarovnan vždy s pravým okrajem a slouží jako pole pro umístění loga¹⁹⁶ či hlavního tématu vydání¹⁹⁷.

¹⁹³ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 5.

¹⁹⁴ Tamtéž

¹⁹⁵ V pátém čísle má teprve podruhé za dobu své existence logo *ReD* jinou barvu nežli černou. V tomto případě je červené.

¹⁹⁶ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 1.

¹⁹⁷ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 6–7.

Ani z hlediska písma se nic podstatného nezměnilo. Pro faktické údaje o časopisu je nadále využíván malopis, který se občas objeví v kombinaci s patkovým písmem. Své pevné místo má i grotesk či nově, přesto ale stále výjimečně, strojové písmo¹⁹⁸.

Nejznatelněji ovšem během všech těchto posledních deseti čísel ubývá obálkových fotografií a doprovodných obrazů. Některá vydání tak zůstávají založena pouze na avantgardní typografii. V kontrastu s těmito jednoduchými čísly je pak o to více již výše zmíněné páté vydání věnované *Bauhausu*. Obálce totiž dominuje nejen výrazná typografie, ale také černobílá fotografie, do které jsou umístěny červené polopropustné kruhy, jež tvoří významný odkaz k avantgardní oblíbenosti geometrie, ale také ke konstruktivismu jako takovému.



Příloha č. 9: Obálky třetího ročníku časopisu ReD (obrázek)

¹⁹⁸ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 1.

6.2 Sazba

Ročník 1 (1927–1928)

První specifickou stranou je hned ta úvodní, jež navazuje ihned po obálce. Tento list je zajímavý tím, že po vzoru titulní strany opakuje logo magazínu a jeho podtitul. Oba dva prvky jsou ve všech deseti číslech zalomeny doleva. Doprava je pak pouze na stejné úrovni jako název *ReD* umístěna číslice odkazující k tomu, o kolikáté vydání jde. Texty na této straně¹⁹⁹ dále pokračují zhruba ve druhé třetině stránky s odsazením směrem doprava.

Na stránkách časopisu lze následně po celý rok nalézt hned několik opakujících se typů uspořádání článků a jejich titulků. Prvním z nich je jednosloupcový blokový text, který je, stejně jako ty z první strany, v některých případech mírně odsazen doprava. Titulek takového textu je pak buď zarovnan na střed, popřípadě doleva. Ve druhém případě je poté roztažen přes celou šíři stránky. Častěji se ovšem v *Revue* objevují texty zalomené do dvou sloupců se středovým titulkem. V některých případech je ovšem využito jednoho z těchto sloupců pro další grafické uplatnění – jeden je klasicky ponechán jako pole pro text, do druhého je vložena fotografie či kresba, často navíc doplněna o vertikální popisek. Zvýrazněním takových textů občas bývá také titulek, který je zarovnan na úroveň levého sloupce, pravý naopak poskytuje prostor pro podnadpis zarovnaný tentokrát ovšem doprava.

Ve zcela výjimečných případech, byť stále se vyskytujících, lze poté některé z textů nalézt i ve třech sloupcích. Je jich ovšem po celý ročník opravdu poskromnu. Co se ovšem pravidelně opakuje v každém čísle, jsou vertikální texty. Tento způsob sazby se používá zejména pak u básní či kratších útvarů nebo popisek.

A jsou to právě zmíněné básně, které tvoří zcela samostatnou kategorii vykazující vlastní specifika sazby. Veršované literární útvary mají zpravidla pak dvě hlavní podoby. Titulek je umístěn na střed listu. Obdobně je to i se samotnými verši, přestože jsou grafikem zarovnaný doleva. Podle rozsahu je pak báseň buď ponechána v jednom odstavci, popřípadě ve dvou. Druhý typ se od prvního v mnohém neliší. Nadpis ovšem bývá společně se zbytkem textu zarovnan doleva. Jednotlivé sloky básně se poté střídají v odsazení.

¹⁹⁹ V drtivé většině případů prvního ročníku je na první straně ihned umístěn první text daného vydání.

Zcela jinou logiku, než vykazují ostatní čísla, která v různých poměrech využívají všechna výše popsaná zpracování, vyazuje deváté manifestační číslo. Veškeré texty v něm jsou totiž s říznou pravidelností a přesně daným řádem zarovnány do bloku v jednom širokém sloupci, zatímco titulky, i přestože obměňují styl písma, jsou opět v unifikované formě zarovnány na střed.²⁰⁰



Příloha č. 10: Ukázka řešení sazby v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)

Ročník 2 (1928–1929)

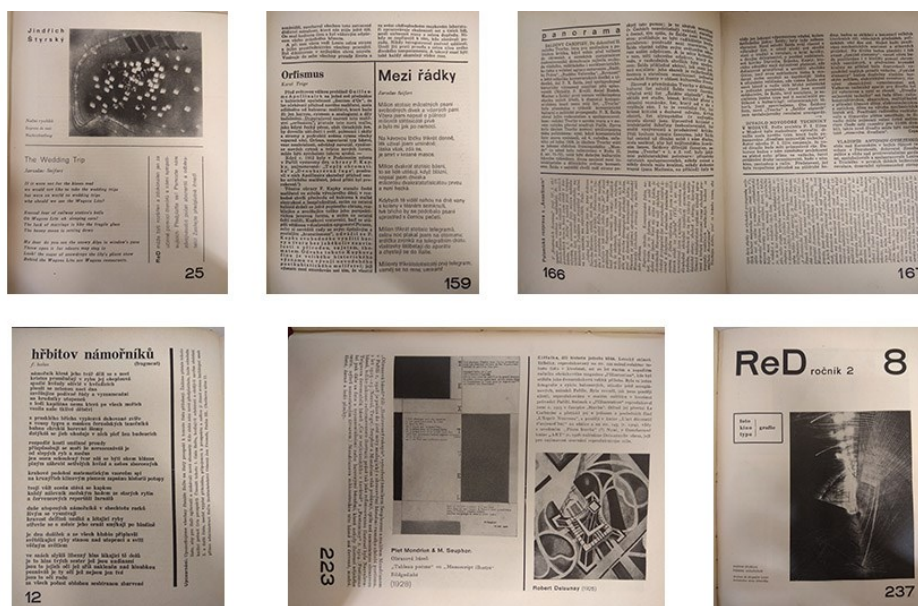
Sazba druhého ročníku nezaznamenala nikterak významné změny od předešlých vydání. Úvodním listům zůstává jejich podoba z roku 1927, zachováno je také pravidlo, že většina textů je rozložena do jednoho, popřípadě dvou sloupců. Možnost se třemi sloupci se ovšem zde na rozdíl od prvního ročníku již nevyskytuje vůbec. Jednotlivé strany tak získávají ohledně jejich rozložení alespoň trochu na jisté ucelenosti a pravidelnosti.

²⁰⁰ ReD. 1927–1928. roč. 1, č. 9.

I přes postupnou unifikaci se ovšem v ReDu objevují strany, které jsou specifické tím, že jedna jejich horní polovina je v jednom sloupci a spodní naopak zase ve dvou.²⁰¹ Takové strany jsou poté občas doplněny i o vertikální text.²⁰² Ten v prvním ročníku tvořily zejména redakční poznámky či popisky k obrazovému materiálu. Ve druhém ročníku se ovšem do vertikálně posazeného textu dostávají i publikovaná literární díla.²⁰³ V tomto případě se tak stává i pouhá strana kompozičně složitější a velmi pestrou. Svoji přehlednost si ale dokáže vždy zachovat a pro čtenáře není orientace v jednotlivých člancích složitá, byť může na první pohled působit chaoticky.

Veškeré příspěvky v magazínu jsou poté zarovnány do bloku. Jedinou výjimku tvoří básně, které jsou, stejně jako veškeré nadpisy, vždy zarovnány doleva. Celkově zmizela také práce s odsazením.

Zcela nové prvky v rámci sazby je ale téměř nemožné nalézt. Jedinou „vymožeností“ se tak stává používání rámečků. Ty jsou používány ve dvou případech. Prvním z nich je oznámení úmrtí slavného umělce, kdy jsou do rámečku vpisovány data narození a úmrtí.²⁰⁴ Ve druhém případě slouží jako boxy s hesly²⁰⁵, které většinou svým obsahem uchopují aktuální trendy v avantgardních postupech.



Příloha č. 11: Ukázka řešení sazby ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)

²⁰¹ ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 1. s. 25.
²⁰² ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 5. s. 159.
²⁰³ ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 5. s. 167.
²⁰⁴ ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 8. s. 265.
²⁰⁵ ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 8. s. 237.

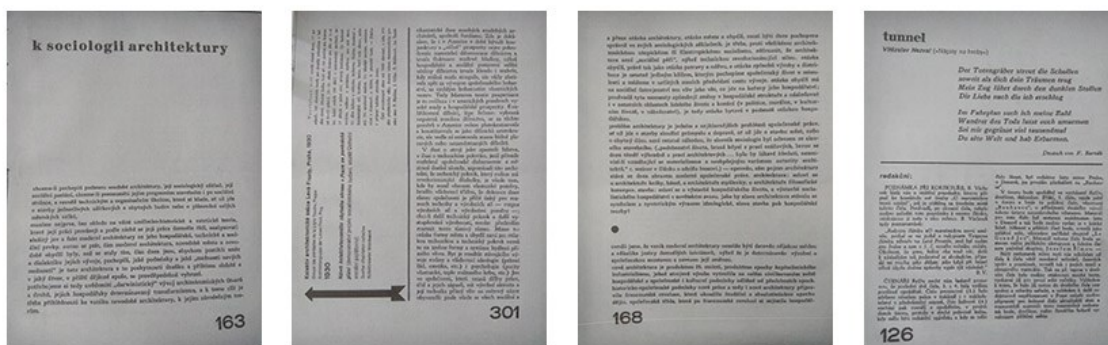
Ročník 3 (1929–1931)

Poslední ročník *ReD* přinesl pouze další utvrzení v šablonovitosti periodika. Již od prvního čísla jsou veškeré články uspořádány do dvou sloupců. Jak tomu ovšem bylo i v předešlých letech, toto pravidlo se jako jediné nevztahuje na básně. V jejich případě se Teige inspiroval prvním ročníkem a v uspořádání veršů si opět začal pohrávat s odsazením.

Třetí ročník se ale jiným experimentům naprosto vyhýbá. Ze stránek tak například zmizely i vertikální texty, které například v předešlém roce byly využívány ve velmi hojně míře. Zde se takový text objeví jen jeden až ve zcela posledním desátém čísle.²⁰⁶

Jak tomu bylo i doposud, i přes toto značné upuštění od jakýchkoliv nových sazebních postupů, i během třetího roku se čtenáři mohli dočkat jednoho speciálního čísla – dvojčísla z počátku roku 1930. To se v mnohých ohledech vrací k prvkům z úplných počátků vydávání. Ihned na úvodních stránkách je tak možné zaznamenat dominantní titulky. Jejichž význam a vizuální hodnota je navíc umocněna tím, že zbytek textu začíná až ve druhé polovině listu.²⁰⁷

Celé toto obsáhlé vydání se poté vymyká jednou podstatnou věcí – celé je psané v jednom širokém sloupci. Ten je použit především z důvodu, že kompletní obsah je věnován dlouhým textům na téma „sociologie architektury“. Článek v jednom sloupci poté působí čistě odborným dojmem, kdy skutečná hodnota je ponechána samotnému textu, nikoliv formě, ve které by byl dále graficky zpracován.



Příloha č. 12: Ukázka řešení sazby ve třetím ročníku časopisu *ReD* (obrázek)

²⁰⁶ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 10. s. 301.

²⁰⁷ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 6–7. s. 163.

6.3 Grafické zpracování rubrik

Ročník 1 (1927–1928)

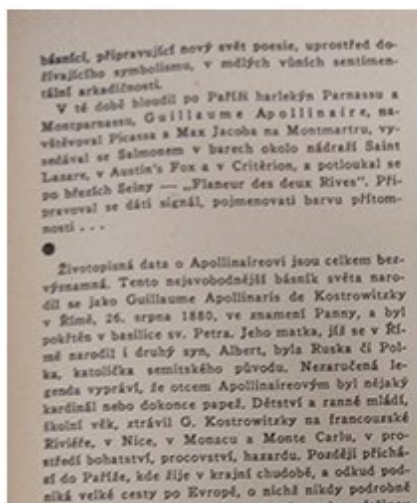
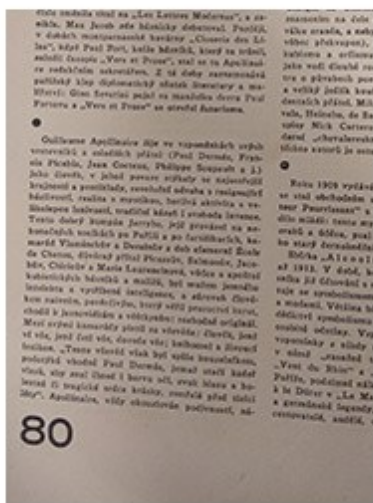
Tematický záběr *Revue Devětsil* je velice široký, neboť se dotýká de facto všech uměleckých odvětví. První ročník ovšem nevykazuje žádné známky toho, že by byla témata jakkoliv oddělena či od sebe odlišena. Články tedy v tomto případě na sebe volně navazují a není zde možné zjistit jakoukoliv pravidelnost v tom, v jakém pořadí jsou za sebou skládány.

Jediným prvkem, který od sebe jednotlivé texty odděluje, jsou horizontální linky. Ty mají funkci hlavních grafických předělů a lze je nalézt pravidelně v každém čísle. Teige je využívá především ve chvíli, kdy nový text, často právě svým zaměřením zcela odlišný od předcházejícího, nezačíná na nové straně. V tu chvíli je na stranu vložena silná černá grafická linka, která funguje jako předěl. Někdy je použita také na konci strany, pokud zde text končí a nepokračuje na další list, či na úplném začátku textu. Druhá z variant se vyskytuje ovšem pouze zřídka a ve většině případů pouze u vložených básní, které díky tomuto označení působí doslova jako vsuvka s příznačným grafickým prvkem.

V *ReDu* lze ovšem nalézt tyto samé linky také ve vertikální podobě. V tomto případě jsou zejména použity na stránkách prezentujících fotografické počiny mnohých z umělců. Tyto grafické prvky poté slouží jako uvození celé série fotek, které mají společné téma, popřípadě autora. Na rozdíl však od jejich horizontální podoby, která má primárně funkci oddělování textů, vertikálu lze zařadit spíše mezi doplňkové, zdobné prvky jednotlivých čísel bez další příznačné funkce.

Posledním prvkem, který se ovšem začíná objevovat až v druhé polovině ročníku, je geometrický kruh odkazující na holandskou avantgardu *De Stijl*. V prvním ročníku je však využíván minimálně. Nejčastěji ho je možné spatřit v 9. čísle, které je celé věnované programu poetismu. Zde je kruh využit jako základní grafický předěl jednotlivých odstavců. V jiných případech ovšem jakkoliv dále využit není.

pozici – nově jsou zarovnávané doleva.²⁰⁹ Jakékoliv jiné změny ovšem nebylo možné identifikovat.



Příloha č. 14: Grafické prvky ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)

Ročník 3 (1929–1931)

Veškeré výše zmíněné prvky využívá Teige také v posledních vydáních. Nově se k nim ale přidávají také složitější grafické značky, které text dotváří, zvýrazňují podstatná fakta či ho jednoduše graficky obohacují. Na stránkách se tak objevují šipky²¹⁰, vykřičníky²¹¹ či ruce ukazující na konkrétní části textu²¹².

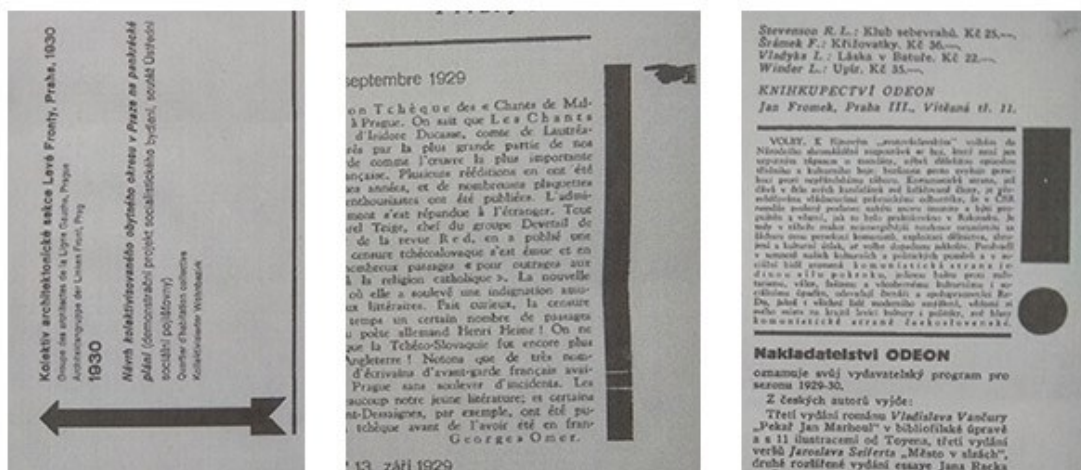
²⁰⁹ ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 3. s. 79–80.

²¹⁰ ReD. 1929–1931. roč. 3, č. 10. s. 301.

²¹¹ ReD. 1929–1931. roč. 3, č. 1. s. 31.

²¹² ReD. 1929–1931. roč. 3, č. 1. s. 5.

Bez většího překvapení je poté grafická odlišnost dvojčísla. Obdobně jako manifestační vydání z roku 1928 ani toto speciální číslo neobsahuje jakékoliv grafické prvky či zvýraznění.



Příloha č. 15: Grafické prvky ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)

6.4 Písmo

Ročník 1 (1927–1928)

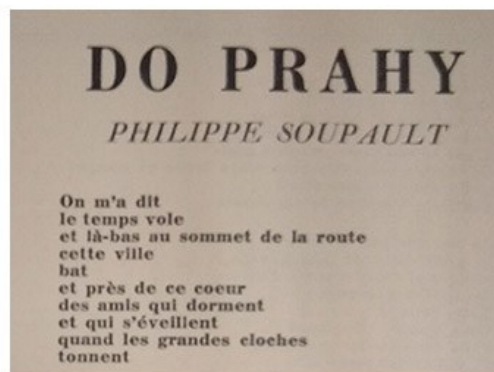
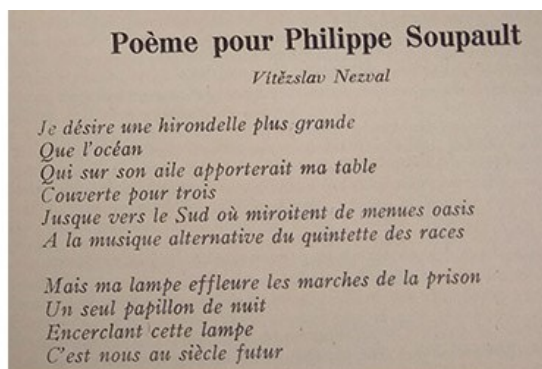
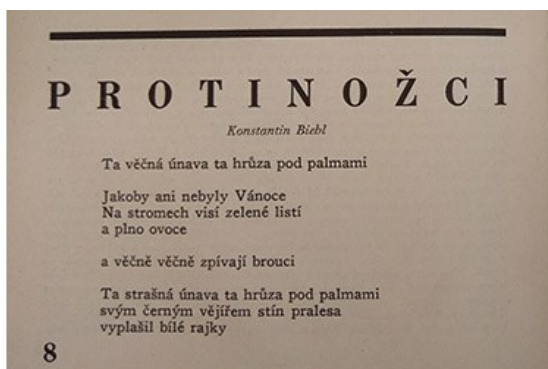
Tento text ve své první části pojednával zčásti také o fenoménu zvaném *nová typografie*. Ta se vyznačovala téměř až striktním využíváním bezpatkového grotesku, popřípadě ještě radikálnějšího malopisu.

Ročník číslo jedna *ReDu* ovšem tato avantgardní pravidla a specifika do jisté míry porušuje. Patkové písmo je zde totiž stále v hojné míře využíváno. Jsou takto psány například úplně všechny texty, popřípadě i čísla stránek ve všech deseti vydáních. Jediné, čím jsou po stránce písma texty výrazné, je fakt, že Teige v některých příspěvcích písmo vytučnil, u jiných naopak změnil velikost na menší, než je pro časopis průměrné.

V nadpisech oproti tomu dochází k nepravidelnému střídání patkových i bezpatkových písem, mění se tučnost, některé titulky jsou psány kurzívou, jiné naopak verzálkami. Pro první číslo je také typické využívání širokých mezer mezi písmeny v nadpisu. Text titulku tak vypadá obsáhlejší, zároveň ale graficky lehčí. Netradiční,

přesto pravidelně využívané, jsou v *ReDu* i ozdobné nadpisové fonty a jejich kombinace s ostatními typy. Nejčastěji jde především o písma kaligrafická.²¹³

S přibývajícím čísly nakonec ale i malopis začíná dostávat v magazínu prostor. Jeho první výskyt se pojí s vydáním 4. čísla.²¹⁴ Využití je ale nadále velmi redukováné a lze ho spatřit pouze v několika titulcích, popřípadě v uvedeném jménu autora. Na další zpracování textu se jeho použití nikterak nevztahuje.



Příloha č. 16: Ukázka písma v prvním ročníku časopisu *ReD* (obrázek)

²¹³ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 1. s. 24–25.

²¹⁴ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 4.

Ročník 2 (1928–1929)

Druhý ročník je specifický v tom, v jak znatelné míře se v něm začíná používat grotesk. Dostává se do číslování stran i do většího počtu titulků. V nich navíc Teige stále více pracuje s různými velikostmi písma i jejich tloušťkou. V zásadě je pro něj nejvíce důležitý kontrast. Je tak možné se setkat s nadpisy, kde silně vytučněný bezpatkový font kontrastuje s klasickým patkovým písmem. Nebo naopak tenký vzdušný, většinou básnický nadpis uvádí tučně vtištěné verše, které navíc někdy bývají psány kurzívou.

Nelze ovšem tvrdit, že by grotesk postupně nahrazoval klasická písma. Těch je nadále v *ReDu* mnoho a své místo, byť již ve značně eliminovaném počtu, si zachovala i kaligrafická písma používající se zejména k heslovitým popiskům, jménu autora daného díla či ve věnování.²¹⁵ Vlastní uplatnění si ponechala také již zmíněná kurzíva. Ta je využívána pro popisy fotek a dalších obrazových děl a zejména pak u básní, kdy je titulek psán groteskem a jméno autora patkovou kurzívou. Tato kombinace, někdy i ve své přesně opačné formě, je pak ustálena během celého ročníku.

Nadále je věnována pozornost i malopisu. Oproti prvnímu ročníku ovšem není využíván v jakkoliv časté a význačné formě. Lze ho však například spatřit u některých básní²¹⁶, kdy je využit pro nadpis a autora, nikoliv ale pro samotné verše.

V předposledním čísle se poté objevuje zcela nový prvek – v titulku se první písmeno slova zvětšuje na úkor ostatních písmen. Vzniká tak jistá forma avantgardních kapitálek.²¹⁷



Příloha č. 17: Ukázka písma ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)

²¹⁵ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 1. s. 2.

²¹⁶ V tomto ročníku jde například o báseň Podzim z pera Františka Halase, viz *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 1. s. 5.

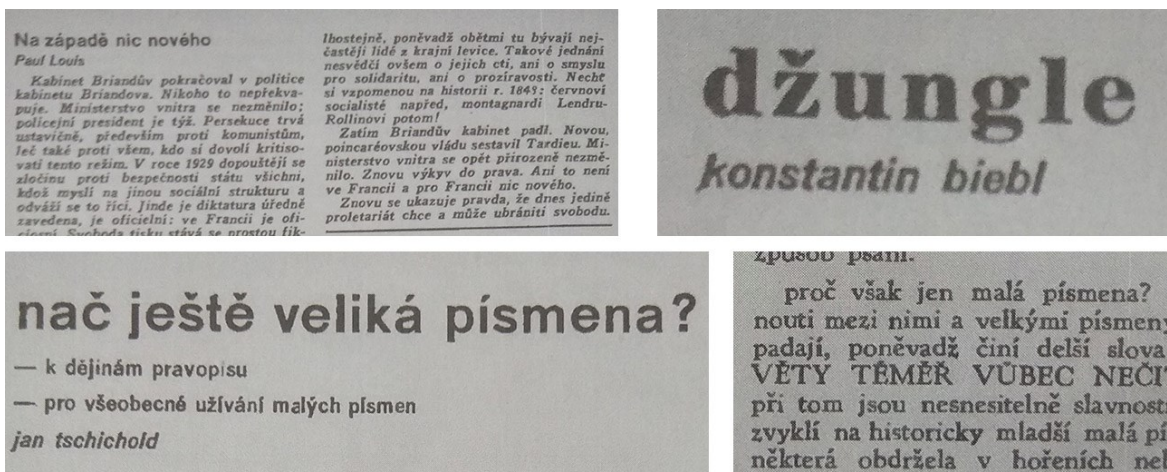
²¹⁷ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 9. s. 269.

Ročník 3 (1929–1931)

V posledním ročníku, možná trochu nečekaně, dochází zprvu k jistému rozšíření kurzívy. Ta se nově dostává i do jiných textů než pouze do básní či popisků. Jako příklad je možné uvést text *Na západě nic nového* z druhého čísla.²¹⁸

Odhlédneme-li ovšem od tohoto stále spíše občasného stylu písma, je nutné především potvrdit fakt, že poslední ročník *Revue Devětsil* je již naplno oddán malopisu. Dokládá to i uveřejnění textu Jana Tschicholda *Nač ještě veliká písmena?*, který ve výsledku pouze naplno potvrzuje to, co je již všem čtenářským očím jasné.²¹⁹ Malopis je využíván v titulcích, jménech autorů, popisích a i v textech jako takových. Každá stránka tak dostává novou podobu, která na první pohled působí, zejména při čtení delších textů, jako změť znaků, ve které není jednoduché identifikovat jednotlivé věty a celkovou strukturu.

Prvním číslem, které je kompletně celé postaveno na malopisu, je páté vydání, jež je navíc příznačně věnováno *Bauhausu*²²⁰. Není tedy překvapením, že Teige právě zde tuto avantgardní praktiku poprvé předvedl v celé své kráse. Překvapivě od něj ale zase upouští v 9. čísle z roku 1930, kdy se tato technika objevuje pouze v některých nadpisech. Poslední desáté číslo pak již ale opět zůstává zasvěceno novému, průkopnickému postupu.



Příloha č. 18: Ukázka písma ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)

²¹⁸ ReD. 1929–1931. roč. 3, č. 2. s. 39.

²¹⁹ Paradoxem tohoto textu je, že jeho důležité části jsou vyznačeny verzálkami.

²²⁰ ReD. 1929–1931. roč. 3, č. 5.

6.5 Obrazové komponenty

Ročník 1 (1927–1928)

Obrazy, fotografie a kresby jsou běžnou součástí každého čísla prvního ročníku. Jejich počet se ovšem číslo od čísla mění na základě potřeby a celkového výběru témat.

Až na jedno číslo ovšem není téměř nikdy fotografie součástí úvodního listu. Jedinou výjimku tvoří šesté číslo, které na své titulní straně oznamuje úmrtí herečky Jarmily Horákové.²²¹ V tomto případě se tak úvodní stránka, která je většinou prostorem pro úvodník či jiný textový útvar, stává místem pro fotografii této herečky doplněnou pouze o její jméno, datum narození a úmrtí a jednu zdobnou vertikální linku v levé části strany.²²²

Na všech dalších místech, kde se pravidelně fotografie v magazínu objevují, jsou dána tato pravidla – fotografie jsou zarovnány pod sebe do jednoho sloupce, a to i v případě, že jich je více pod sebou, nebo zabírají prostor přes celou šíři strany. Je zajímavé si ovšem všimnout, že ani jedno vydání nenabízí celostránkovou fotografii, ilustraci či kresbu. Vždy je list složen minimálně ze dvou pod sebe, vedle sebe, či diagonálně proti sobě položených obrazových komponentů.

Co se týká samotného využití snímků, v *ReDu* lze vystopovat dva typy. Prvním z nich je takový způsob zpracování, kdy fotografiím a obrazům jsou věnovány samostatné strany. V takovém případě jde většinou o samotnou prezentaci děl daného autora či konkrétního uměleckého proudu. Druhým typem je, že fotografie, většinou jedna či dvě, slouží pro doilustrování textu, kterého jsou součástí.

Do této chvíle ovšem byla řeč o obrazové složce pouze v její obecné rovině. Nabízí se tedy postupně rozvést, jaké přesné druhy těchto prvků lze pravidelně v *ReDu* nalézt.

Mezi jeden z nejčastěji používaných komponentů lze s jistotou zařadit kresby. *Revue* je jimi doslova protkáno. Čtenář tak dostává šanci si pravidelně v každém čísle prohlédnout architektonické plány a návrhy budov²²³, karikatury z pera Adolfa Hoffmeistera, scénické návrhy Víta Obrtela²²⁴ či Voskovce a Wericha²²⁵ nebo například kresbu papeže Apollinaira I. od Pabla Picassa²²⁶.

²²¹ Jarmila Horáková (7. března 1904 – 20. ledna 1928), česká herečka

²²² *ReD.* 1927–1928. roč. 1, č. 6. s. 201.

²²³ Mnohé z nich pochází z pera Jaromíra Krejčara, viz *ReD.* 1927–1928. roč. 1, č. 5. s. 177.

²²⁴ *ReD.* 1927–1928. roč. 1, č. 7. s. 245.

Hned po kresbách jsou často používány fotografie. I ty v mnohých případech prezentují nové architektonické a interiérové počiny, mezi nimiž samozřejmě dominují ty od *Bauhausu*. Výjimku ovšem netvoří ani umělecké fotografie²²⁷, portréty²²⁸, umělecké reprodukce od Jaroslava Rösslera²²⁹, fotografie přibližující moderní města,²³⁰ filmové záběry či snímky z Osvobozeného divadla²³¹.

Samostatnou složku poté tvoří umělecké obrazy. Ty jsou na stránkách *ReDu* předkládány v asi vůbec nejhojnější míře a mapují jak českou, tak zahraniční scénu. Po celý první ročník je tak možné pozorovat nejaktuálnější díla Pieta Mondriana, El Lisického, Toyen či Františka Muziky.

Mezi ojediněle se vyskytující prvky je dále možné, až trochu překvapivě, zařadit například avantgardní fotogram a plakáty využívající konstruktivistické fotomontáže od Moholy-Nagye²³². A je to právě fotomontáž, v dané době považována za jednu z poznávacích a velmi oblíbených technik avantgardních tvůrců, která se v rámci prvního ročníku *Revue* objevuje pouze v několika vydáních, poprvé pak ve čtvrtém čísle. V tomto konkrétním případě je to navíc jediná autorská fotomontáž Karla Teigeho v rámci prvního roku vydávání časopisu. Toto jeho zcela osamocené vyobrazení předkládá pomocí několika fotografií a dvou naddimenzovaných sportovců obrázek o „fyzické kultuře v SSSR“²³³.

A není nejspíše náhoda, že se první fotomontáž objevuje právě ve čtvrtém čísle. To se totiž v rámci avantgardních postupů zdá pro *ReD* jako nejvíce přelomové, neboť kromě fotomontáže zde například Teige do grafických postupů zařadil prvně také malopis.

V neposlední řadě je poté důležité zmínit ještě dvě fakta. Dosud všechna čísla *Revue Devětsil* obsahovala pouze černobílé obrazové komponenty. To se ovšem změnilo až v pátém čísle. V něm jsou vůbec poprvé uveřejněny architektonické plánky, které kromě černé využívají také žlutou a modrou barvu.

²²⁵ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 7. s. 246.

²²⁶ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 7. s. 257.

²²⁷ Například Man Ray, viz *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 6. s. 211.

²²⁸ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 7. s. 236–237.

²²⁹ Například hned v úvodním čísle, viz *ReD*. 1.10.1927. roč. 1, č. 1. s. 24.

²³⁰ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 2. s. 57.

²³¹ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 10. s. 350.

²³² *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 8. s. 287.

²³³ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 4. s. 139.

Oproti tomu *Devětsil* vydal také jedno číslo, které je kompletně bez jakéhokoliv obrazového doprovodu. Je jím samozřejmě již několikrát zmíněné deváté manifestační číslo, které se jako jediné svou podobou zcela vymyká zbytku ročníku.



Příloha č. 19: Ukázka obrazových prvků v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)

Ročník 2 (1928–1929)

Způsob použití obrazových prvků v časopise plynule navazuje na zpracování prvního ročníku. Do každého vydání jsou tak zařazovány kresby a obrazy od současných českých i zahraničních umělců²³⁴, Hoffmeisterovy karikatury²³⁵, avantgardní fotografie El Lisického či Mana Raye, architektonické plánky i nákresy z německého *Bauhausu*.

Co se ovšem objevuje zcela prvně, jsou kresby přibližující aktuální módní trendy v listopadovém čísle²³⁶ a kaligramy od Guillaume Apollinaira²³⁷, kterému je dokonce věnováno celé jedno číslo.

V obecné rovině lze říci, že ve druhém ročníku celkově fotografií a obrazových prvků v číslech přibylo. Více ilustrují a přibližují texty. Může se tak stát, že jeden článek doprovází z původní jedné či dvou fotek dokonce až sedm snímků.²³⁸ Fotky dostávají také více prostoru v rámci stránek. Některé jsou zvětšovány tak, že na výšku mnohdy zaujímají celou stranu. Jiné jsou kombinovány s ostatními kresbami, návrhy a plánky, a tvoří tak pestrou koláž různých typů obrazových komponentů na jedné straně.

Obdobně jako v prvním roce, ani druhý ročník není v porovnání s ostatními prvky tolik bohatý na avantgardní fotomontáže. Některá vydání sice přinesou reprodukce od bauhauských umělců²³⁹, těch původních z pera Karla Teigeho jakožto hlavního grafika a vedoucího celé redakce ovšem moc není. Ve výsledku tak na deset čísel připadá pouze jedna, vytvořená k příležitosti *Výstavy soudobé kultury v Brně* v roce 1928, která opět využívá předimenzované postavy – tentokrát přímo prezidenta Masaryka.

V obdobném duchu se nese také využití fotogramu a nově i obrazové básně²⁴⁰. Oba tyto prvky tvoří pouze okrajovou část obrazového doprovodu, jenž navíc slouží zejména jako výstavní prostor pro díla jiných avantgardistů, nikoliv vlastní tvorbu.

²³⁴ Opět se zde objevuje třeba Toyen či Pablo Picasso.

²³⁵ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 5. s. 145.

²³⁶ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 3. s. 92–93.

²³⁷ Tamtéž, s. 91.

²³⁸ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 1. s. 28–32.

²³⁹ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 9. s. 292.

²⁴⁰ Obrazová báseň se poprvé objevuje v sedmém čísle. Její autoři jsou P. Mondrian a M. Seuphor.



Příloha č. 20: Ukázka obrazových prvků ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)

Ročník 3 (1929–1931)

Posledních deset čísel klade důraz, jak již z části vyplynulo z předešlých rozběrů, zejména na textovou složku. To se logicky odrazilo i ve využití fotografií a dalších obrazů.

Všechna výše zmíněná pravidla a typy komponentů v *ReDu* zůstávají beze změny, jediné, co se ale mění, je právě četnost. Tento fakt poté pouze jako jediné vyvrací zcela poslední číslo, které je zaměřené na architekturu. Logicky je tedy bohaté právě i na obrazové přílohy v podobě několikrát probraných plánek, nákresů a snímků architektonických počínů.

Znovu se pouze v jednom čísle objevuje také fotomontáž. A i když její výskyt dosud nebyl rozšířený, tato jedna konkrétní se alespoň vyznačuje svojí velikostí. Jako vůbec první v *ReDu* je totiž vyobrazena na celou stránku.²⁴¹

Posledním extrémem je poté právě ono dvojčíslí z roku 1930, které ve výsledku naplno potvrzuje tezi, že textová stránka časopisu začala v posledním roce převládat nad obrazovou. Toto obsáhlé vydání je totiž kompletně bez jediného obrazového prvku.

²⁴¹ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 5. s. 131.



Příloha č. 21: Ukázka obrazových prvků ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)

6.6 Inzerce

Ročník 1 (1927–1928)

Na závěr je nutné se také podívat na to, jakým způsobem byla do obsahu zapracována inzerce, které byla již od počátku běžnou součástí každého čísla a vyskytovala se jak v závěru vydání, tak i mezi články kdekoliv uvnitř vydání.

Je velmi důležité zmínit ihned v úvodu této podkapitoly, že reklamy byly do čísla zapracovány tak, aby vizuálně korespondovaly se zbytkem obsahu. Nelze tedy očekávat vlastní grafickou tvorbu inzerentů, která by byla pouze na určené místo redakcí časopisu vložena, nýbrž z každé reklamy a zejména jejího zpracování jdou poznat postupy Teigeho, které uplatňuje také v úpravě všech ostatních, nereklamních textů. Patří mezi ně právě časté využití horizontálních a vertikálních linek a to jak samostatně, tak v jejich spojené podobě. Jediným zdobným prvkem jsou poté už jen základní geometrické tvary, zejména čtverec a kruh, které jsou vždy černě vybarvené.

Minimalistické zpracování inzerce je patrné z celého prvního ročníku. Jediný vývoj lze v zásadě zaznamenat pouze v postupně se vyvíjející hře s písmem. Teige s každým přibývajícím číslem mění stále častěji velikost i font a to klidně v rámci jedné reklamy. Co ovšem nadále chybí, jsou doprovodné inzertní fotografie či kresby. To se mění až v osmém a desátém čísle, kdy je v celostránkové reklamě na *Bauhaus* nejdříve použita kresba

manželské dvojice u stolu²⁴², v posledním vydání je to pak dokonce i série fotografií nábytku.²⁴³

Jako dosud v každé předešlé kapitole je i zde potřebné zmínit, že v případě 9. čísla se nevyskytuje kromě drobného poutače na knihu na vnitřní straně obálky jakákoliv inzerce. Číslo se tak stalo opravdu výjimečným prototypem z hlediska obsahového i vizuálního.

Největší převrat v grafické podobě je naopak možné zaznamenat až v posledním čísle ročníku. Zde se totiž na poslední, inzertní straně vůbec poprvé v historii *ReDu* objeví reklama na štočkovou společnost *B. Pejša & spol.*²⁴⁴, jež s největší pravděpodobností není z grafického pera Karla Teigehe. Je patrné, že tato inzerce je nejspíše vytvořena zadavatelem, nikoliv však redakcí *ReDu*, neboť z grafického hlediska se naprosto od ostatních vymyká zejména tím, že obsahuje klasickou kresbu a svým celkovým pojetím využívajícím zdobnost písma odkazuje na dobu ryze předavantgardní.



Příloha č. 22: Inzerce v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)

²⁴² *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 8. s. 302.

²⁴³ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 10. s. 340.

²⁴⁴ *ReD*. 1927–1928. roč. 1, č. 10. s. 359.

Ročník 2 (1928–1929)

Inzerce je s jistotou ihned po grafických značkách a předělech druhou nejméně se vyvíjející složkou magazínu. I nadále jsou reklamy zpracovávány nejspíše autorsky přímo v redakci.²⁴⁵ Zůstává práce s horizontální i vertikální černou linkou, stejně jako časté zakomponování geometrických obrazců.

Znatelná je ale promyšlenější hra s písmem a v případě reklam na obálce i s barvami. Teige se v tomto případě nebojí i v rámci jedné inzertní plochy využít grotesk, patkové písmo, několikrát změnit tučnost a na závěr přidat minimálně jeden nápis či heslo v kurzívě.²⁴⁶ Jednotlivé řádky poté vybarvuje do konkrétní barvy²⁴⁷. Výsledkem se tak stává sladěná a výrazná reklama, ve které jsou důležité pojmy a hesla barevně zvýrazněna. Celá zajímavost a poutavost tak leží právě v kombinaci výrazných tónů s jinak tradiční tiskovou černou barvou.

Mezi zcela nové prvky, jež se ovšem objevují pouze po jednom vydání a jsou tak ve výsledku i jediným obohacením inzertních stran, je možné poté zařadit využití diagonální kompozice²⁴⁸ a reklamy v podobě filmového pásu, do jehož okýnek je vpisován text.²⁴⁹

Poslední důležitou poznámkou k reklamám mezi lety 1928–29 je pak už jen způsob jejich zařazení do stránky. Běžně jsou inzertní plochy umístěny na obálku a konec magazínu, objevují se ovšem i mezi články, které ale nijak nenarušují. Naopak. Teige je umisťuje takovým způsobem, že daná reklama ve výsledku tvoří přirozený předěl mezi příspěvky a nahrazuje tak funkci oddělovací horizontální linky.

²⁴⁵ Tento předpoklad je podpořen navíc faktem, že v podstatné většině reklam šlo o promování knih členů Devětsilu, vydavatelství Odeon, kde byl *ReD* vydáván a dalších produktů či projektů, jenž byly úzce spojené právě s Devětsilem.

²⁴⁶ Lze demonstrovat na *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 1. s. 39.

²⁴⁷ Barva vždy koresponduje s dominantní barvou na obálce.

²⁴⁸ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 4. s. 129.

²⁴⁹ *ReD*. 1928–1929. roč. 2, č. 8. s. 266.



Příloha č. 23: Inzerce ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)

Ročník 3 (1929–1931)

Ani v tomto období reklamní místa v časopisu nezažívají značnou proměnu. Částečným pokrokem, který ovšem bylo možné identifikovat již v prvním ročníku, se stává opětovné zařazení inzerce²⁵⁰, jež využívá fotografie. Obdobně jako v případě společnosti *B. Pejša & spol.* se již ale nejedná o reklamu, kterou by zpracoval sám grafik časopisu, nýbrž podle jejího stylu lze odhadovat, že finální podobu dodal inzerující.²⁵¹

Všechny ostatní prvky a specifika reklam časopisu *ReD* zůstávají beze změny.



Příloha č. 24: Inzerce ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)

²⁵⁰ Jde o reklamu na vysavač Elektro-Star, viz obrazová příloha.

²⁵¹ *ReD*. 1929–1931. roč. 3, č. 3. s. 97.

7 Grafické zpracování časopisu *Žijeme*

Magazín *Žijeme*, jež nesl podnázev „*obrázkový magazín dnešní doby*“ se řadí mezi jeden z nejvýznačnějších periodik nesoucí specifické avantgardní prvky. Za jeho jedinečnou podobu, která zejména v prvním ročníku vydávání byla velmi hravá a poutavá, stojí samozřejmě, jak již bylo řečeno v první části práce, Ladislav Sutnar. Ten časopis z grafického hlediska vedl po celou dobu jeho vydávání.

Přesný rozměr tohoto časopisu je bohužel složité odhadnout, neboť je možné ho sehnat pouze v knižní vazbě v klasickém formátu B5, tedy 176 x 250 mm. Z takto svázaného časopisu ovšem lze velmi jednoduše poznat, že prošel nejprve ořezem, neboť například na obálkách chybí kus textu. Co se poté týká počtu stran, na rozdíl od *Revue Devětsil* periodikum *Žijeme* neprocházelo tak razantními změnami. Každé číslo tak mělo v zásadě neměnných 36 stran.

7.1 Obálky

Ročník 1 (1931–1932)

Vzhled obálek, jež jsou nejrozmanitější a nejpoutavější částí časopisu, se mění po celý rok. I přes tyto razantní změny de facto číslo od čísla, je ale možné hned při prvním pohledu zjistit, že dohromady mají titulní strany mnohé společné.

Všechny obálky jsou, obdobně jako v *ReDu*, nositeli jedné dominantní barvy²⁵², která určuje ráz a celkovou náladu daného čísla a je dále doprovázena dalšími černobílými součástmi. *Žijeme* barvy ovšem nepoužívá pouze na grafické značky či linky, ale považuje je také za běžnou součást fotomontáží i fotografií, které jsou bezesporu nejvýraznějším prvkem.

Dalším typickým elementem je znamenitá Sutnarova hra s diagonálou a diagonálními prvky. Ty je možné pozorovat v různých formách a v různé škále nápadnosti a rozpoznatelnosti. Diagonální osu je možné najít v posazení písma, uspořádání fotografií, ale i v takových detailech, jako je například úhel zachycení spár terasových dlaždic na fotografii v magazínovém čísle dvanáct.²⁵³

²⁵² Opět je zde možné nalézt především odstíny červené a oranžové, ale také modré či žluté.

²⁵³ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 12.

Zcela typické pro první ročník je nadále také fakt, že logo časopisu, ke kterému neoddělitelně po celou dobu náleží také rok vydání, nemá stálou pozici. Číslo od čísla se tak jeho místo, velikost a vůbec celkový důraz na něj mění. První dvě čísla využívají barevný obdélník, do kterého je vepsán název *Žijeme*. Po něm následuje větší velikostí písma uvedený rok, kdy číslo vyšlo. V jednom vydání je pak v tomto stylu název posazen diagonálně²⁵⁴, měsíc nato zase klasicky horizontálně²⁵⁵. V obou případech se však stále nachází v pravé horní části strany. To se ale rychle mění, protože po několika dalších vydání se jméno časopisu posouvá do spodní části nebo alespoň do druhé poloviny obálky. Od sedmého čísla ho pak opět Sutnar vrací do horní půlky, kde na určitou dobu zůstává bez větších grafických zásahů. Atypické je pouze jediné vydání – desáté. Zde totiž název *Žijeme* na titulní straně nefiguruje vůbec.

Na obálkách se dále objevují také vertikální i horizontální barevné pruhy, které jsou využívány především na vpisování údajů o časopisu, vydavatelství či jeho podnázvu. Grafik si i v případě těchto pruhů rád pohrává s jejich formou a umístěním. Ve třetím čísle zelený horizontální pás obsahuje dokonce i logo.²⁵⁶ Ve čtvrtém vydání už ale ovšem právě název časopisu, který je pro tentokrát po vzoru doprovodné fotomontáže veden ve zmíněné diagonále, zase naopak s tímto barevným pruhem z hlediska umístění kontrastuje a dodává obálce na celkové dynamice²⁵⁷.

Ladislav Sutnar obecně velmi rád na titulních stranách pracuje s barevnou plochou. A to nejen s tou v podobě linky pro vpisování údajů, ale také s různými tvary, které v mnohých případech podtrhují zcela jedinečnou práci s fotomontážemi a fotografií. Souhrnně tak platí, že až na výjimku jedenáctého²⁵⁸ a dvanáctého čísla²⁵⁹, kdy obálky zažívají asi dosud největší transformaci v podobě fotografického snímku upraveného do jedné syté barvy, mají barevné plochy nezastupitelné místo v úvodu každého čísla prvního ročníku.

Dosud byla ovšem řeč spíše o celkovém vzhledu. Je tedy na čase podívat se na více konkrétních prvků a detailů. Z hlediska písma je to například v *Žijeme* velmi prosté –

²⁵⁴ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 1.

²⁵⁵ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 2.

²⁵⁶ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 3.

²⁵⁷ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 4.

²⁵⁸ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 11.

²⁵⁹ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 12.

Sutnar totiž jak ve jménu časopisu, tak ve veškerých dalších nápisech volí bezpatkového písmo a hlavně také malopis. Mnohem důležitější než styl nápisů, kterých je ve výsledku na obálkách po celou dobu velmi málo, jsou totiž fotografie a fotomontáže. Ty jsou, jak již z části v této práci zaznělo, hlavním prvkem všech obálek a svojí pestrostí, velikostí a schopností upoutat pozornost čtenářů dokáží bez větších problémů naprosto záměrně přebít i samotný název, neboť to jsou ony, kdo dělají magazín atraktivní a poutavý. Po dobu vycházení prvních dvanácti čísel je tak možné měsíc co měsíc potkávat na titulce klasické fotografické snímky doplněné právě o čisté a jednoduché barevné linie a plochy²⁶⁰ nebo avantgardní fotomontáže, které buď využívají klasických ořezů fotografií na konkrétní osoby či předměty, jež jsou dále duplikovány do své barevné a zmenšené podoby²⁶¹ či jsou skládány na různá místa na stránce²⁶², nebo jsou kombinací vícero různých fotografií, jež pospolu tvoří nový významový celek. Dohromady se tak mnohé obálky stávají skutečnou přehlídkou typických fotokoláží 20. a 30. let 20. století na vysoké časopisecké úrovni.

Na závěr je poté nutné ještě zdůraznit, že jak prostor pro fotky, tak i barevné či monochromatické plochy mají na obálkách *Žijeme* svoji vlastní nezastupitelnou roli. Dodávají jí totiž nejen zmíněnou pestrost, ale zároveň ji také zpřehledňují a ve výsledku také přináší novou avantgardní hodnotu, která se v mnohých směrech může na první pohled jevit jako náhodná, ve výsledku jde ale ovšem o velmi chytře promyšlenou kompozici vycházející opět z geometrické tradice tak, jak byla využívána v Německu či Holandsku, tak samozřejmě i z konstruktivismu.

²⁶⁰ Jde o číslo magazínu 3, 7 či 10.

²⁶¹ Řeč je o titulní straně čísla 2, kdy si Sutnar hraje s postavou Charlieho Chaplina, kterou navíc umísťuje na zkosenou fotoaparát ní mřížku.

²⁶² Gymnastky ve dvojčísle 4–5, dítě „píšící“ název časopisu v čísle 9 či rameno bagru v čísle 10.



Příloha č. 25: Obálky prvního ročníku časopisu Žijeme

Ročník 2 (1932–1933)

Také v případě druhého a zároveň posledního ročníku časopisu stojí celá hlavní grafická hodnota na obálkách. Ty se ovšem podstatně proměnily. Zatímco během prvního roku vydávání byl každý titulní list jiný a měsíc co měsíc si Sutnar na nich doslova hrál s fotomontáží, čímž vytvořil pomocí všech dvanácti čísel doslova avantgardní přehlídku své originální časopisecké tvorby, druhá etapa periodika je minimálně z osobního hlediska až na výjimky nudnější, méně nápaditá a zejména více uniformní.

I v případě těchto deseti čísel platí, že je na obálce dominantní jedna barva, respektive jedno barevné pole, které vždy celou stranu rozsvítí a graficky pozvedne. Mezi nejčastěji využívané barvy patří opět různé odstíny oranžové a červené, objevují se

i klasiky, jako je zelená, žlutá, modrá či hnědá a v neposlední radě na posledním desátém čísle také purpurová, která je v časopise aplikována úplně poprvé.

Kompozice obálek se dosti standardizuje a její řešení je tak v každém čísle velmi podobné. Strana je ve většině případů rozdělena na tři odlišně velké části, popřípadě je doplněna ještě o tenký pruh ve spodní části strany. Každý z těchto tří až čtyř celků je poté nositelem odlišné hodnoty a informace. Užší vertikální sloupec, který je až na výjimky v podobě šestého²⁶³ a devátého²⁶⁴ čísla bílý, obsahuje číslici značící, o kolikáté vydání se jedná. Dále se na obálce nachází dvě velká horizontální pole. Jedno vždy slouží pro umístění fotografie či kresby. Druhé, většinou jako jediné barevně řešené, zůstává ze značné části prázdné a je do něj pouze umístěn malopisem realizovaný název časopisu.

Z hlediska ustálení pozice loga se v tomto ročníku nic nezměnilo. Název *Žijeme* obohacený o rok vydání ani nadále nemá na obálce své stálé místo. Objevuje se tak proměnlivě několikrát na středu či v jeho blízkosti²⁶⁵, zcela nahoře²⁶⁶ či ve spodní části listu²⁶⁷. V případě prvního a posledních dvou čísel je navíc stránka obohacena o zmíněný pruh vyhotovený přes celou šíři zcela dole, do kterého je umístěno jak právě logo s rokem vydání, tak i další informace o časopise, jako je podnázev, vydavatelství či cena.

Kromě barev, o kterých už byla řeč, jsou značnou dominantou titulních stran kresby nebo fotografie. Například hned první dvě čísla plynule navazují na poslední dvě vydání z předešlého roku a na obálce přináší fotografie vyobrazené v jedné syté barvě²⁶⁸. Jde ovšem o jediné dva případy, od třetího čísla jsou již veškeré obrazové prvky až do konce existence časopisu černobílé. Vždy navíc platí, že se na listu objeví pouze jeden snímek, vyobrazení či fotomontáž²⁶⁹. Jedinou změnu vyvracející toto tvrzení je pak možné zpozorovat v šestém čísle, kdy jsou pod sebou řazeny hned čtyři fotografie v úzkém vertikálním pruhu, který jindy slouží pro umístění čísla vydání.

Z drtivé většiny fotek a obálkových realizací jako takových je také opět znatelná práce s diagonálou. Fotky na ni odkazují v různé míře. Lze ji ale jednoduše nalézt de facto

²⁶³ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 6.

²⁶⁴ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 9.

²⁶⁵ Vydání první, druhé a páté

²⁶⁶ Vydání osmé

²⁶⁷ Vydání třetí a čtvrté, šesté, sedmé, deváté a desáté

²⁶⁸ V prvním čísle se jedná o oranžovou barvu, v případě druhého zase o zelenou.

²⁶⁹ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 7.

všude, ať se již jedná o poskládání proužků látek²⁷⁰, o úhel zachycení architektonických ploch a linií²⁷¹ až po nerovný škleb v obličejí miminka²⁷².

Jak bylo dosud řečeno u všech rozebíraných obálek, tak i *Žijeme* mělo ve svém ročníku 1932 až 1933 jedno zcela výjimečné číslo. Bylo jím to úplně poslední – desáté. Samo o sobě odkazuje ke konstruktivismu a zároveň i vlastně k mnohým provedením v prvním ročníku. I přes to je tato obálka v rámci celého působení periodika velmi originální. Sutnar se při jejím vytváření znovu obrátil ke svému oblíbenému diagonálnímu uspořádání, kdy vzal černou linku, jíž rozdělil stranu na dvě jinak velké části. K té poté z obou stran přidal černobílé karikatury osob od Antonína Pelce²⁷³ a všechny tyto prvky položil na purpurový čtverec, který tvoří základní spodní vrstvu celého výtvaru.



Příloha č. 26: Obálky druhého ročníku časopisu *Žijeme*

²⁷⁰ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 5.

²⁷¹ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 6.

²⁷² *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 8.

²⁷³ Antonín Pelc (16. ledna 1895 – 24. března 1967), český malíř, ilustrátor a karikaturista

7.2 Sazba

Ročník 1 (1931–1932)

Každé číslo se z hlediska uspořádání prvků na svých stránkách vyznačuje po celou dobu přesně danou šablonovitostí, do které jsou jednotlivé složky pouze vkládány. Pro *Žijeme* v prvním roce je nejtypičtější taková sazba, v níž hlavní text zarovnaný vždy do bloku zasahuje do dvou třetin šíře stránky. Poslední třetina je pak ponechána jako prostor pro poznámky, popisky, fotografie a postupně také pro kratší texty. V některých případech, které ovšem nejsou časté, dochází k tomu, že doplňkové texty či fotografie na stránce chybí. V takovém případě je jedna třetina, jež by za normálních okolností byla věnována právě například obrazovému prvku, ponechána buď zcela prázdná, nebo poskytuje prostor pro doplňkové grafické značky, jako jsou třeba šipky.²⁷⁴ Výjimečně pak v takových případech bývá text zarovnán na střed strany²⁷⁵.

Titulky bývají ve všech číslech pravidelně zarovnávané vždy doleva. Od čtvrtého vydání se však i zde objevuje jejich diagonální uspořádání, které je pro grafické počiny Ladislava Sutnara tak charakteristické. Po nadpisu poté následuje jméno autora, které po většinu času kopíruje zarovnání titulku, někdy ale bývá umístěno doprava.²⁷⁶

Nezajímavější je poté práce se zasazením fotografií do celé kompozice stránky. Kromě již zmíněného a nejvíce rozšířeného použití ve vlastním sloupci, který zabírá onu jednu třetinu listu, se v magazínu vyskytuje ještě několik dalších způsobů. Fotografie jsou tak někdy řazeny ve dvou sloupcích vedle sebe přes celou výšku strany²⁷⁷, někdy naopak slouží k tomu, že uvozují text v horní části listu. Samotný text poté následuje až ve druhé třetině stránky.²⁷⁸

Samostatnou kapitolou je dále časté řazení snímků do pomyslné tabulky, což je možné vypořádat hned v úvodu prvního čísla, jež mapuje vývoj nábytku, architektury a techniky od počátku století. V tomto případě jsou fotky posazeny pod sebe na vnitřní

²⁷⁴ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 1, s. 20.

²⁷⁵ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 4, s. 99.

²⁷⁶ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 2, s. 33.

²⁷⁷ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 1, s. 1.

²⁷⁸ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 2, s. 43.

stranu listu a vedle nich se poté nachází text.²⁷⁹ Tato kompozice dvoustran pak slouží jako velmi jednoduchý a efektivní přehled, který se velmi dobře hodí právě k tomuto typu magazínového příspěvku. Jiným případem je pak souměrné řazení fotografií na celou stránku ve dvou sloupcích po třech řádcích.²⁸⁰ Fotografie, doprovázené navíc vertikálními popisky, jsou v takové situaci navíc ořezány do čtverce, což ještě více umocňuje tabulkový dojem.

Až na jednu jedinou výjimku se v časopisu nikterak s uspořádáním fotografií a dalších obrazových komponentů neexperimentuje tak, jak tomu bylo v předešlém rozebíraném periodiku. Jedinou zmíněnou odchylkou je tak vertikální umístění Corbusierovy kresby v šestém čísle²⁸¹. Nejedná se však o jakýkoliv avantgardní experiment. Pootočení o 90 stupňů je dáno rozměrem náčrtu, pro jehož významnou šíři by v klasické horizontální sazbě kresba zcela zanikla, neboť by se musela podstatně zmenšit.



Příloha č. 27: Ukázka řešení sazby v prvním ročníku časopisu *Žijeme* (obrázek)

²⁷⁹ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 1, s. 2–3.

²⁸⁰ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 9, s. 261.

²⁸¹ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 6, s. 161.

Ročník 2 (1932–1933)

Sazba prošla v roce 1932 podstatným zjednodušením a v rámci nových deseti čísel se již podstatně nemění ani nerozvíjí. Naprostá většina textů a článků je tak sázena do bloku do dvou stejně velkých sloupců. Samozřejmě se i zde ale najdou některé výjimky. Například hned v prvním čísle lze nalézt článek Alfréda Polgara s názvem *Krise a soukromý život*²⁸² a text Julia Fučíka *Daň z velké vody*²⁸³. Oba dva jsou pouze v jednom sloupci a navíc psané kurzívou.

Bez jakýchkoliv výjimek či zvláštností zůstávají titulky. Ty jsou vždy zarovnané doleva a již od druhého čísla je možné vyzorovat jejich ustálenou formu, kdy je nejprve uveden autor, dvojtečka a následně název článku.

Své místo v magazínu mají stále také fotografie, které jsou teď primárně umísťovány přímo do textu, který ilustrují a doplňují. Jejich formát se různí, nejčastěji jsou zarovnané právě do dvou zmíněných sloupců, jindy je Sutnar sází pouze do jednoho z nich. Občas zabírají dokonce i celou stránku. Vždy je navíc k fotkám připojen popis, který je vždy zarovnán k levé straně. I v případě tohoto ročníku občas nastane situace, že vložená fotka je pro formát magazínu příliš velká. V takových případech opět grafik volí možnost natočení snímku o 90 stupňů – tedy do vertikální polohy.²⁸⁴

Nejsou to ovšem pouze fotografie, které v některých případech musí být natočeny. Ihned v prvním čísle se vyskytuje také jeden vertikální text.²⁸⁵ Ten doplňuje stejně pootočené interiérové návrhy. Dvojstrana je tak v harmonickém souladu a jednotlivé prvky netvoří zbytečně chaoticky uspořádaný celek, kdy by byl každý komponent poskládan v jiné ose.

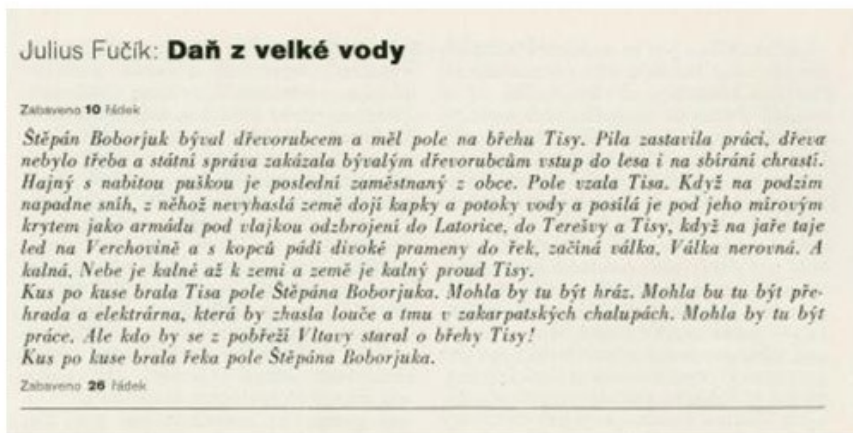
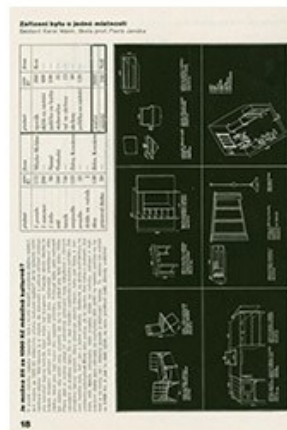
Ovšem i tato veškerá vertikální řešení, byť jich je skutečně ve druhém ročníku pomálu, postupně během prvních čísel kompletně mizí a každé nové vydání je pak již bez výjimek tvořeno pouze texty ve dvou sloupcích s titulky zarovnanými doleva.

²⁸² *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 1, s. 15.

²⁸³ Tamtéž, s. 10.

²⁸⁴ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 3–4, s. 105.

²⁸⁵ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 1, s. 18.



Příloha č. 28: Ukázka řešení sazby ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)

7.3 Grafické zpracování rubrik

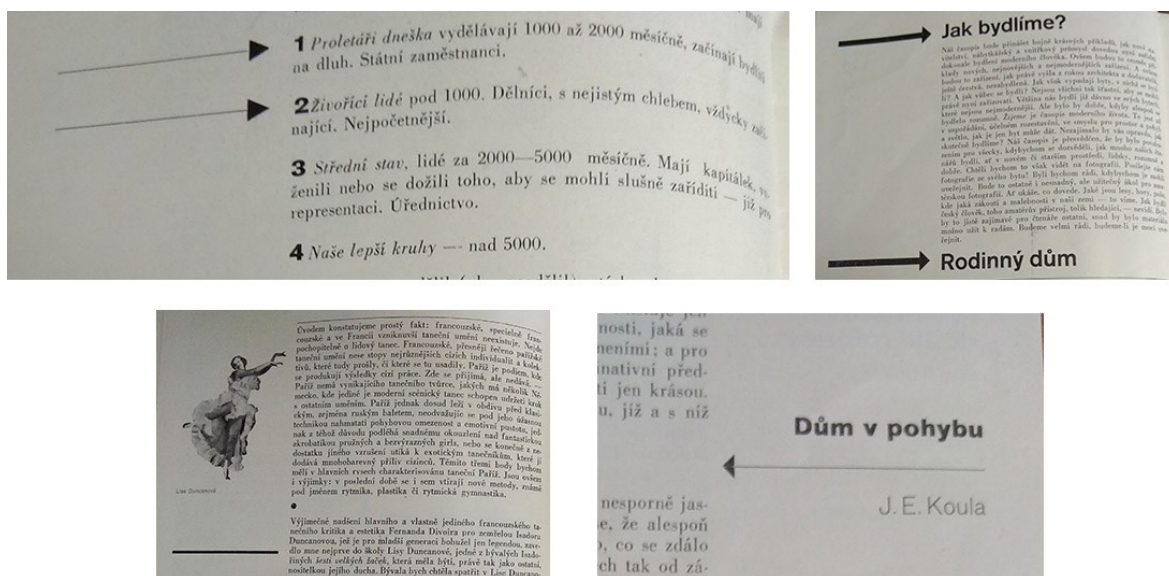
Ročník 1 (1931–1932)

Celkové relativně minimalistické pojetí vnitřku periodika neposkytuje na rozdíl od obálek nějak výrazný prostor pro grafické experimenty. Ani v případě *Žijeme* nedochází k jakémukoliv odlišení rubrik. Články a příspěvky jsou tedy i zde řazeny volně za sebe bez jakékoliv tematické posloupnosti.

Roli hlavního grafického prvku poté přebírají tenké čáry. Ty oddělují zejména uvozený rok vydání, který se nachází v horní části strany, a dále také nadpisy a jméno autora od zbytku článku či jednotlivé body textu. Kromě těchto čar ale Sutnar používá i drobné černé kruhy. Ty obdobně jako v *Revue Devětsil* odlišují jednotlivé odstavce. Zde ovšem s tím rozdílem, že po této grafické značce, jež jsou v případě tohoto magazínu

zarovnané doprava, nenásleduje mezera, nýbrž nový odstavec navazující plynule na ten předešlý.²⁸⁶

Mnohé texty jsou také psány, jak bylo výše už poznamenáno, do podoby různých bodů. Tuto bodovitost, která doprovází všech dvanáct čísel, Sutnar umocňuje a zvýrazňuje pomocí grafických značek, zejména pak šipek²⁸⁷. Ty ovšem kromě oddělení bodů slouží v časopise také jako spojka mezi texty a jejich nadpisy, popřípadě autory. V takovém případě je šipka vedena již mezi těmito dvěma prvky a dále směřuje k příslušnému textu či jednotlivým bodům článku.



Příloha č. 29: Grafické prvky v prvním ročníku časopisu *Žijeme* (obrázek)

Ročník 2 (1932–1933)

Přestože se ještě první ročník pyšnil poměrně pestrou úpravou v podobě různých značek a oddělovačů, v další éře *Žijeme* tyto grafické předěly a celková dokreslení téměř úplně mizí. Zřídka se objevují třeba už i zmiňované tenké linky, jež dříve sloužily právě pro odlišení jednotlivých textů, jež byly za sebou skládány a často právě ani tematicky nenavazovaly. Jedny z posledních lze například vystopovat v devátém čísle.²⁸⁸ Jejich výskyt je ovšem skutečně minimální a spíše ojedinělý.

²⁸⁶ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 1, s. 7.

²⁸⁷ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 4, s. 100.

²⁸⁸ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 9, s. 282.

Občas se objeví také krátká linka, která odděluje odstavce v rámci jednoho textu. Nejvíce ji Sutnar používá již v prvním čísle.²⁸⁹ V osmém čísle v textu Bohuslava Fushse *Chvála instalace* se navíc ještě objevují poprvé, a ve výsledku i naposledy, odstavcové předěly v podobě černě vyplněných kruhů.²⁹⁰ Jakékoliv další značky, jako byly v předešlém roce třeba šipky, se již v periodiku ale nevyskytují.



Příloha č. 30: Grafické prvky ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)

7.4 Písmo

Ročník 1 (1931–1932)

Žijeme poskytuje poměrně unifikovanou podobu také z hlediska písma. Veškeré texty jsou psány klasickým patkovým písmem. Titulky, popisky a jména autorů jsou naopak sázeny groteskem, který je navíc často vytučněn. Texty v okrajovém, doplňkovém sloupci se poté vyznačují tím, že jsou po většinu času psány menším písmem, než ostatní texty na dané straně, což slouží k lepší orientaci minimálně ve významové rovině jednotlivých textů.

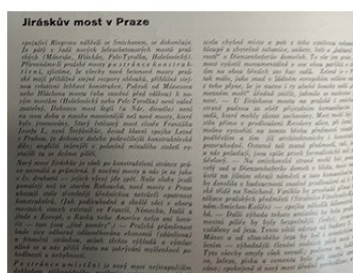
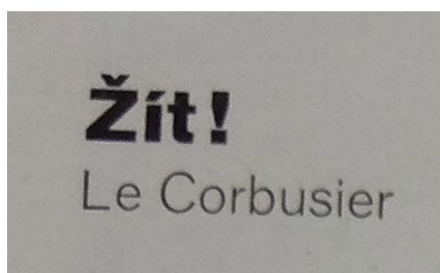
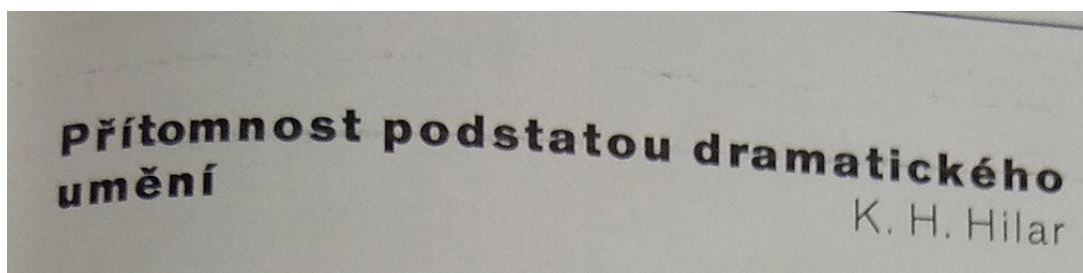
Oproti *ReDu*, jehož poslední ročník vycházel ve stejné době jako první čísla tohoto magazínu, je zde ovšem velmi dobře zaznamenanatelný velký typografický posun. Zatímco

²⁸⁹ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 1, s. 8.

²⁹⁰ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 8, s. 239.

Revue i nadále využívalo svoji písmovou pestrost a Karel Teige se nebál na jednu stránku využít hned několik fontů a řezů písma, *Žijeme* je v tomto podstatně rezervovanější. Například kurzíva se zde totiž téměř vůbec neobjevuje. Nalézt ji lze pouze v několika málo textech, které ve výsledku pouze předkládají různé předpisy a techničtější informace. Jako příklad tak lze uvést *Svod předpisů stavebních*²⁹¹ od Václava Laciny ve třetím čísle či článek *Jiráskův most v Praze*²⁹² v čísle jedenáctém.

Zajímavé je, že Sutnar se neubrání svému diagonálnímu pojetí ani v písmu. Využívá ho tak i v nápadném řešení titulků, ke kterým navíc připojuje ještě naddimenzované otazníky, jejichž velikostí nejenže poutá pozornost k celému titulku, ale dodává také důraz na samotnou otázku. Neméně oblíbená je pak i jeho hra s typografií ve značení jednotlivých bodů textu. V případě, kdy je součástí bodů právě také jejich číslování, tak velmi rád využívá ke zvýraznění tučné řezy či velké římské číslice, které poté celé stránce dominují, zpřehledňují ji a dělají ji pro čtenáře mnohem zajímavější.



Příloha č. 31: Ukázka písma v prvním ročníku časopisu *Žijeme* (obrázek)

²⁹¹ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 3, s. 92–94.

²⁹² *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 11, s. 322.

Ročník 2 (1932–1933)

Z hlediska písma se v tomto ročníku nic nemění. Texty jsou psány klasickým patkovým písmem, nadpisy poté groteskem. V titulku je jméno autora vždy graficky odlišeno tím, že je využito tenký řez písma, samotný název je poté vtučně.

Oproti prvnímu ročníku dochází také k tomu, že vtučňování Sutnar využívá občas i v samotném textu. Je tomu tak zejména, když článek obsahuje důležité informace či názvy, které by čtenář neměl přehlédnout.²⁹³

Jak již bylo řečeno, v některých číslech se také objevuje kurzíva. Tou jsou psány většinou odborné texty či vyhlášky a další opatření. Avantgardní technika v podobě malopisu se kromě samotných obálek uvnitř magazínu ale nevyskytuje zcela vůbec.

vyznikající a odpovídá svou zápisovou hodnotou celému pořadí komorní české hudby na Polydoru. Druhý snímek pořadí kvarteto Ševčík-Lhotského pro H. M. V. AN 326-9, a dnes nám předvádí vynikající výkon sdružení, které se smrti svého primária roudí, takže zbyvá na ně jen vzpomínka. Druhý kvartet Šostakovič byl také zapsán Českým kvartetem na deskách Pathé X 66005-8. Je to snímek ze souboru, který pro archivální účely pořizovala Akademie věd a umění. Bohužel, byl pořizován na obilkový mikrofon a modifikován do hrubosti zvuku, což by byla dříve umělcům možnost kontroly. Zachycuje sice typické znaky jadrné interpretace tohoto díla, ale dává mu vyznění velmi hrubé, při čemž často pronikají i sekundární zvuková akcidentální. Je to snímek jen pro profesionály; ostatní je také neprodejný.

Z komorních skladeb Dvořákových je pochopitelně nejvíce známé kvarteto f-dur op. 96 (Americký). Z nich nejvíce vyniká snímek Českého kvarteta na Polydoru 66084-6, podávající onu formu díla, jak je u nás největší. Snímek Ševčíkovič na H. M. V. AN 332-4 je sáhlí. V tom směru nám lépe vyhoví jiný zápis H. M. V. AN 204-6, pořizovaný Budapešťským kvartetem. Zápis Londýnského kvarteta na Columbii L 2093-4 má všechny technické přednosti anglických Columbia snímků, což oceňují citlivější nástroj. Z ostatních Dvořákových kvartet jsou zapsány jen jednotlivé věty, a to *Dumka z e-dur* kvarteta Českým kvartetem na Polydoru 66087 a druhá věta kvarteta d-moll, týká ensemblu na chabém snímku Pathé 41218. Jedním z nejnovějších snímků Dvořákovy komorní hudby je skvělý klavírní kvartet, který interpretuje na Columbii LX 150-3 Lenšerovy kvarteto z Oligu Lenšer-Leberovců ve vstřední a noblesně zastřeném podání i jedinečném

Snímek a dívka, má svůj nejlepší zápis na Columbii. (Hráli londýnský smyčcový kvartet, č. CLS 3218-21.) Zajímavou, méně známou skladbou je kvintet s dvěma violami, dílo 163, které výborně reprodukuje deska Columbia (CS 1089-94). — Ze Schumannových komorních děl je kromě jmenovaného tria, zápisno a-moll kvarteto op. 41. č. 1. ve vynikající reprodukci i zápisu Capetovým kvartetem na Columbii (CD 15167-9).

Další stylová skupina, zahrnující v sobě skladatele romantismu je reprezentována především dílem Brahmsovým. Z komorních skladeb tohoto autora lze nejlépe doporučit dvě kvinteta (obě Columbia: CLS 3113-7, CL 2040-44), první pro kvartet smyčců a klarinet, druhé klavírní. Obě tato díla mají zvláštní pathos a záleží na vkusu fonosatelů, výběře-li si je. Z ostatních Němců tohoto období je možno jmenovat i přepěvňovanou Italskou serenadu H. Wulfa v ideální křehké reprodukci Kolischova kvarteta na Ultraphonu (F 209). Z Rusů tohoto období zaujme Čajkovskij svým triem op. 50, vřovavým pasátem velkého umělece, které je velmi dobře zapsáno na Columbii (CLS 3223-8). Největší hodnotou z komorní hudby tohoto období je jistě dílo Otsara Francka, jehož kvartet i klavírní kvintet f-moll má svůj zápis na Columbii. (CD 15102-6 a CLS 3146-51). Obojí je vzorně dokonale po všech stránkách a je to nejlepší myslitelné stylové podání těchto nábožných skladeb.

Konečně docházíme k nejnovějšímu období, jež má v čelo stavíme smyčcový kvartet C. Debussyho. Je to opět interpretace Lenšerovců na Columbii (CLS 3137-40), zápis úžasný a jedineč-

ho provedení. Zajímavostí je Debussyho Sonata pro flétnu, violu a harfu, interpretovaná pařížským souborem na Odeonu (O 163243-5). Z pokračovatelů Debussyho zaujme smyčcový kvartet M. Havla, dobře hraný Capetovci na Columbii (CD 15087-66). — Stravinskij je zastoupen pouze svými třemi skladbičkami pro kvartet (hraje kvarteto Kretily, Columbia D 15182). Jeho okletí není dosud nahráno. A na konec přicházejí členové někdejší pařížské skupiny Sestky. Výborný a jemnocitný snímek II. smyčcového kvarteta Milhaudova (Columbia D 15183-6), reprezentuje skladatele i interpretaci soubor výborné. Kvarteto Kretily nahrálo také na Columbii skladby Honeggerovy (Cd 139048) vřivě a důrazně. Z posledního šestkaže F. Poulence je nahráno trio pro hoboj, fagot a klavír v jemné interpretaci, na níž je skladatel šťasten. (Columbia CL 2223-4). — Ze skladatelů německých může být uveden dvěmi skladbami Paul Hindemith, jehož smyčcové trio a kvartet op. 22 je výborně interpretováno jedinečným souborem Amarovým na Polydoru (66072-4 a 66422-4). Tyž soubor podává dokonale zápis kvarteta Bílý Bartáka op. 17. (Polydor 66426-8).

Tento výčet komorního repertoáru může být směrdatným pro fonosatelů všeho druhu. Pro nájemce speciální je pak možno uvést radu, aby si povšimli katalogů, zejména Columbia, Polydoru a H. M. V. V nich najdou mnohé, co by je mohlo zajímat. A mohou také důvěřovat interpretům, protože na těchto značkách jsou hodnoty zápisové vždy co možná dokonalé.

J. E. Koula: **Obytný dům z osady Baba**

Příloha č. 32: Ukázka písma ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)

7.5 Obrazové komponenty

Ročník 1 (1931–1932)

Po celých dvanáct čísel prvního ročníku na jednotlivých stránkách převažují především fotografické snímky. Méně časté jsou naopak různé architektonické plánky

²⁹³ Žijeme. 1932–1933. roč. 2, č. 8, s. 238–239.

či náčrty. Nejrozšířenější jsou tedy záběry a vyobrazení různých staveb, nábytku, ale také ilustrační fotografie a situační snímky. Fotografie slouží především pro doilustrování textů, lze ovšem nalézt i zcela samostatné strany, které jsou snímkům věnované. V takovém případě je poté doplňují už jen krátké popisky, jména autorů, popřípadě konkrétní názvy děl.

Čas od času se v magazínu objeví také plakáty. Některé z nich využívají navíc prvků fotomontáže tak, jak je tomu například v případě děl Františka Zelenky v šestém²⁹⁴ a desátém²⁹⁵ čísle. Ve většině případů se ale ovšem nejedná o původní díla, Sutnarův plakát je tak na stránkách časopisu během prvního roku otištěn jen jednou.²⁹⁶ A ani dalších avantgardních technik během svého prvního roku *Žijeme* moc nepředstaví. Kromě již zmíněných plakátů se uvnitř například neobjeví, s výjimkou několika ořezaných fotek, již žádná fotomontáž. Její veškerá síla tak skutečně leží právě na rozebíraných obálkách.

S přibývajícím čísly se ovšem rozšiřuje využití kreseb od různých autorů²⁹⁷ či porovnávací plánky a mapky. Dokladem toho je například zajímavé srovnání, kdy redakce zkoumá, jak se během posledních let rozrostlo město Zlín.²⁹⁸



Příloha č. 33: Ukázka obrazových prvků v prvním ročníku časopisu *Žijeme* (obrázek)

²⁹⁴ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 6, s. 177.

²⁹⁵ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 10, s. 301.

²⁹⁶ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 6, s. 175.

²⁹⁷ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 8, s. 244–245.

²⁹⁸ *Žijeme*. 1931–1932. roč. 1, č. 9, s. 259.

Ročník 2 (1932–1933)

Fotografie, kresby a další obrazové prvky i nadále primárně ilustrují text. Samostatně se objevují pak především v úvodu čísla, kdy snímek přes celou stránku definuje hlavní téma a myšlenku vydání.²⁹⁹ Uvnitř se poté nachází snímky nejen architektury, nábytku či filmové a divadelní záběry, objevují se totiž také zpravodajské fotografie a sociální tematika. V případě prvního čísla jsou to například snímky zachycující *Hrůzy hladu v Rusku*.³⁰⁰

Dále se v *Žijeme* obdobně jako v *ReDu* otiskují kresby Adolfa Hoffmeistera, stejně jako díla avantgardních zahraničních tvůrců, jako je Moholy-Nagy³⁰¹ či George Grass³⁰². Nejvíce ovšem přibylo fotomontáží. Jejich nárůst je z části možná dán tím, že předtím se jejich výskyt omezoval především na obálky, ve druhém ročníku je to ale přesně naopak. Fotomontáže se v magazínu objevují na plakátech³⁰³, časté jsou i díla od zahraničních tvůrců, mezi nimiž nechybí ani přebaly knih využívající této avantgardní techniky od El Lisického, Johna Heartfielda, Gustava Klutsise či reklamní fotomontáže od Pieta Zwarta.³⁰⁴

V šestém čísle se prvně v tomto ročníku objevují také Sutnarovy počiny a to zejména ty z knižních obalů ke knihám G. B. Shawa.³⁰⁵ Poslední číslo poté zcela poprvé obsahuje také zpravodajskou fotomontáž, která pomocí kruhové fotografie vsazené do obdélníkového pole s jemnou mřížkou zaznamenává atmosféru v Německu po nástupu nacistů k moci.³⁰⁶ U této práce ovšem není uveden autor, lze ovšem předpokládat, že v takovém případě se nejedná o prezentaci něčí práce, tudíž skutečným tvůrcem může být právě dvorní grafik časopisu Ladislav Sutnar.

²⁹⁹ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 2, s. 33.

³⁰⁰ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 1, s. 12.

³⁰¹ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 2, s. 40.

³⁰² *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 5, s. 150–151.

³⁰³ Mezi hlavní počiny patří ty od Františka Zelenky.

³⁰⁴ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 6, s. 176.

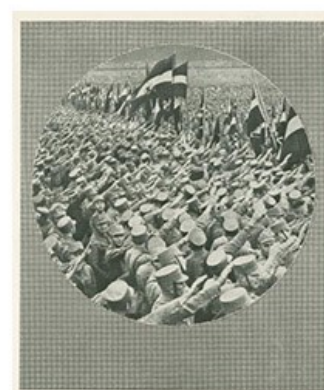
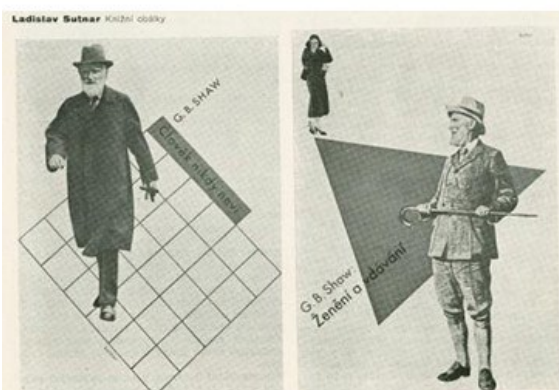
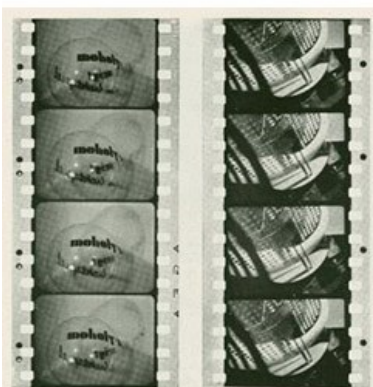
³⁰⁵ Tamtéž, s. 178.

³⁰⁶ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 10, s. 289.



Hrůzy hladu na Povolží v Rusku 1922: Matka s dítětem, opuchlým hladem - Mrtvoly dětí v oštském domě v Buzufuku

12



Příloha č. 34: Ukázka obrazových prvků ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)

7.6 Inzerce

Ročník 1 (1931–1932)

Inzertní plocha se logicky nevyhnula ani tomuto magazínu. V jeho případě ale nikterak nezasahuje do textu a obsahu jako takového – vyskytuje se pouze na vnitřní straně obálky.

V prvních měsících je, i přestože se na titulních stranách barva již dlouho objevuje, reklama kompletně černobílá a až s posledními dvěma čísly ročníku je celá vytištěna ve stejném odstínu, do kterého je lazen i zbytek obalu. Celkový princip reklam dále stojí na poskládání jednotlivých boxů, do kterých jsou inzerce umisťovány. Některé jsou v podobě obyčejně sázených textů, jiné reklamy mají charakteristický vzhled, který ovšem nejspíše nepochází z grafické tvorby redakce časopisu.

Veškeré reklamy již ale pravidelně využívají bezpatkového písma. Sem tam se objeví i ilustrace³⁰⁷. Jakékoliv složitější grafické úpravy zde ovšem po celou dobu není možné zaznamenat. Jedinou větší změnou je tedy právě postupný přechod k barevnému provedení.



Příloha č. 35: Inzerce v prvním ročníku časopisu Žijeme (obrázek)

Ročník 2 (1932–1933)

V posledním ročníku podstatně přibylo reklam i samotných inzertních stran, zejména pak na konci časopisu. Z grafického hlediska se ovšem nic zásadně nemění. Na obálkách i nadále zůstávají barevné nadpisy i podnadpisy, které korespondují s hlavní barvou obálky. Uvnitř časopisu jsou naopak reklamy řešeny pouze černobíle.

Od sedmého čísla se poté právě na vnitřních, barevných stranách obálek objevují také barevné obdélníky či pruhy, jež složí k přehlednosti celé inzerce, neboť jsou do nich vpisovány nejdůležitější informace³⁰⁸. Černobílé reklamy uvnitř nadále zůstávají

³⁰⁷ Jde hlavně o pravidelnou reklamu na moderní světla Franty Anýže.

³⁰⁸ Lze demonstrovat například zde: *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 7, zadní obálka.

v jednotlivých boxech, respektive rámečcích, jež je ohraničují.³⁰⁹ Nápis a texty v nich jsou řešeny stejně jako v prvním ročníku groteskem a malopisem, přibylo pouze více experimentování s tučností písma a kurzívou.

Ve druhém roce *Žijeme* se vyskytuje také celkově více reklam, které jsou graficky řešeny přímo od inzerenta, nikoliv redakcí časopisu. Některé z nich navíc obsahují kresby³¹⁰ a fotografie.

V úplně posledním, desátém čísle je poté umístěna zajímavá reklama na divadelní drama *Poslední dnové lidstva*. Zde je opět velmi znatelná práce s diagonálou, v níž je řešeno jméno autora hry. Horizontální název dramatu je poté odsazen doprava a vyniká především díky silnému podtržení, které směřuje až na úplný kraj listu.



Příloha č. 36: Inzerce ve druhém ročníku časopisu *Žijeme* (obrázek)

³⁰⁹ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 5, s. 158–159.

³¹⁰ *Žijeme*. 1932–1933. roč. 2, č. 1, s. 32.

8 Grafické zpracování časopisu *HOST*

Literární magazín *HOST* má celkem osm ročníků. V této práci bude ale pozornost věnována pouze dvěma z nich – ročníku číslo šest z roku 1926–1927 a ročníku číslo sedm z roku 1927–1928. Důvod je prostý, neboť právě v těchto letech působil v redakci jako hlavní grafik František Muzika, pod jehož vedením získal magazín a zejména pak jeho obálky na avantgardní hodnotě. Následující kapitola tedy poslouží především jako analýza Muzikovy časopisecké tvorby, která, jak již je z této práce známo, tvořila pouze drobný a dosud ne zcela prozkoumaný fragment jeho rozsáhlé výtvarnické kariéry.

Formát samotného *HOSTu* se postupně měnil a vyvíjel. V době působení Muziky byl již ale ustálen na rozměru 185 x 270 mm. Počet stran se v prvním zkoumaném ročníku pohybuje okolo 28 na číslo, o rok později se navyšuje zhruba o čtyři stránky.

8.1 Obálky

Ročník 6 (1926–1927)

Podoba obálky v tomto ročníku zůstává neměnná po celý rok. Neobsahuje žádné fotografie či kresby, její hodnota je založena čistě na textu, barvách a celkovém grafickém dotvoření pomocí pruhů a čar.

Titulní strana obsahuje dosud velmi neotřelou a v porovnání s ostatními rozebíranými časopisy výstřední kombinaci barev – základní, podkladová barva je totiž růžová a doplňuje ji oranžová, jež je využita na zvýraznění názvu magazínu a obsahu čísla. Písmo je poté vždy černé.

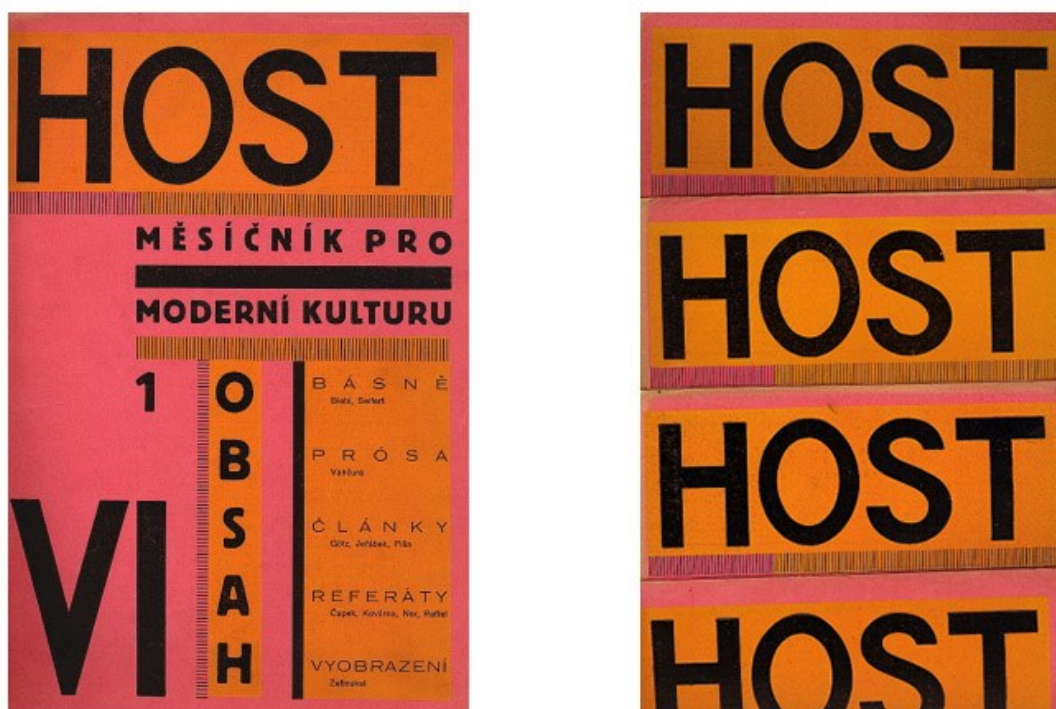
Z hlediska kompozice se list vyznačuje podstatnou členitostí, kdy hlavní roli hrají zejména horizontální a vertikální předěly v podobě plných i přerušovaných čar. Horní částí dominuje bezpatkový, verzálkami napsaný název *HOST*, který se rozpíná přes celou šíři strany. Je, jak už bylo řečeno, posazen do oranžového pole a od zbytku prvků na stránce je oddělen přerušovanou linkou, která zároveň slouží jako podtrhnutí logotypu.

Pod logem se poté nachází růžové pole dělicí se na několik sloupců a řádků. Ty se ovšem v určitých místech prolínají pomocí nedokončených čar. Jednotlivé části tedy nefungují tak, že by každá byla striktně oddělena, a díky tomu obálka nepůsobí jako změť několika samostatných polí, nýbrž tvoří komplexní, zároveň ale hojně členitý celek.

Přímo pod nadpisem *HOST* se poté nachází dva pruhy, které vyběhají z pravého kraje a zasahují do dvou třetin strany. První z nich obsahuje slova „*měsíčník pro*“ a je podtržen silnou černou čarou. Pod ní se nachází pokračování v podobě tentokrát přerušované podtrženého pruhu se slovy „*moderní kulturu*“.

Níže pod tímto rozděleným podnázvem periodika pokračují další sloupce. Zcela vlevo dole je velkými římskými číslicemi, sahajícími až téměř do vrchu spodní třetiny listu, označen ročník. Nad ním vpravo, tedy ihned pod jednou z přerušovaných linek, je naopak arabskou číslicí označeno číslo vydání v rámci ročníku. Následuje další přerušovaná linka, která je tentokrát, stejně jako po ní následující slovo obsah v dalším oranžovém poli, vertikálně posazená. Poslední sloupec zcela vpravo dole, který je opět oranžový, je oddělen silnou černou čarou a nabízí výčet obsahových témat daného čísla.

Z hlediska písma je celá obálka jednoduše řešena groteskními verzálkami. Jediné, co jimi psané není, jsou jména autorů, jejichž díla se v časopise v ten měsíc nacházejí.



Příloha č. 37: Neměnná obálka šestého ročníku časopisu *HOST*

Ročník 7 (1927–1928)

Šablonovitost obálek se projevuje i během tohoto roku. Vzhledově jsou ovšem od toho předešlého naprosto odlišné a podstatně minimalističtější. Ani tentokrát se na nich však neobjevují fotografie či jiné obrazové prvky.

Titulní list zůstává po celou dobu bílý. Co se ale měsíc co měsíc mění, je barva písma a také samotného loga. Ve všech případech se jedná o kombinaci dvou barev – jednou z nich je řešen název časopisu, ročník a číslo vydání, druhou pak podnázev, vydavatelství a jména spolupracovníků.³¹¹ Mix barev je následující – černá s modrou³¹², modrá se zelenou³¹³, zelená s červenou³¹⁴, červená s hnědou³¹⁵, hnědá s černou³¹⁶ a červená se zelenou³¹⁷.

Co se dále týká sazby, Muzika po celou dobu stanovil jednotlivým prvkům přesně dané místo, do kterého jsou ve stejné formě vkládány každý měsíc. Obálce dominuje výrazné logo, které podstatně změnilo svoji podobu. Název *HOST* je totiž psán bezpatkovými kapitálkami, kdy *H* je přesně dvakrát větší než zbytek písmen. Spodní linka tohoto loga, které je celé zarovnané doleva, poté začíná na konci druhé třetiny stránky, přičemž právě písmeno *H* sahá téměř až navrch listu. Přímo pod logem se dále nachází doleva zarovnaný a verzálkami psaný podnadpis, který se ovšem od minulého ročníku nezměnil a minimálně po obsahové stránce tak zůstává stejný – *Měsíčník pro moderní kulturu*.

Zcela nahoře vpravo grafik na obálku dosazuje velkou arabskou číslicí napsané číslo vydání v daném ročníku s tím, že na celou jeho délku jsou napravo od něj zarovnána jména všech spolupracovníků a autorů magazínu. Spodní třetina obálky je poté určena pro uvedení vydavatelství, jež je zarovnáno k levému kraji, zatímco v tom pravém je velkou římskou číslicí jako poslední údaj uveden samotný ročník.

³¹¹ Na obálce se žádné další texty kromě výše zmíněných již nevyskytují.

³¹² *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 1 a 6.

³¹³ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 2.

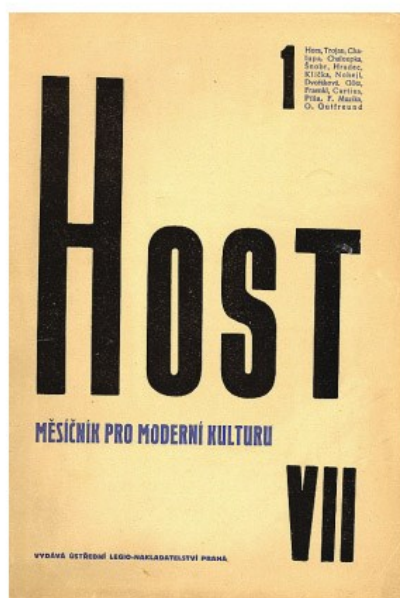
³¹⁴ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 3.

³¹⁵ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 4.

³¹⁶ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 5 a 9–10.

³¹⁷ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 7 a 8.

Pro písmo Muzika volí opět bezpatkové písmo. V případě názvu a podnázvu časopisu ovšem sahá po tenčím a užším typu fontu, který celé obálce dodává na vzdušnosti a eleganci.



Příloha č. 38: Obálky sedmého ročníku časopisu HOST

8.2 Sazba

Ročník 6 (1926–1927)

Veškeré texty jsou po celý rok zarovnány do bloku v jednom sloupci. Titulky společně i s mezititulky, kterých je v případě tohoto ročníku skutečně hodně, jsou k nim dále zarovnány na střed. Ihned pod ně poté grafik umísťuje také na střed zarovnané jméno autora. V případě některých kratších, neuměleckých textů bývá ovšem jejich tvůrce uveden až pod článkem vpravo.³¹⁸

Od čtvrtého čísla následně dochází k drobné změně v umístění mezititulků, které jsou nově zarovnávané s pravým krajem stránky.³¹⁹ V některých případech, pokud je to nutné,

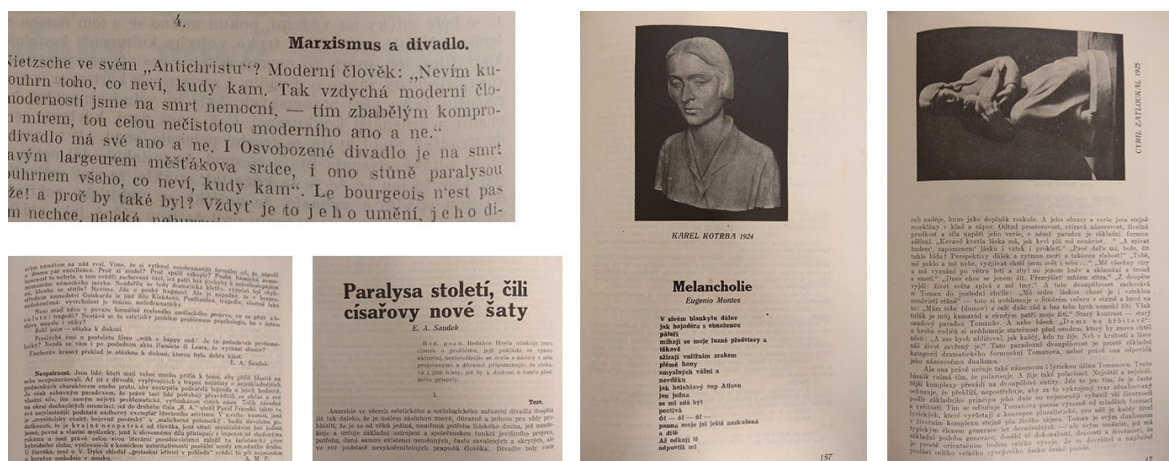
³¹⁸ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 2, s. 51.

³¹⁹ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 4, s. 90–95

se také objevuje ihned pod názvem článku a autorem citát či poznámka. Ta je v takovém případě odsazena opět do pravé poloviny listu.³²⁰

Stejný postup jako u klasických článků uplatňuje Muzika také v sazbě básní. Ty mají obdobně jako ostatní texty svůj název a jméno autora zarovnané pod sebe na střed. Co se týká samotných veršů, také u nich se drží středová osa stránky, zarovnané jsou ale doleva.

Fotografie jsou většinou umístěny ve středu horní poloviny strany. V některých případech, obdobně jako tomu bylo i u předešlého časopisu, jsou ale pootáčený o 90 stupňů, aby se vešly na list a zároveň svojí velikostí plně korespondovaly se šíří textu pod nimi³²¹. Jiné řešení je ovšem aplikováno na samotné karikatury a kresby dvorního grafika, jež se na zadních stranách magazínu objevují až v polovině ročníku. V jejich případě je vždy voleno umístění vlevo či vpravo dole, popřípadě hned dvě dílka poskládaná vedle sebe ve dvou sloupcích³²².



Příloha č. 39: Ukázka řešení sazby v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)

Ročník 7 (1927–1928)

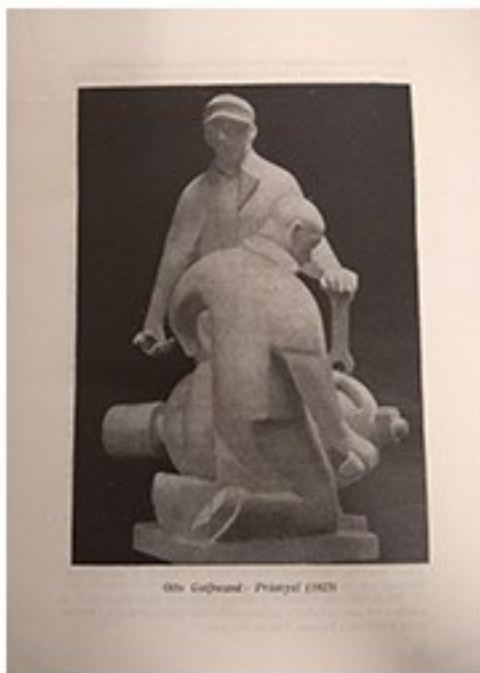
Z hlediska sazby nedochází k žádným zásadním či přelomovým změnám. Veškeré texty jsou opět rovnány do bloku v jednom sloupci. Titulky i autoři si zachovávají své místo na středu a ani básně nezaznamenávají jakoukoliv odlišnost.

³²⁰ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 4, s. 90.

³²¹ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 1, s. 17.

³²² HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 7, s. 196.

Pouze fotkám je ponecháváno celkově více prostoru, neboť jim jsou v několika případech věnovány hned celé strany. Fotka je v takovém případě jak na vertikální, tak na horizontální ose vycentrována a okolo ní je ponechán volný bílý prostor. Na středu pod ní je zarovnán popisek.³²³



Příloha č. 40: Ukázka nového usazení fotografie v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)

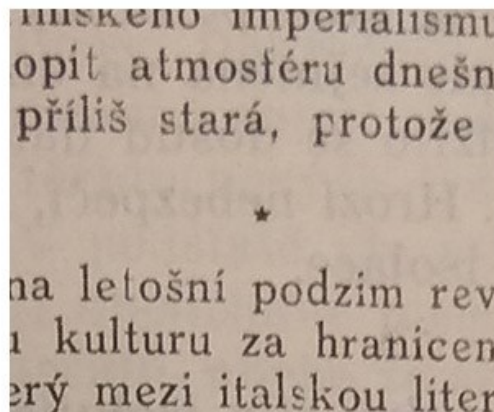
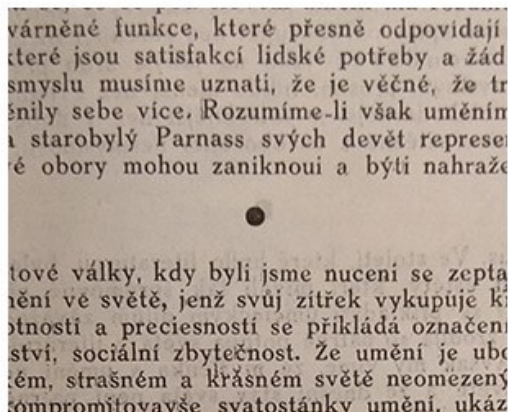
8.3 Grafické zpracování rubrik

Ročník 6 (1926–1927)

Muzika v *HOSTu* nepoužívá nadměru jakýchkoliv grafických značek či předělů. Texty jsou plynule skládány za sebe, často navíc začínají na nové straně, nikoliv třeba uprostřed. Jediným ozvláštňením jsou poté občasné prvky oddělující odstavce. Kromě obyčejných mezer, jež dodávají textu na vzdušnosti, a číslování částí arabskými

³²³ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 1, s. 9.

nebo římskými číslicemi se dále využívají černě vyplněné kruhy³²⁴, popřípadě drobné hvězdičky³²⁵. Jedná se však o jediné grafické ozvláštňení všech devíti čísel ročníku.

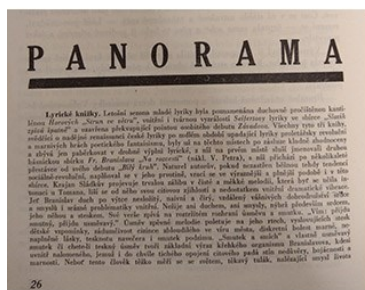


Příloha č. 41: Grafické prvky v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)

Ročník 7 (1927–1928)

Ani v tomto ročníku čtenář nenarazí téměř vůbec na grafické značky. V některých číslech se nadále objevují stále odstavcové předěly v podobě hvězdiček. Jiné ozvláštňení dodávající grafickou hodnotu textům však chybí.

Z hlediska odlišení rubrik ovšem dochází k jistému posunu, neboť se v *HOSTu* právě díky jednoduchým prvkům rýsují hned tři rubriky – *PANORAMA*, *INFORMACE* a *EPIGRAMY*. Ty samozřejmě existovaly samy o sobě již v minulých ročnících, v tom sedmém dochází ovšem k jejich zvýraznění pomocí silného černého podtržení, díky kterému čtenář dostává signál, že se nejedná pouze o další článek, nýbrž o samostatnou rubriku.



Příloha č. 42: Grafické prvky (podtržení) v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)

³²⁴ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 2, s. 41.

³²⁵ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 1, s. 25–27.

8.4 Písmo

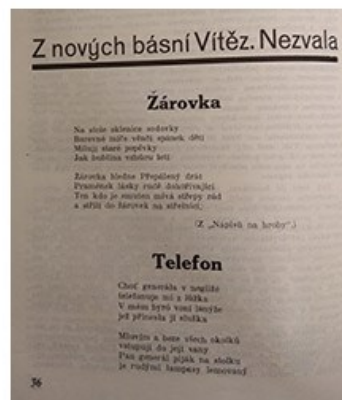
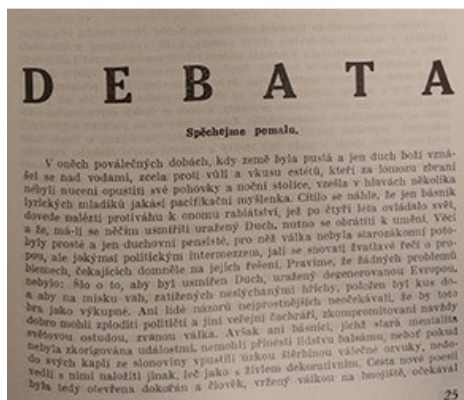
Ročník 6 (1926–1927)

Celý šestý ročník je zajímavý tím, že i přestože je vydáván v éře, kdy postupně stále více bují avantgardní nápady a řešení projevující se právě i v časopisech, František Muzika se uvnitř *HOSTu* nadále řídí klasickými postupy. Využívá proto například patkového písma, kterým jsou psány nejen texty jako takové, ale i titulky či jména autorů.

Nadpisy jsou vytučněné, větší než zbytek článku a v některých případech také i podtržené.³²⁶ Po nich následuje jméno autora, které je uvedeno kurzívou a v celkově tenčím řezu. Mezititulky, kterých je v každém čísle poměrně hodně, kopírují svou formou titulky, jedinou změnou je, že jsou stejně velké jako samotný text.

V šestém čísle se objevuje změna v písmu básní, se kterými bylo dosud zacházeno jako s jakýmkoli jiným příspěvkem. *Smuteční pochod* od Dalibora Chalupy³²⁷ je ovšem předzvěstí pro další dvě čísla, kdy budou všechny verše nově psané tučně.

Popisky u fotografií jsou vždy psány kurzívou a verzálkami. Jediným nositelem odlišné formy jinak dosti zaběhnuté šablony celého ročníku je řešení nadpisu *PANORAMA* a *DEBATA*. Patkový font zůstává v tučném řezu, je ovšem psán stejně jako popisky fotek verzálkami a jednotlivá písmena ve slově jsou od sebe oddělena mezerami tak, aby šíře názvu odpovídala šíři sloupce s textem. Ten je poté na rozdíl od všech ostatních článků psán menším písmem.



Příloha č. 43: Ukázka písma v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)

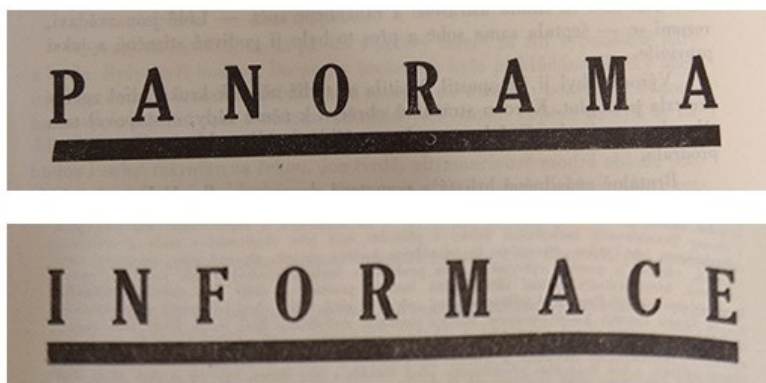
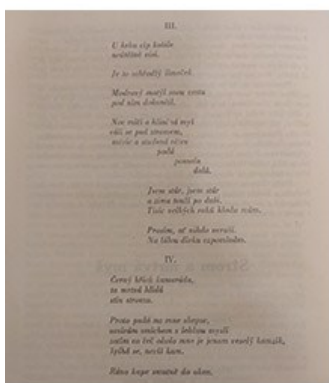
³²⁶ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 2, s. 36.

³²⁷ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 6, s. 141.

Ročník 7 (1927–1928)

Veškeré postupy zmíněné výše zůstávají i po další rok vydávání periodika. Muzika nadále využívá patkového písma, tučných nadpisů a kurzívy ve jménu autora a nově také v řešení básnických veršů³²⁸, jejichž forma se asi jako jediná během předešlého ročníku proměňovala a neměla tak svoji stálou podobu.

Dalším ozvláštňením písma je poté už jen podtržení názvů rubrik *PANORAMA*³²⁹, *INFORMACE*³³⁰ a *EPIGRAMY*. O něm však byla už řeč v podkapitole o grafické zpracování rubrik.



Příloha č. 44: Ukázka písma v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)

8.5 Obrazové komponenty

Ročník 6 (1926–1927)

HOST se svým zaměřením, byť ve svém podnázvu uvádí, že je měsíčník pro moderní kulturu, zaměřoval primárně na literaturu. Fotografie a další obrazové prvky jsou v něm proto značně upozaděny a objevují se jen zřídka. V prvním čísle tohoto ročníku se například objevuje pouze jedna fotografie, jež je snímkem sošky od Cyrila Zatloukala.³³¹ Do druhého vydání je naopak zase vložena jedna kresba.³³²

³²⁸ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 1, s. 6.

³²⁹ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 1, s. 26.

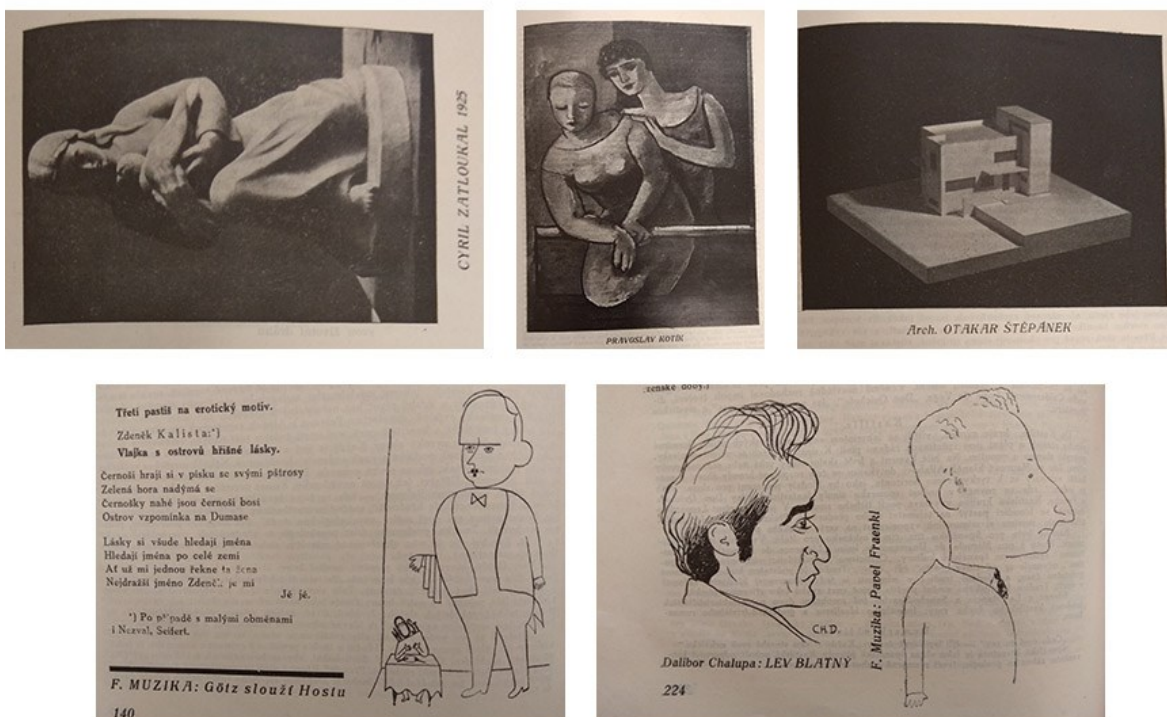
³³⁰ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 2, s. 28.

³³¹ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 1, s. 17.

³³² *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 2, s. 43.

Postupně se ovšem jejich počet alespoň trochu navyšuje a časopis je tak místem, kde se setkávají fotografie, obrazy, karikatury, kresby či architektonické návrhy³³³.

Nejzásadnější je v tomto směru páté číslo, kde se objevuje první Muzikova karikatura, jež nese název *Götz slouží Hostu*.³³⁴ Od té doby se pak právě jeho kresby a karikatury, v některých případech doplněné o díla i dalších autorů³³⁵, stávají běžnou součástí každého čísla.



Příloha č. 45: Ukázka obrazových prvků v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)

Ročník 7 (1927–1928)

Fotografie a kresby mají i nadále v magazínu své místo. Tentokrát se ovšem na stránkách objevuje více děl zahraničních autorů, jako je například Pablo Picasso³³⁶ hned ve druhém čísle.

³³³ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 3, s. 73.

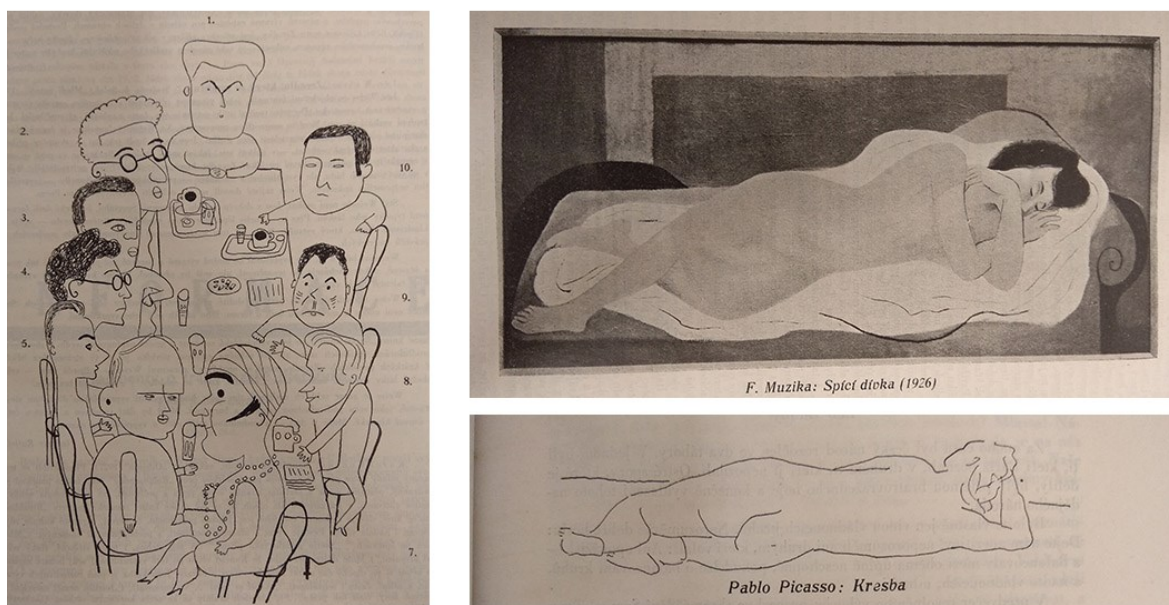
³³⁴ *HOST*. 1926–1927. roč. 6, č. 5, s. 140.

³³⁵ Karikaturami přispívá například i Dalibor Chalupa. Viz *HOST*. 1926–1927. č. 8, s. 224.

³³⁶ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 2, s. 33.

Některé snímky a kresby dostávají, jak již bylo v kapitole *Sazba* uvedeno, více prostoru a je jim tak vyhrazena celá strana. To se stává i v případě Muzikovy karikatury s názvem *Valná hromada Literární skupiny*³³⁷, zobrazující s popisky jmen přední členy uskupení vydávajícího právě i tento časopis. Ve čtvrtém čísle se poté kromě těchto menších dílek nově objevují i reprodukce jeho zásadnějších obrazů – například *Spící dívka*.³³⁸

Žádné další zvláštnosti či změny v *HOSTu* ovšem nelze nalézt, neboť je stále důležité mít na paměti, že obrazové komponenty, přestože dostaly podstatně více prostoru, jsou stále pouze doplňkem k jinak naprosto převažujícím textům.



Příloha č. 46: Ukázka obrazových prvků v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)

8.6 Inzerce

Ročník 6 (1926–1927)

Reklamy se nachází pouze na zadní části barevné obálky. Jejich zpracování tedy barevně odpovídá tomu, co bylo již rozebráno v předešlé podkapitole věnující se titulním stranám – jejich podkladovou barvou je růžová.

³³⁷ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 2, s. 56.

³³⁸ *HOST*. 1927–1928. roč. 7, č. 4, s. 105.

Jednotlivé inzerce jsou dále, podobně jako v magazínu *Žijeme*, vkládány do boxů, popřípadě celých sloupců, které jsou od sebe odděleny tenkými linkami. Z hlediska písma je využíváno klasické patkové. V nadpisech a názvech je dokonce v některých případech využit také zdobný font, popřípadě alespoň pro zdůraznění verzálky. Dále se u některých z reklam objevují i kresby v podobě vyobrazení nábytku³³⁹ či portrétu³⁴⁰.

Zcela nový typ reklam může čtenář spatřit s příchodem sedmého čísla. V tomto případě jsou do zpracování zahrnuty výrazné avantgardní prvky, jako je práce s diagonálou, tlustými pruhy, bezpatkovým písmem či geometrickými tvary, zejména pak kruhy.³⁴¹



Příloha č. 47: Inzerce v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)

Ročník 7 (1927–1928)

Z důvodu celkové nedostupnosti podoby zadních obálek tohoto ročníku není možné určit ani bližší podobu inzerce. S ohledem na fakt, že se ovšem reklamy neobjevují nikde jinde uvnitř magazínu, lze soudit, že místo pro inzerci bylo i nadále vyhrazeno pouze v zadní části, jako tomu bylo i v šestém ročníku.

³³⁹ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 1, zadní obálka.

³⁴⁰ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 2, zadní obálka.

³⁴¹ HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 7 a 8, zadní obálka.

9 Komparace zjištěných výsledků

Předešlá část nabídla zevrubnou analýzu grafického zpracování tří periodik, jež se řadí mezi české meziválečné umělecké avantgardní časopisy. Magazíny *Revue Devětsil*, zkráceně *ReD*, *Žijeme* a *HOST* představují zjednodušený průřez možnostmi a novými postupy, které začali čeští grafici ve 20. a 30. letech minulého století naplno využívat. V jejich tvorbě jsou navíc obecně patrné jasné vlivy ze zahraničí, zejména pak z německého *Bauhausu*, holandského *De Stijlu* a ruského konstruktivismu.

Bylo by ovšem velice neuvážené tvrdit, že všechny tři časopisy představují identický vzorek, ze kterého by bylo možné odvodit jakékoliv obecné závěry. Každý ze tří výše jmenovaných listů totiž v grafických dějinách představuje podstatně odlišný příklad toho, jak mohl grafik k zapracování avantgardních postupů do vizuálu periodika přistupovat.

Časopis *ReD* vydávaný asi nejvýraznější uměleckou avantgardní skupinou *Devětsil* patří mezi často citované a z hlediska počtu dostupných zdrojů a akademických studií také nejrozebíranější avantgardní magazíny československého meziválečného období. Z grafického hlediska se *Revue* pod vedením Karla Teigehe, jakožto hlavního tvůrce nejen obsahové, nýbrž právě i formální stránky, stal přehlídkou nejmodernějších a nejvýraznějších avantgardních prostředků, které daná doba a umělecká sféra poskytovala. Jeho vývoj je navíc v porovnání s ostatními zkoumanými listy rozhodně nejzajímavější, neboť vizuální podoba nejen obálky, ale i vnitřku se měnila de facto číslo od čísla a za celé tři ročníky jeho působnosti nebylo možné konstatovat, že by *ReD* měl jednu přesně danou šablonu, která by se v každém čísle opakovala.

Oproti tomu Sutnarův magazín *Žijeme* představuje zcela odlišný pohled na to, jak dokáže grafik využít výtvarné možnosti doby a jak celkově proměnit kulturní časopis v moderní avantgardní periodikum. *Žijeme* se na rozdíl *ReDu* vyznačuje jistou pravidelností v celkovém pojetí layoutu, zejména pak uvnitř magazínu, kdy oba dva ročníky mají přesně danou formu. Hlavní umělecká a grafická hodnota je poté soustředěna na obálku, jež je hlavním nositelem avantgardních znaků.

HOST jako poslední rozebíraný časopis prezentuje nejumírněnějším typ moderního uměleckého periodika, kdy jeho hlavní tvůrce František Muzika využívá avantgardních prvků vždy pouze v kombinaci s klasickou podobou magazínu, jež se vyhýbá jakýmkoliv experimentům a grafickým trendům. Jako nositel avantgardní hodnoty vystupují pouze obálky, jejichž podoba je během celého roku neměnná. Časopis tak má jako jediný ze tří

zkoumaných vzorků během celého ročníku zcela ustálenou podobu, díky které je možné ho okamžitě identifikovat.

Obálky

Na základě zjištěných informací, jež byly důkladně popsány a rozebrány v předešlých kapitolách, je možné soudit, že jsou to právě obálky, na nichž grafici využívali avantgardní prvky nejčastěji a nejhojněji.

V případě časopisu *ReD* a *Žijeme* na nich jejich tvůrci Karel Teige a Ladislav Sutnar kombinují obrazové prvky a barevné grafické doplňky především s moderním groteskem, který je navíc v obou případech postupně obohacován o malopis, jehož hlavní myšlenka využití přišla z německého *Bauhausu* a hlavně pak od hlavního propagátora, typografa Jana Tschicholda, Zatímco ale *ReD*, jenž po celou dobu vydávání poutá především výrazným logotypem, využívá na titulních stranách fotografie, kresby, karikatury či avantgardní fotomontáže, jež se ovšem s příchodem posledního ročníku dostávají stále více do pozadí, v nepravidelném sledu, obálka *Žijeme* si v podání Sutnara naopak na těchto prvcích po celou dobu existence primárně zakládá. Lze tedy tvrdit, že zatímco *Revue* dává důraz zejména na samotný název časopisu, který stojí uprostřed pozornosti a ostatními grafickými a obrazovými komponenty je již pouze dále dotvářen, Sutnar upoutává čtenáře právě snímky, mezi kterými převažují jeho vlastní fotomontáže doplněné o různé geometrické prvky, zatímco samotný název časopisu je pouze nenápadným přídatkem celé titulní strany.

Zcela odlišný přístup poté prezentuje *HOST*, který, jak již bylo řečeno, je vždy po celý ročník neměnný a všechna vydání pod taktovkou Františka Muziky se obešla bez jakéhokoliv obrazového doprovodu. Tento malíř a scénograf v prvním roce svého působení coby grafik magazínu tvoří pro *HOST* barevně výraznou obálku, jež se založena na výrazném bezpatkovém fontu a členitém dělení do několika sloupců a řádků pomocí silných i přerušovaných černých čar. V druhém ročníku ovšem od této kombinace upouští, obálku minimalizuje a obdobně jako v posledním ročníku *ReDu* volí jednodušší úpravu nadále založenou na bezpatkovém písmu a barvě, ovšem v tomto případě již v méně komplikované a přehlednější formě.

Sazba

V případě hned dvou časopisů – *Žijeme* a *HOSTu* – je možné po celou dobu jejich vydávání, či alespoň zkoumaného úseku vydávání, tvrdit, že minimálně vždy během jednoho roku fungování mají ustálenou vnitřní šablonu, do které jsou jednotlivé texty vkládány. Zatímco *Žijeme* využívá v prvním ročníku jednoho hlavního dominantního sloupce a druhého doprovodného, poznámkového, který je podstatně užší, a dvou stejně velkých sloupců v druhém roce vydávání, pro *HOST* je po oba dva zkoumané roky typický pouze jeden široký sloupec, do kterého jsou texty vkládány. Pravidelnost lze pozorovat u obou magazínů také v uspořádání titulků jednotlivých článků. Ty mají v případě *Žijeme* své zarovnání vlevo, zatímco u druhého časopisu zůstávají titulky stejně jako jméno autora na středu.

Více pestrou sazbu se poté vyznačuje *Revue Devětsil*, v němž Teige číslo co číslo aplikuje různé variace uspořádání. Texty jsou psány do jednoho širokého bloku nebo do dvou a v prvním ročníku dokonce i do tří sloupců. Teige mnohé z textů také otáčí do vertikální podoby a nebojí se ani hned několika typů umístění, orientace a zarovnání textu v rámci jednoho listu. Po stránce sazby se tak *ReD* stává časopisem s nejkomplicovanější a nejméně stálou podobou uspořádání vnitřku ze všech tří rozebíraných periodik.

Co ovšem mají magazíny společné je práce s umístěním obrazových prvků. Přestože se využití různých snímků v rámci jednotlivých časopisů liší, uvažování o jejich zakomponování do dané stránky je obdobné u všech tří. Grafici ve všech případech volí jak doprovodné fotografie, jež jsou umístěny přímo do textu, ať již na celou šířku strany či do jednotlivých sloupců, tak někdy ponechávají celé strany právě pro prezentaci fotografií či jiných vizuálních děl. Společně mají zároveň i otočení fotografií o 90 stupňů. Zatímco se ale v *ReDu* tato práce jeví spíše jako záměrná hra s uspořádáním a poskládáním jednotlivých prvků na stránku, v *Žijeme* a *HOSTu* je evidentní, že toto otočení slouží zejména pro účely lepšího zobrazení a vymezení prostoru pro daný snímek.

Grafické zpracování rubrik

Ani jeden z analyzovaných magazínů se nevyznačuje tím, že by v něm články byly od sebe jakkoliv tematicky oddělovány. V některých zkoumaných vzorcích, byť v různé míře a výraznosti, ovšem dochází k tomu, že jsou články od sebe odděleny alespoň graficky. Nejzřetelněji lze tento fakt identifikovat v časopise *ReD*, kde Karel Teige

v mnoha případech používá předěly v podobě silných čar a to jak v jejich horizontální, tak vertikální podobě. Obdobné je to také v *Žijeme*. V případě tohoto časopisu ale jeho dvorní grafik volí tenčí linky, které nejsou tak výrazné a spíše než vizuální hodnotu, která by danou stranu ozvlášťovala, naopak plní zcela praktický předělový účel. Je ovšem nutné zdůraznit fakt, že postupem času Sutnar od těchto čar upouští a v posledních číslech mizí úplně.

V *HOSTu* by čtenář ale tyto grafické prvky hledal marně. Co ovšem Muzika využívá poměrně často, a co se zároveň objevuje i v ostatních periodických, jsou drobné oddělovače jednotlivých odstavců. Nejen on, ale také Sutnar a Teige totiž v takových případech volí nejčastěji drobné černě vyplněné kruhy, jež jsou celkovým odkazem ke geometričnosti a k využívání základních obrazců k dotvoření celkového avantgardního vzezření časopisu s jasným odkazem na holandské hnutí *De Stijl*. Zatímco ovšem *ReD* i *Žijeme* používá de facto bez výjimky pouze tyto kruhy, Muzika jde ve svém listu o něco dále a využívá také složitějších motivů, jak jsou například drobné hvězdy.

Posledním prvkem, který je ale pozorovatelný pouze v *ReDu* a částečně také v *Žijeme*, je občasné využití dalších grafických prvků v podobě ukazatelů či šipek. Ty v mnohých případech ovšem neslouží pouze k okrase listu, nýbrž jsou praktickými vodítky k základní orientaci v textu a navádějí čtenáře na důležité části článků.

Písmo

Z hlediska písma mají tyto tři magazíny určité znaky společné, přestože to na první pohled nemusí být tak znatelné. U všech je například patrné záměrné využívání moderních bezpatkových písem a to zejména na obálkách a v titulcích článků. *ReD* navíc hojně do svého obsahu zahrnuje také malopis, kterým jsou řešeny také dílčí názvy a texty, nikoliv pouze doprovodné informace na titulní straně, jako je tomu v případě listu *Žijeme*.

Oba dva časopisy se zároveň kromě avantgardních fontů nebojí ani práce s ozdobným písmem, kurzívou, která se objevuje zejména v grafickém řešení básní či popisích, nebo tučností písma, jež pomáhá například v rozlišení mezititulků.

Celkově konzervativnější formu si poté ponechává *HOST*, který se kromě obálek avantgardní či jakékoliv zdobné typografické práci vyhýbá. V jeho případě je veškerý vnitřní obsah včetně nadpisů řešen klasickým patkovým písmem s přesně danými pravidly využití různých řezů.

I přes tyto výjimky, a hlavně ty nacházející se v poměrně experimentálním *Revue Devětsil*, lze ovšem konstatovat, že drtivá většina samotných textů ve všech třech magazínech je řešena nadále právě klasickým patkovým písmem. K tomuto faktu je ale nutné zmínit také skutečnost, že je potřeba mít stále na paměti také technologické možnosti dané doby. Ne všechny tiskárny totiž mohly už disponovat takovým vybavením, které by umožňovalo řešit groteskem či jiným bezpatkovým písmem kromě názvů a titulků také zbytek článku.

Obrazové komponenty

Přestože se využití a pravidelnost zařazení snímků na obálky magazínů, jak již bylo uvedeno, podstatně liší, uvnitř všech časopisů obrazové prvky své místo mají. S naprostou jistotou lze konstatovat, že největší a nejširší zastoupení fotografií a kreseb lze najít v magazínu *ReD*. Cílem tohoto periodika bylo pravidelně svému čtenářstvu předkládat komplexní a především aktuální přehled ze všech možných sfér umění a kultury, a proto se na stránkách pravidelně objevovaly nejnovější díla od českých i zahraničních malířů, fotografů a dalších umělců, jejichž počiny bylo možné na stránky přenést jako reprodukce. Obrazové prvky Teige zařazoval do samotných textů, které tak kvalitně ilustrovaly a dotvářely, a také jim vyhrazoval samostatné stránky, jež poté, neboť jich často následovalo více za sebou, sloužily jako galerie moderního vizuálního umění. Oproti tomu v *Žijeme* a *HOSTu* se čtenář dočkal spíše jen doprovodných fotografií, které měly v případě prvního zmíněného často zpravodajský či pouze ilustrační ráz. V případě druhého magazínu se sice jednalo o prezentaci aktuálního díla či kresby avantgardního umělce, ta ovšem nebyla velmi častá a ve výsledku spíše jen ojedinělá.

Zajímavé je z hlediska zařazení obrazových komponentů také využívání avantgardních prvků, jako je fotomontáž, popřípadě i její autorství. V *Revue Devětsil* Teige zařazoval tento obrazový postup jak na obálky, tak do vnitřního obsahu. Celkově se ovšem s ohledem na četnost využívání jiných snímků fotomontáž využívala pouze ojediněle a nebyla pravidelnou součástí náplně časopisu. Pokud se již ale nějaká v *ReDu* objevila, jednalo se až na několik málo výjimek o reprodukci práce jiného autora, nikoliv přímo Karla Teigeho. Naproti tomu *Žijeme* nabízelo Sutnarovy originální fotomontáže přímo na obálkách během celého prvního ročníku. S přechodem do druhé etapy existence magazínu se ovšem přesunuly z titulních stran do vnitřku magazínu a k dílům hlavního grafika navíc přibyly také počiny významných zahraničních tvůrců, jako byl El Lisickij či Piet Zwart.

František Muzika poté avantgardního řešení obrazového materiálu ve zpracování *HOSTu* nikterak nevyužil. Uvnitř magazínu sice občas rozmisťoval moderní díla českých i zahraničních autorů, pravidelný vizuální prvek ovšem postavil pouze na autorské karikatuře, která se již během prvního roku jeho působení stala každoměsíční součástí zadních stran časopisu.

Inzerce

Reklamní prostor byl běžnou součástí *ReDu*, *Žijeme* i *HOSTu*. Co se ovšem lišilo, bylo jeho celkové zastoupení a četnost výskytu v rámci obsahu. Ve všech třech případech bylo možné inzerci identifikovat na vnitřní straně přední obálky a obou stranách obálky zadní. *Revue* poté postupně během své existence zapojovalo inzertní boxy také mezi jednotlivé články uvnitř periodika, *Žijeme* naopak přidávalo reklamní listy na závěr každého čísla.

Inzerce byla tvořena ve všech magazínech převážně již od zadavatele připraveným materiálem, který obsahoval fotografie i doprovodné kresby. Zároveň bylo ale také možné rozpoznat, zejména v případě *ReDu*, autorskou tvorbu, která promovala například další díla stejného nakladatelství, pod kterým magazín vycházel.

V obecném hledisku lze poté konstatovat, že v rámci všech tří časopisů byly reklamy pravidelně zpracovávány jak v klasické podobě, tak i pomocí avantgardních postupů, mezi kterými nejvíce dominovaly hra s písmem, využívání grotesku, malopisu a aplikování dotvářejících grafických prvků v podobě silných čar, šipek a geometrických vzorců, jako je černý kruh a čtverec.

Závěr

Téma grafického zpracování českých meziválečných avantgardních časopisů tvoří pouze drobný zlomek v celkové mase informací a poznatků týkající se rozvoje a působení avantgardy na našem území. I přes to se ovšem jedná o téma, které v této práci bylo v rámci akademických studií zpracováno poprvé. S ohledem na omezené a většinou zcela okrajové informace ve specializovaných uměleckých publikacích se tak tento text může stát prvním krokem k bližšímu poznání a pochopení dané problematiky. Je ovšem velice důležité mít na paměti, že s přihlédnutím na množství periodik a pestrost jejich zpracování je i nadále tento text pouhým fragmentem, který dokáže podat dosud pouze elementární povědomí o možnostech grafických postupů, jež čeští tvůrci v časopisech uplatňovali. Další výzkumy, které půjdou v bádání nejen do větší hloubky, nýbrž se zaměří také na plošné rozšíření zkoumaného vzorku, jsou tedy na místě a do budoucna mohou přispět ke zlepšení zanalyzování a celkového zvýšení povědomí o tématu avantgardní grafiky u nás.

V tomto ohledu je ovšem velice důležité zmínit jeden fakt. Jediné, co ve výsledku dokáže právě další výzkumy ztížit, je špatná dostupnost zkoumaného materiálu. Problém, se kterým se potýkala také tato práce, je jednoduše skutečnost, že například mnohé knihovny neposkytují úplnou podobu daných magazínů. Mnohé z použitých vzorků výpůjční místa nabízí pouze v podobě do knižních vazeb svázaných ročníků, kterým chybí právě jak přední, tak zadní obálky. Při analýze obsahu by tento fakt nevedl, v případě grafického zpracování se ovšem jedná o zásadní překážku, která mnohdy dokáže velmi zkomplikovat analýzu a přinesení jakýchkoliv obecnějších závěrů, neboť, jak z výsledků této práce vyplynulo, hlavní umělecká hodnota časopisů je vložena právě na titulních stranách. Nutnost zpomalit své bádání a začít pátrat po antikvariátech, jež by mohly být potenciálními vlastníky některých dochovaných čísel periodik, je tedy poté zcela na místě a není de facto možné se mu vyhnout. V případě této práce, a zejména pak obou ročníků časopisu *Žijeme*, se ovšem právě toto hledání vyplatilo, a bylo tak díky němu možné přinést opět o něco ucelenější obrázek o vizuální podobě tohoto periodika.

Práce se ve výsledku zaměřila celkově na tři magazíny – *ReD*, *Žijeme* a *HOST*. Před jejich analýzou bylo ale nejprve důležité vydefinovat si mnohé pojmy, celkově uvést čtenáře do evropského i českého uměleckého kontextu doby a jít postupně od nejobecnějších k nejvíce konkrétním faktům. V počátku bylo proto přistoupeno k celkovému vymezení pojmu avantgarda, jakožto k celoevropskému uměleckému hnutí,

jež působilo v mnohých zemích již v prvních dekádách 20. století a plného rozkvětu se dočkalo zejména pak ve 20. letech. Neboť pochopení samotné české avantgardy je velmi úzce spjata také se zahraničními vlivy, další část textu se zaměřila na zmapování a popsání tří zemí, jako je Německo, Rusko (Sovětský svaz) a Holandsko, které právě svými avantgardními postupy a celkovým uměleckým smýšlením ovlivnily české tvůrce. Nejpodstatnější a nejvíce viditelné působení na místní umělecké prostředí lze rozhodně připsat právě Rusku, pozdějšímu Sovětskému svazu, jehož levicové, proletářské smýšlení a směr zvaný konstruktivismus měly výrazný dopad hlavně na českou kulturní skupinu *Devětsil*, jež byla obdobně ovlivněna komunistickou ideologií. Nelze ovšem tvrdit, že by ostatní dvě země již natolik značný vliv neměly. Jak potvrdila rešerše a dostupné zdroje, zejména díky mezinárodním kontaktům v Holandsku i Německu, které měla české umělecká scéna v čele s Karlem Teige, se myšlenky a techniky jak ze školy *Bauhaus*, tak z hnutí *De Stijl* naplno dostaly i do českého prostředí, kde byly dále šířeny nejen například právě v jejich využívání na stránkách časopisů, nýbrž také pomocí článků, které zahraniční tvůrci a teoretici v místních specializovaných periodících publikovali.

Třetí část teoretického úvodu práce poté již naplno přikročila k představení české avantgardy. Pro lepší pochopení byl načrtnut alespoň její povšechný vznik a vývoj a pozornost byla nadále věnována také nejvýznačnějším skupinám, jež měly nejen velký podíl na formování celého hnutí, ale byly také spojeny právě s analyzovanými periodiky. Pro primární účely této práce bylo dále přistoupeno k představení hlavních tvůrců všech tří časopisů. V případě *Revue Devětsil* se jednalo o Karla Teigeho, Ladislava Sutnara jakožto hlavního grafika magazínu *Žijeme* a Františka Muziku, který byl de facto jediným děle působícím a nejvýznamnějším tvůrcem časopisu *HOST*, za jehož působení se navíc tento literárně-kulturní magazín dostal právě díky pestrému a inovativnímu zpracování obálek do kategorie avantgardních. Závěrečnou kapitolu teoretické části této diplomové práce poté uzavřely základní informace o jednotlivých časopisech, jejich vzniku a existenci, redakci a celkovém zaměření.

Praktická část dále přinesla hlubší analýzu těchto periodik. Postupně byly rozebrány všechny ročníky potřebné k bližšímu poznání tvůrčích postupů jednotlivých autorů. V případě *ReDu* se jednalo o všechny tři ročníky v rozmezí let 1927 až 1931, v případě *Žijeme* o oba dva ročníky z let 1931 až 1933 a v případě *HOSTu* šlo o ročník šest a sedm z let 1926 až 1928, neboť právě v této době v redakci jakožto hlavní grafik působil malíř a scénograf Muzika.

Pro každý časopis byly stanoveny kategorie, které byly v rámci analýzy během všech ročníků pozorovány. Nebylo možné proto vynechat celkový vzhled obálek, a to se zaměřením na kompozici listu, využití obrazových prvků, grafických značek i hru s písmem. Stejně části byly poté zkoumány také uvnitř časopisu. Představen byl tedy vývoj sazby textu a titulků, grafické dělení článků, popřípadě rubrik, využití dalších grafických prvků, jako byly zejména předělové linie, hlavní charakteristika písma, účel a využívání obrazových komponentů a v neposlední řadě také vzhled a začlenění inzerce do magazínu. Ve všech těchto kategoriích byl poté zejména brán zřetel na využívání avantgardních postupů, které byly načrtnuty v teoretické části. V případě časopisů šlo tedy zejména o využívání barev, geometrických prvků, diagonální osy, fotomontáží, bezpatkových písem či malopisu. Veškeré poznatky byly následně shrnuty a porovnány mezi sebou ve finální komparaci.

Na základě zjištěných faktů se tak ve výsledku vyformovaly tři odlišné příklady, jak jednotliví tvůrci ke grafickému zpracování avantgardních časopisů přistupovali. V případě *Revue Devětsil* pod vedením Karla Teigehe lze o časopisu uvažovat jako o stále se měnící přehlídce nových trendů a vlivů. Číslo od čísla se jeho zpracování mění, což platí i o obálkách, které sice vykazují jistou základní šablonovitost, jejich skutečná podoba je ale ve výsledku každý měsíc trochu jiná. Časopis dále uvnitř předkládá pestrou směsici sazby, kdy jsou texty vkládány horizontálně i vertikálně a i v rámci jedné strany je možné zaznamenat hned několik odlišných zpracování, kdy je využíván malopis, kurzíva, zdobné písmo a patkové i bezpatkové texty. *ReD* je zároveň bohatou sbírkou moderních obrazů, fotografií i grafiky. V drtivé většině případů se ovšem jedná o díla jiných autorů, Karel Teige svými počiny, zejména těmi fotomontážními, přispívá zřídka.

Odlišný pohled na věc poté přináší časopis *Žijeme*. Ten má oproti *ReDu* mnohem více promyšlenou a ustálenou formu. Články jsou pravidelně sázeny do předem dané šablony, která v mnohých případech neposkytuje čtenáři rozvernou avantgardní podobu, nýbrž se svým vzhledem blíží k jednoduché, přehledné publikaci, která svoji hlavní pozornost soustředí především na samotný obsah, nikoliv formu. S touto téměř až sterilní a minimalistickou podobou vnitřku časopisu ovšem kontrastuje každý měsíc se měnící obálka, které naprosto dominují Sutnarovy experimentální fotomontáže. Právě tato avantgardní díla kombinující fotky, geometrické tvary a hru s barvou dodávají časopisu na živosti a celkové umělecké hodnotě, která oproti *ReDu* působí mnohem uvolněněji a z grafického hlediska také kvalitněji. Práce tohoto grafika totiž zejména stojí právě na vlastním vstřebání a osobitém využití různých avantgardních postupů, nikoliv pouze na

bezhlavém a urputném používání všech grafických trendů jen proto, že jsou právě v daný moment v kurzu.

Třetí a zároveň nejvíce umírněný pohled na problematiku grafického zpracování přináší pod vedením Františka Muziky magazín *HOST*. Grafik v tomto případě nevolí cestu ryze avantgardní a inovativní, nýbrž ve vizuální podobě časopisu kombinuje klasickou konzervativní formu obsahu zahrnující pouze patková písma a dlouhé texty sázené do jednoho blokového sloupce s minimem doprovodných fotografií a kreseb s pestrou obálkou plnou nápisů psaných groteskem a předělů v podobě výrazných horizontálních a vertikálních linek. *HOST* se na základě těchto faktů stává zajímavým mostem mezi klasickou grafickou tvorbou a progresivními postupy, které jsou ovšem v periodiku aplikovány s rozvahou a respektem, zároveň ovšem odpovídají standardům dané doby.

Práce na základě právě této analýzy přináší závěr, že grafické zpracování českých meziválečných avantgardních časopisů nebylo jakýmkoliv způsobem unifikované. Jednotliví tvůrci zapracovávali avantgardní techniky v jiné míře. Zatímco jedni poskytovali nejaktuálnější studnici nejlépe všech nových postupů, jiní volili pouze ojedinělé prvky, které dotvářely celkového ducha časopisu a dodávaly mu na prestiži a nadčasovosti, jako tomu bylo v případě Ladislava Sutnara. Na závěr je ovšem ale nutné zmínit také fakt, že přestože období dvacátých a třicátých let nabízelo převratné možnosti a zcela nový grafický přístup, veškerá produkce byla i nadále limitována technickými možnostmi v tiskárnách, což se logicky mohlo projevit právě například v minimálním využití grotesku uvnitř textů.

Avšak i přes tyto limity je možné s jistotou tvrdit, že právě grafické zpracování českých avantgardních časopisů přináší pestré a obsáhlé poznatky, které si v budoucnosti zaslouží další pozornost a hlubší prozkoumání. Česká avantgarda se totiž ve své době dokázala zařadit mezi evropskou špičku a na rozdíl od jiných zemí byl její vliv velmi znatelný i v pozdějším grafickém zpracování periodik v 50. a především pak 60. letech. Magazíny, jako byl například *Plamen*, jsou toho jasným důkazem. Byla by proto škoda nechat jednu celou kapitolu našich uměleckých dějin kvůli neúplným zdrojům a celkově ztížené dostupnosti materiálu nadále bez většího povšimnutí a v důsledku tak zároveň i přispět k jejímu úplnému vymizení.

Summary

The topic of graphic design of Czech interwar avant-garde magazines constitutes only a small fragment in the whole mass of information and knowledge about the evolution and work of avant-garde movement in our country. Despite that fact, this topic has never been analysed in any academic thesis or studies before. Considering the statement that information about avant-garde graphics has only ever been mentioned on the edges of all specialized publications and books, this thesis may be the first one to bring more complex knowledge and understatement of these graphic issues during the First Czechoslovak Republic.

This thesis produces basic theoretical overview that contains definition of the term *avant-garde* itself, mapping of several influences from abroad, especially from Soviet Union and its constructivism, Dutch *De Stijl* movement and German artistic school of *Bauhaus*, as well as a presentation of Czech avant-garde development with emphasis on cultural groups such as *Devětsil* or *Literární skupina*, important graphic creators and the existence of further analysed magazines such as *ReD*, *Žijeme* and *HOST*.

Practical part then focuses on the analysis of mentioned magazines and their graphic design with emphasis on front pages, composition, fonts, graphic marks and article divides, image components and forms of advertising. Based on detected facts the result is that it is not possible to claim that Czech interwar avant-garde graphics is somehow unified. Techniques of each creator report interesting variety of how the avant-garde methods are used in magazines and how those designers project their own individualities in it. Magazine *ReD* head by Karel Teige in this respect presents the most varied and experimental journal that contains the newest graphic trends that are changing in every issue every month. Ladislav Sutnar in his *Žijeme* then represents more template-based magazine that attracts readers' attention mainly by its expressive front page with avant-garde photomontages. On the other hand the last magazine *HOST* under the graphic leadership of František Muzika uses avant-garde techniques only in very moderate form on its front pages. The journal itself then becomes a real bridge between classical graphics and new avant-garde methods.

Even with regard to this diversity in magazines' graphic processing, Czechoslovakia belonged definitely among European avant-garde top and still contains some unexplored chapters such as graphic design. Its research is also made more difficult by considerable inaccessibility of many sources and origins of the magazines, especially their front pages.

Seznam literatury

Prameny

ReD. 1927–1928. roč. 1, č. 1–10. (kompletní svazek)

ReD. 1928–1929. roč. 2, č. 1–10. (kompletní svazek)

ReD. 1929–1931. roč. 3, č. 1–10. (kompletní svazek)

Žijeme. 1931–1932. roč. 1, č. 1–12. (kompletní svazek)

Žijeme. 1932–1933. roč. 2, č. 1–10. (kompletní svazek)

HOST. 1926–1927. roč. 6, č. 1–10. (kompletní svazek)

HOST. 1927–1928. roč. 7, č. 1–10. (kompletní svazek)

Literatura

ADLEROVÁ, A. *České užité umění 1918–1938*. Praha: Odeon, 1983. 264 s.

BALEKA, J. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia, 1997. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

BLAŽÍČEK, O.J. a KROPÁČEK, J. *Slovník pojmů z dějin umění: Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malířství a užitého umění*. 2. vyd. Praha: Aurora, 2013. 480 s. ISBN 978-80-7299-104-4.)

BOIS, Y. A. *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1993. 357 s. ISBN 978-02-62521-80-2.

ČERNÁ, M. *Dějiny výtvarného umění*. Praha: Idea servis, 2012. 236 s. ISBN 978-80-85970-74-6.

HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu*. 1. vyd. Praha: Rubato, 2014. 262 s. ISBN 978-80-87705-27-8.

ŘÍHOVÁ, Z. *Vprostřed davu: Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. 261 s. ISBN 978-80-200-2549-4.

- Ladislav Sutnar – *Design in Action: Praha – New York*. Praha: Argo, 2003. 392 s. ISBN 80-7203-515-0.
- SRP, K. et al. *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis, 2009. 312 s. 978-80-87164-17-4.
- ŠMEJKAL, F. *František Muzika: kresby, scénická a knižní tvorba*. Praha: Odeon, 1984. 272 s.
- ŠMEJKAL, F. *Umění první republiky (1918–1938)*, In: *Dějiny českého výtvarného umění IV (1890–1938)*. Praha: Academia, 1998. 495 s. ISBN 80-200-0623-0.
- TEIGE, K. a SEIFERT, J. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis, 2010. 252 s. ISBN 978-80-87310-22-9.
- TETIVA, V. a KOUBSKÁ, V. *František Muzika*. Praha: Gallery, 2012. 472 s. ISBN 80-86990-14-9.
- VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá I: Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. 772 s.
- VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá II: Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1972. 788 s.
- VLAŠÍN, Š. *Avantgarda známá i neznámá III: Generační diskuze 1929–1931*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1970. 508 s.
- VLČKOVÁ, L. (ed.) *Družstevní práce: Sutnar – Sudek*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 2007. 250 s. ISBN 80-7101-066-9.
- VOJVODÍK, J. a WIENDL, J. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: TOGGA a Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2011. 477 s. ISBN 978-80-7308-332-8.

Akademické práce

HAIMANN, T. *ReD – Revue Devětsilu, významný meziválečný měsíčník*. Praha, 2009.

Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra žurnalistiky. 49 s. Vedoucí práce PhDr. Jana Čeňková, Ph.D.

KOHOUTOVÁ, T. *Guillaume Apollinaire a česká avantgarda*. Olomouc, 2009.

Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky. 69 s. Vedoucí práce PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

NAJBRTOVÁ, B. *Literární časopis Host (do domu) pod vlivem politické moci i proti ní a jeho současná podoba*. České Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita

v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta. 65 s. Vedoucí práce doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

PODZEMSKÁ, L. *Časopis Revue Devětsil v kulturním kontextu své doby*. České

Budějovice, 2011. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky. 47 s. Vedoucí práce Mgr. Veronika Veberová, Ph.D.

PRAŽANOVÁ, K. *De Stijl a česká avantgarda 20. a 30. let 20. století*. Praha, 2017.

Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav dějin umění. 82 s. Vedoucí práce PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

STINGLOVÁ, H. *Básník šéfredaktorem: proměny časopisu Host do domu pod vedením*

Jana Skácela (1963–1969). Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, katedra žurnalistiky. 105 s. Vedoucí práce PhDr. Jana Čeňková, Ph.D.

Elektronické zdroje

Historie. *Časopis HOST* [online]. 2018 [cit. 2018-04-02]. Dostupné z:
<http://casopis.hostbrno.cz/o-nas/historie>

Ostatní zdroje

HYLMAR, T. *František Muzika (1900–1974), soupis osobního fondu*. Praha: Archiv
Národní galerie v Praze, 2009.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Kristýna Moučková	Razítko podatelny:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2016	
E-mail diplomantky/diplomanta: kristyna.mouckova@fsv.cuni.cz	
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/prezenční	

Předpokládaný název práce v češtině:

Grafické zpracování českých meziválečných avantgardních časopisů a jejich tvůrci

Předpokládaný název práce v angličtině:

Graphic design of Czech interwar avantgarde magazines and its creators

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: *ZS 2012/2013*)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

LS 2017/2018

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Dvacátá léta jsou neodmyslitelně spjata s rozvojem avantgardy. Ta se v rámci celého evropského prostoru dotkla téměř všech uměleckých odvětví – od literatury, přes film, výtvarné umění až po design. V rámci české avantgardy začaly také vznikat zcela nové magazíny zaměřující se na různé sféry lidského života a umění. A ty, kromě svého obsahu, dokázaly poutat svým grafickým zpracováním, za kterým stojí významná jména české avantgardy, jako je např. Karel Teige či Ladislav Sutnar.

Již několik diplomových prací se zabývalo právě tématem českých avantgardních časopisů, nikoliv však z hlediska grafického, ale obsahového. Tato práce se proto pokusí podat komplexnější vhled do problematiky grafického zpracování českých avantgardních magazínů s ohledem na osobitost a jednotlivá specifika jejich nejvýznamnějších tvůrců.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Hlavním cílem práce je zmapovat specifika československé avantgardní grafické tvorby jednotlivých tvůrců ve vybraných magazínech, zanalyzovat jejich konkrétní realizaci zejména na obálkách zkoumaných publikací a porovnat jednotlivé magazíny a tvůrce mezi sebou.

Pro tuto analýzu bude samozřejmě nutný i teoretický rámec, který vysvětlí vznik avantgardy u nás, definuje její hlavní rysy a zaměří se také na jednotlivé tvůrce a jejich profesní působení zejména s orientací na grafickou práci a typografii.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

Úvod – vymezení tématu, zdůvodnění výběru práce

Meziválečná avantgarda – definice avantgardy, okolnosti jejího vzniku a vývoj

- **Evropský kontext** – situace v evropském prostředí, nejvýznačnější tvůrce
- **Situace v ČSR** – vznik a vývoj avantgardy v ČSR, přehled osobností
- **Avantgardní vlivy** – přínos avantgardy na grafické zpracování v pozdějších letech

Významní čeští tvůrce – představení jednotlivých tvůrců, jejich profese a tvorba

- Karel Teige
- Ladislav Sutnar
- František Muzika

Avantgardní československá periodika – charakteristika jednotlivých titulů, jejich obsahové zaměření a vývoj

- Revue Devětsil
- Pásmo
- Tvorba
- Žijeme

Praktická část – analýza jednotlivých publikací a to zejména s ohledem na typografii, barvy, kompozici, využití fotomontáží a reprodukce; obrazové přílohy

- Grafická analýza Revue Devětsil
- Grafická analýza Pásmo
- Grafická analýza Tvorba
- Grafická analýza Žijeme

Komparace a poznatky - specifika tvorby jednotlivých tvůrců aplikované v praxi, porovnání magazínů

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Revue Devětsil, Pásmo, Tvorba, Žijeme

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Vizuální obsahová analýza historických dat (avantgardních magazínů), komparace jednotlivých publikací

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

1. **VOJVODÍK, J. a WIENDL, J. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958.* Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-7308-332-8.**

Tento kolektivní projekt definuje klíčové pojmy a koncepty spjaté s českou avantgardou. I přestože je kniha založena primárně na heslech, jednotlivé pojmy jsou koncipovány jako výklad v dobovém vědeckém i kulturně-filozofickém kontextu. Jednotlivá hesla se dotýkají různých uměleckých sfér – zejména výtvarného umění, ale také literatury, divadla či filmu.

1. **BREGANTOVÁ, P., BYDŽOVSKÁ L. a SRP, K. *Karel Teige a typografie.* Praha: Akropolis, 2009. ISBN 978-80-87164-17-4.**

První česká monografie předkládá čtenáři ucelený vhled do typografického díla Karla Teigehe. Kniha obsahuje obsáhlý materiál mapující nejen vývoj typografie, ale také autorovu biografii, vlastní teoretické texty a bohatou obrazovou přílohu, která bude pro tuto práci velmi přínosná. Dílo Karla Teigehe je zde uváděno také do evropského kontextu a do vztahů s jinými uznávanými typografy, např. také v této práci rozebíraným Ladislavem Sutnarem.

2. **Ladislav Sutnar - *Design in Action: Praha – New York.* Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-515-0.**

Jedná se o první českou monografii pojednávající o životě i díle Ladislava Sutnara. Přestože tento autor prožil stěžejní část svého profesního života v USA, tato kniha bude vodítkem v mapování vývoje jeho tvorby. Využity budou zejména poznatky z doby před jeho odchodem do Spojených států amerických.

3. **HOLLIS, R. *Stručná historie grafického designu.* Praha: Rubato, 2015. ISBN 978-80-87705-27-8.**

Richard Hollis, jeden z nejvýznamnějších teoretiků grafického designu, v této knize

chronologicky zaznamenává vývoj oboru od počátků až do současnosti. Pro tuto práci bude stežejní část zabývající se Bauhausem a avantgardou.

4. HLADKÝ, M. a BARTÁK, J. *Základy grafické úpravy tiskovin*. Praha: Novinář, 1981.

Publikace přináší obecné poznatky o zpracování tištěných periodik. Zabývá se zejména písmem, barvami a kompozicí. Zároveň také obsahuje praktické ukázky.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

K tomuto tématu nebyly evidovány žádné diplomové ani disertační práce.

Datum / Podpis studenta/ky

24. května 2017

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Mgr. Jaroslav Slanec

.....

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Seznam příloh

- Příloha č. 1: Ukázka sovětské avantgardní tvorby (obrázek)
- Příloha č. 2: Ukázka holandské avantgardní tvorby (obrázek)
- Příloha č. 3: Ukázka německé avantgardní tvorby (obrázek)
- Příloha č. 4: Ukázka grafické tvorby Karla Teigeho (obrázek)
- Příloha č. 5: Ukázka grafické tvorby Ladislava Sutnara (obrázek)
- Příloha č. 6: Ukázka grafické tvorby Františka Muziky (obrázek)
- Příloha č. 7: Obálky prvního ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 8: Obálky druhého ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 9: Obálky třetího ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 10: Ukázka řešení sazby v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 11: Ukázka řešení sazby ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 12: Ukázka řešení sazby ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 13: Grafické prvky v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 14: Grafické prvky ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 15: Grafické prvky ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 16: Ukázka písma v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 17: Ukázka písma ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 18: Ukázka písma ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 19: Ukázka obrazových prvků v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 20: Ukázka obrazových prvků ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 21: Ukázka obrazových prvků ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 22: Inzerce v prvním ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 23: Inzerce ve druhém ročníku časopisu ReD (obrázek)
- Příloha č. 24: Inzerce ve třetím ročníku časopisu ReD (obrázek)

- Příloha č. 25: Obálky prvního ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 26: Obálky druhého ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 27: Ukázka řešení sazby v prvním ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 28: Ukázka řešení sazby ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 29: Grafické prvky v prvním ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 30: Grafické prvky ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 31: Ukázka písma v prvním ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 32: Ukázka písma ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 33: Ukázka obrazových prvků v prvním ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 34: Ukázka obrazových prvků ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 35: Inzerce v prvním ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 36: Inzerce ve druhém ročníku časopisu Žijeme (obrázek)
- Příloha č. 37: Neměnná obálka šestého ročníku časopisu HOST
- Příloha č. 38: Obálky sedmého ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 39: Ukázka řešení sazby v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 40: Ukázka nového usazení fotografie v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 41: Grafické prvky v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 42: Grafické prvky (podtržení) v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 43: Ukázka písma v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 44: Ukázka písma v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 45: Ukázka obrazových prvků v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 46: Ukázka obrazových prvků v sedmém ročníku časopisu HOST (obrázek)
- Příloha č. 47: Inzerce v šestém ročníku časopisu HOST (obrázek)